# CRÓNICAS SOBRE LA PIEDRA

## Arte Rupestre de las Américas

Sepúlveda, M., L. Briones y J. Chacama
Crónicas sobre la piedra. Arte Rupestre de las Américas. Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica-Chile.
456 pp.

Capítulo 1. Puesta en valor y manejo público de sitios de arte rupestre.- Capítulo 2: Teoría y metodología de la investigación.- Capítulo 3: Uso, función y significado del arte rupestre.- Capítulo 4: Nuevas exploraciones y sitios de arte rupestre / indicadores culturales y temporales del arte rupestre.

Editores:
Marcela Sepúlveda R.
Dra. en Prehistoria, Departamento de Antropología - Universidad de Tarapacá
Luis Briones M.
Profesor en Artes Plásticas, Departamento de Antropología - Universidad de Tarapacá
Juan Chacama R.
Dr © en Historia, Departamento de Antropología - Universidad de Tarapacá

18 de Septiembre 2222- Casilla 6D
Arica- Chile

Sello Editorial: Universidad de Tarapacá (956-7021).

Primera edición, 2009
ISBN: 978-956-7021-20-4
Inscripción Registro de Propiedad Intelectual N° 181.172

Diseño de portada: Gustavo Espinosa y Thibault Saintenoy
Diagramación e impresión: Andros Impresores
www.androsimpresores.cl

Hecho en Santiago-Chile

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna por ningún medio sin permiso previo de los editores.

# CRÓNICAS SOBRE LA PIEDRA

## Arte Rupestre de las Américas

Marcela Sepúlveda R.
Luis Briones M.
Juan Chacama R.
EDITORES

# INDICE


Introducción Dra. Marcela Sepúlveda, con la contribución de Matthias Strecker 9

Palabras Dr. Sebastián Lorca, Director de Investigación y Extensión 11

Homenaje a Hans Niemeyer, Dr© Juan Chacama, Académico del Departamento de Antropología 13

Geoglifos y paisaje en el desierto del norte de Chile, Luis Briones 15

**CAPÍTULO 1: Puesta en valor y manejo público de sitios de arte rupestre.**
Coordinadores: Matthias Strecker (Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia, La Paz-Bolivia) y M. Mercedes Podestá (Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires-Argentina).

1. F. Taboada y M. Strecker. *"Enfoques en la preservación, conservación y administración de sitios de arte rupestre en Bolivia"*. 25
2. C. A. Aschero, M.d.P. Babot, L. Cohen, S. Hocsman, S. M. L. López Campeny, A. R. Martel, J. G. Martínez, L. Quiroga, A. S. Romano y S. V. Urquiza. *"Proyecto circuito turístico-arqueológico Punta de la Peña-Peñas Coloradas (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina)"*. 33
3. D. C. Nazar y G. de la Fuente *"Parque arqueológico "La Tunita". Una propuesta de protección y puesta en valor del arte rupestre de la cuenca Ipizca-Icaño (Dptos. Ancasti y La Paz, provincia de Catamarca, Argentina)"*. 47
4. L. Ferraro, C. Pérez Winter y C. Mancino. *"Manejo de sitios con arte rupestre en el parque nacional Talampaya (Argentina)"*. 61
5. M. Podestá, C. Bellelli y S. Caracotche. *"El sitio con arte rupestre Cerro Pintado. Hacia la construcción de un espacio de gestión entre lo público y lo privado"*. 73
6. M. Gelós y C. Marzari. "*Evaluación del impacto de actividades recreativo-turísticas en sitios de patrimonio arqueológico rupestre – desarrollo y adaptación metodológica"*. 89
7. M. Consens y A. Augsburger. *"Arte rupestre en San Luis: el espléndido e inconcluso proceso de tener que custodiar lo ajeno, y no saber cómo"*. 99

**CAPÍTULO 2: Teoría y metodología de la investigación.**
Coordinadores: Francisco Gallardo (Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile) y Mario Consens (Centro de Investigación de Arte Rupestre del Uruguay, Montevideo-Uruguay).

1. M. Consens. *"Estilo y rupestrema: de la semántica a la praxis"*. 109
2. M. Sepúlveda. *"Aspectos tecnológicos en la pintura rupestre. Reflexiones elaboradas a partir de análisis fisicoquímicos aplicados al estudio de las pinturas de la localidad del río Salado (II región, Norte de Chile)"*. 119
3. J. L. Martínez y M. A. Arenas. *"Problematizaciones en torno al Arte Rupestre colonial en las áreas centro sur y meridional andina"*. 129
4. Y. Seoane, M. Santos y A. Troncoso. *"Metodología para el relevamiento de arte rupestre a partir de calcos sobre plástico: aplicación a petroglifos de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile Central"*. 141
5. N. Carden; L. Magnin y L. Miotti. *"Distribución de figuras animales y dinámica poblacional: un estudio comparativo en Patagonia (Provincia de Santa Cruz, Argentina).* 153

**CAPÍTULO 3: Uso, función y significado del arte rupestre.**
Coordinadores: Daniela Valenzuela (Programa Doctorado UCN-UTA, Chile) y Andrés Troncoso (Depto. de Antropología-Universidad de Chile, Santiago de Chile).


1. H. Tantaleán y O. Pinedo. *"Las piedras en el camino: petroglifos y desplazamientos sociales durante la época inca en el valle de Mala, costa central del Perú"*. 175
2. J. Berenguer. *"Caravaneros y guerreros en el arte rupestre de Santa Bárbara, Alto Loa"*. 193
3. L. Núñez, I. Cartajena, P. de Souza y C. Carrasco. *"Los estilos Confluencia y Taira Tulán: ritos rupestres del Formativo Temprano en el sureste del Salar de Atacama"*. 205
4. I. Montt y G. Pimentel. *"Grabados antropomorfos tardíos. El caso de las personificaciones de hachas en San Pedro de Atacama (norte de Chile)"*. 221
5. A. Troncoso. *"Arte rupestre y alteridad del espacio en Chile central"*. 235
6. R. Ledesma. *"Estudio de territorialidad en el sur del valle Calchaquí (Salta, Argentina)"*. 245
7. C. A. Aschero, A. R. Martel y S. M. L. López Campeny. *"El sonido del agua… arte rupestre y actividades productivas. El caso de Antofagasta de la Sierra, Noroeste Argentino"*. 257
8. A. R. Martel *"Arte rupestre: construcción y significación del espacio en la puna meridional argentina (Antofagasta de la Sierra, Catamarca)"*. 271
9. M. A. Recalde. *"Representaciones rupestres y sitios de ocupación transitoria en el período prehispánico tardío: los casos de Charquina 2 y Cerco de la Cueva 3 en el valle de Guasapampa (Provincia de Córdoba, Argentina)"*. 281
10. A. Re, J. B. Belardi y R. Goñi. *"Dinámica poblacional tardía en Patagonia meridional: su discusión y evaluación a través de la distribución de motivos rupestres"*. 293


**CAPÍTULO 4: Nuevas exploraciones y sitios de arte rupestre / indicadores culturales y temporales del arte rupestre.**
Coordinadores: José Berenguer (Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile) y Juan Chacama (Depto. de Antropología-Universidad de Tarapacá, Arica-Chile).


1. A. Herrera V. y D. Ballereau. *"El Encanto: Retorno de un conjunto rupestre (Costa Rica)"*. 313
2. V. Falcón y M. Suárez. *"El felino en la emergencia de la civilización en los Andes Centrales"*. 331
3. M. Pozzi-Escot. *"Los petroglifos de Toro Muerto (valle de Majes, Arequipa-Perú): inventario y registro"*. 349
4. L. Véliz, J. Chacama y L. Briones. *"Petroglifos del valle de Azapa, Norte Grande de Chile"*. 363
5. A. Callegari, L. Wisnieski, G. Spengler, G. Rodríguez y S. Aumont. *"Nuevas manifestaciones del arte rupestre del oeste riojano. Su relación con el paisaje y con otras expresiones del Arte Aguada"*. 381
6. S. Urquiza, C. A. Aschero y L. Urquiza. *"Arte rupestre en las sierras pampeanas: sitio Las Mojarras (Prov. Córdoba, Argentina)"*. 403
7. A. Re, M. M. Podestá y D. Rolandi. *"Arte rupestre prehispánico en valles y quebradas del Parque Provincial Ischigualasto y su área de amortiguación (Provincia de San Juan-Argentina)"*. 413

BIBLIOGRAFÍA CITADA 431

# INTRODUCCIÓN

En los últimos años, el interés y proliferación de trabajos dedicados al estudio de las manifestaciones rupestres se ha hecho evidente en la realización de numerosos congresos, talleres, reuniones y simposios abocados a este tema, en Chile, Perú, Argentina, entre otros.

El VII Simposio Internacional de Arte Rupestre se llevó a cabo en la ciudad de Arica entre los días 5 y 7 de diciembre del año 2006, siendo en esta ocasión organizado por el Departamento de Antropología de la Universidad de Tarapacá.

Este evento científico perpetúa la realización de los Simposios Internacionales de Arte Rupestre, en el continente sudamericano, desarrollados desde hace aproximadamente 18 años, gracias a la iniciativa de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) que organizó los primeros cinco simposios. Éstos corresponden a las reuniones realizadas en los años 1988 (Cochabamba), 1989 (La Paz), 1991 (Santa Cruz), 1997 (Cochabamba) y 2000 (Tarija). El VI Simposio se llevó a cabo en San Salvador de Jujuy, Argentina, en el año 2004, siendo su promotora principal la profesora Alicia Fernández Distel. Fue en esa ocasión que se acordó realizar el VII Simposio en Arica, donde existe un foco importante de estudios de arte rupestre, gracias a las actividades de investigadores del Departamento de Antropología y del Museo Universidad de Tarapacá-San Miguel de Azapa. Además, se recordó el Simposio Internacional de Arte Rupestre Andino que la Universidad y el SIARB organizaran el año 1995.

En esta versión del Simposio 2006 participaron y asistieron 60 investigadores, profesionales y estudiantes dedicados al estudio del arte rupestre. Se trató de un encuentro internacional donde compartieron colegas de Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay, Francia y Chile; subrayando además el aporte de colegas originarios de España y Costa Rica, que no pudieron asistir a este evento, pero cuya participación en distintos trabajos nos demuestra la existencia de iniciativas desarrolladas en importantes colaboraciones.

Al principio del evento, en el acto inaugural, se rindió un homenaje a don Hans Niemeyer Fernández (Chacama, en este volumen), cuya obra también estuvo presente en el trabajo en colaboración presentado por Dominique Ballereau sobre el arte rupestre de Nomuco, Norte Chico, Chile; sin embargo, este trabajo, lamentablemente, no pudo ser escrito debido a la ausencia de nuestro colega y maestro don Hans Niemeyer, fallecido el año 2006. La Conferencia Magistral estuvo a cargo del profesor Luis Briones (en este volumen) quien nos deleitó con su vasta experiencia sobre geoglifos y paisaje del desierto del norte de Chile. No obstante, nos recordó la necesidad de preservar estas formas de expresiones gráficas las que a pesar de su tamaño monumental resultan ser tan frágiles ante la pequeñez humana.

Durante la realización del evento los participantes disfrutaron de una visita al Museo de la Universidad ubicado cercano a la localidad San Miguel de Azapa, además de una excursión por los sitios arqueológicos cercanos del valle de Azapa. Después de concluir el evento académico, un grupo pequeño participó en una excursión de dos días guiado por Luis Briones; recorrido, que, sin duda, habrá dejado numerosos recuerdos a nuestros colegas visitantes.

Dejando atrás los simposios desarrollados con anterioridad, cuyos resultados se organizaron en función de regiones culturales y/o países, y siguiendo la discusión temática propuesta en la versión pasada, esta VII versión del Simposio Internacional de Arte Rupestre reunió trabajos bajo determinadas áreas temáticas, con el fin además de extender la invitación a este simposio a investigadores provenientes de otras regiones del mundo, más allá de los Andes y del continente sudamericano. Las mesas desarrolladas en dicho evento fueron:

- Puesta en valor y manejo público de sitios de arte rupestre, a cargo de María Mercedes Podestá (INAPL, Buenos Aires-Argentina) y Matthias Strecker (SIARB, La Paz-Bolivia).
- Teoría y metodología de la investigación, a cargo de Francisco Gallardo (Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago-Chile) y Mario Consens (Centro de Investigación del Arte Rupestre, Montevideo-Uruguay).
- Uso, función y significado del arte rupestre, a cargo de Daniela Valenzuela (Programa Doctorado Universidad Católica del Norte–Universidad de Tarapacá, Chile) y el Dr. Andrés Troncoso (Departamento de Antropología-Universidad de Chile, Santiago-Chile).

– Nuevas exploraciones de sitios de arte rupestre / indicadores culturales-temporales del arte rupestre, a cargo del Dr. José Berenguer (Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago-Chile) y el © Dr. Juan Chacama (Departamento de Antropología-Universidad de Tarapacá, Arica-Chile).

El éxito de este fructífero encuentro internacional se refleja ahora en la publicación de 28 trabajos seleccionados después de un largo proceso de evaluación. Gracias a la labor de los editores, se ha logrado un tomo que reúne una cantidad relevante de aportes que se inscriben en la continuidad de la investigación, documentación y preservación de los sitios de arte rupestre en los países sudamericanos. Este libro recopila un conjunto de trabajos presentados por diferentes especialistas dedicados al estudio del arte rupestre, en sus distintas manifestaciones: pintadas, grabadas y geoglifos.

Los 28 trabajos publicados en este libro se agrupan en 4 capítulos relacionados con las mesas organizadas durante el evento. La mantención de este ordenamiento se debe al vínculo existente entre las diferentes publicaciones con las temáticas propuestas, ya que inicialmente se había pensado reestructurar el libro de una forma distinta. Sin embargo, pensamos que el libro habría perdido su coherencia interna si este orden hubiera sido modificado. La presentación de trabajos agrupados en diferentes temáticas nos muestra que la realización de investigaciones y estudios sobre el arte rupestre se encuentra en una etapa de reflexión y madurez que nos ha conducido a superar los estudios descriptivos para abocarnos a indagar en nuevos enfoques teórico-metodológicos y formas de interpretación de los grabados, pinturas y/o expresiones gráficas realizadas sobre el suelo. Sin duda que la discusión metodológica debe seguir enriqueciéndose para ir mejorando nuestras formas de registros, nuestras interpretaciones y comprensiones del tema.

La puesta en valor y el manejo de sitios con arte rupestre es, indudablemente, uno de los temas que ha adquirido mayor relevancia en la última década. En efecto, ampliando las fronteras de nuestro quehacer científico y académico, se hace patente la necesidad de difundir nuestros conocimientos en beneficio del público general y de las comunidades locales dueñas y herederas de este legado rupestre, y quienes finalmente quienes interactúan cotidianamente con él.

Esperamos que este tipo de iniciativas siga fructificando en el futuro.

Marcela Sepúlveda,
con la contribución de Matthias Strecker

# PALABRAS DR. SEBASTIÁN LORCA

El VII Simposio Internacional de Arte Rupestre, realizado en el mes de diciembre del año 2006, se inserta en la continuidad de eventos científicos organizados por la Universidad de Tarapacá, y en esa ocasión en la línea de la Arqueología. La tradición investigativa arqueológica desarrollada por varias décadas en nuestra Universidad nos garantiza el realizar encuentros de gran calidad y prestigio, abarcando temáticas relevantes no sólo para la disciplina, sino en el contexto actual de la nueva Región de Arica-Parinacota, para la comunidad en general.

Esta publicación constituye un nuevo aporte a la discusión académica, contribuyendo con la edición de un tomo que cuenta con la presencia de destacados investigadores abocados al estudio de las representaciones visuales que no sólo plasmaron los antepasados en nuestro desierto, sino por todo el continente. Se trata de un testimonio más del pasado, del cual somos herederos, y que como Universidad nos interesa preservar, contribuyendo a su cuidado y ayudando a la difusión de este legado.

Dr. Sebastián Lorca
Director de Investigación y Extensión
Universidad de Tarapacá

# HOMENAJE A HANS NIEMEYER

Hans Niemeyer Fernández, don Hans como le llamábamos cariñosamente, ingeniero de profesión, arqueólogo por vocación, socio fundador de la Sociedad Chilena de Arqueología, ha sido uno de sus miembros que más reconocimiento ha recibido por la comunidad de antropólogos de Chile, lo que si bien deja muy poco que decir respecto a su persona y aportes científicos, deja también entrever el alto grado de aprecio y admiración que su figura suscitó en nuestro país.

Una pequeña anécdota nos sitúa en toda la dimensión de lo que fuera don Hans. Estando en el valle de Camarones junto a su siempre compañero de trabajo, el Dr. Virgilio Schiappacasse, y otros colegas de Arica, les preguntamos en qué áreas del valle habían realizado trabajos arqueológicos, a lo que respondieron, ¡pregúntennos mejor en qué parte no lo hemos hecho!, reformulando nuestra pregunta les consultamos entonces ¿en qué lugar del valle de Camarones no han hecho trabajos arqueológicos?, ¡en ninguno! fue su rápida respuesta.

La intrépida y constante búsqueda de nuestro pasado que don Hans realizó a través de casi todo el territorio chileno lo llevó a relacionarse con distintos temas y períodos de nuestra prehistoria, desde el Arcaico hasta el Inca. Entre tantos y variados temas investigados, sentimos que uno de sus grandes aportes lo desarrolló en los estudios de arte rupestre. En su amplísima bibliografía sobre este tema nos percatamos que estuvo presente en todas las áreas geográficas que presentan un gran potencial de arte rupestre en Chile. Publicó desde sencillos trabajos de difusión hasta verdaderos compendios. Destacable es el aporte realizado conjuntamente con la doctora Grete Mostny "El Arte Rupestre en Chile", manual obligado para todo investigador del arte rupestre nacional, así como para estudiantes universitarios de arqueología y disciplinas afines.

No obstante e independientemente de lo antes señalado, a nuestro juicio el aporte más significativo que hiciera a los estudios rupestres fue la rigurosidad con la que enfrentó la obtención de los datos. Los relevamientos de paneles tanto de pictografías como de petroglifos, así como la ubicación taquimétrica de cada bloque, constituyeron un paso fundamental en la consolidación de los estudios rupestres en Chile, por lo que puede decirse sin temor que dichos estudios tienen un antes y un después de Hans Niemeyer. Si a las mencionadas metodologías de relevamiento le sumamos el gusto personal de don Hans en la descripción de cada imagen rupestre, tenemos el cuadro completo de su aporte metodológico al estudio de estas manifestaciones del pasado andino.

Juan Chacama R.
Departamento de Antropología
Universidad de Tarapacá

# GEOGLIFOS Y PAISAJE EN EL DESIERTO DEL NORTE DE CHILE

*Luis Briones Morales*[1]

## A Manera de Introducción…

Quisiera compartir con Uds. vivencias y experiencias, que a su vez en su momento ya lo fueron también con colegas, amigos y estudiantes de nuestra Universidad de Tarapacá, varios de ellos ya ausentes. De cada uno de ellos recibí una valiosa opinión y a veces hasta una crítica constructiva, como también, a cada uno de ellos modestamente les entregué lo mío. Es la contingencia de la vida universitaria que nos induce a recibir y entregar recíprocamente conocimiento y experiencia que, a su vez, se reciclan en nuevas visiones que aportan al desarrollo de las ciencias sociales en particular y a la cultura regional y nacional, en general.

Se me solicitó hablar del tema geoglifos, lo que debo reconocer como un verdadero desafío y honor. Tal como sucede cuando se cree saber y conocer más sobre un tema determinado, en este caso de geoglifos, concluyo que solo he logrado acrecentar mi ignorancia al respecto. Puedo decir con cierta certeza cuántos geoglifos son y cuántos ya no son, cómo los hicieron, cómo localizarlos, cómo se conservan, quién o quiénes los destruyen, etc., pero responder qué significan, quién o quiénes los hicieron, para qué los hicieron, etc., es materia muy compleja y difícil de aclarar y definir. Por cierto debemos reconocer que hasta la fecha, algo más sabemos de ellos, gracias a los aportes que surgen precisamente desde estos eventos científicos.

Planteado el tema, les confieso que con todos estos años de contacto y diálogos ocultos con los geoglifos del desierto, gozo una extraña sensación de estar asimilándome a ellos, en su relación con el entorno donde se les encuentra, y por qué no imaginar que ¡algún día llegaré a estar plasmado en uno de ellos! Dejando a un lado estas inquietudes existenciales, deseo expresar que la visión que tengo de los geoglifos y de los contextos culturales y naturales que les rodean, desde mi perspectiva de nortino y pampino, de cuando siendo niño jugábamos, junto a otros amigos, a explorar el desierto tarapaqueño, vinculándonos, juntos, a su historia, a su arqueología, a su paisaje, a su geología y a su gente. De eso, es más de medio siglo. Los últimos casi 40 años han sido dedicados a estudiar, registrar, comprometerse con la docencia, difundir y valorar, éstas y otras formas de expresión artístico-plástica que provienen del pasado humano en este rincón del mundo. En este largo peregrinar, repleto de liturgias y conciliaciones con el paisaje desértico, hemos trajinado cuanto rincón se encontraba a nuestro alcance. Esto ha significado conocer el desierto en su largura y anchura, de cordillera a mar y más allá de las fronteras, reconociendo y redescubriendo cientos de fragmentos de nuestro pasado histórico-cultural. Destaco el deleite que he sentido al encontrarme con formaciones rocosas, cerros y pampas "decoradas" por manos humanas. Cómo no sorprenderme al entrar en contacto, por lo menos visual, con una o muchas de estas figuras que llamamos arte rupestre; el entorno geográfico y paisajístico donde se insertan, los contextos culturales asociados y los nexos o contactos que cada uno de ellos representan en relación a otros conjuntos. También he conocido el lado negativo de esta historia, cual es constatar el estado de conservación en que este patrimonio se encuentra y cómo está expuesto a la destrucción y alteración por parte de nosotros mismos. (Figuras 1 y 2).

## En Materia…

No voy a detenerme a hablar de aspectos de los geoglifos que nos parecen obvios, pero por lo mismo, tampoco puedo dejar de, por lo menos, mencionarlos.

Lo cierto es que: los geoglifos en particular, como expresiones rupestres, se nos exhiben a nuestros ojos en un formato macro, fuera del que normalmente se manifiesta cualquier otra expresión plástica; esto, en contraste evidente con los petroglifos y las pictografías hechos a escala humana, como objetos domésticos, vinculados a espacios también domésticos y más íntimos. Sabemos cómo se resuelven técnicamente los tres tipos de expresiones que se

[1] Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá. Arica, Chile. E-mail: geoglifo1@yahoo.es

Figura 1. Imagen de paisaje: "Ojo de agua" Puquio Núñez – Comuna de Pica.
*Image of landscape: "Water eye" Puquio Núñez – Commune of Pica.*

Figura 2. Recreación de caravana pasando por Cerros Pintados – 2000, Senderos Alto Sierra Tarapacá – Región Tarapacá.
*Recreation of caravan happening(passing) for Hills Pintados – 2000, Paths High place Saws Tarapacá – region Tarapacá.*

reconocen en nuestro ambiente rupestre, con formatos, soportes, uso de materiales y herramientas diferentes; sin embargo, todos representan temáticas y funciones que tienen de cotidiano, común y tradicional, el de servir de medio de comunicación, advertencia, filiación, marcación, etc., dentro de diversos contextos de la vida, ya sea inmiscuyéndose en relaciones humanas, o como vinculación con el entorno real y mágico. En concreto, deben expresar particularidades culturales propias de cada grupo humano que los ejecutó. Los procesos y dificultades que debieron suplir aquellos "artistas hacedores de geoglifos" los desconocemos, pero por intuición y referencia de oficio puedo aseverar que no lo fue tanto. El tiempo destinado para pensar cómo hacerlo, dónde hacerlo y en definitiva resolver qué hacer, lo tuvieron pacientemente en el curso de sus largas travesías. Sólo fue necesario materializar la idea con ciertas pautas como: localización, horizontalidad, verticalidad, tamaño, contraste, proporcionalidad, esquematización y otras consideraciones que estuvieron más relacionadas con el diseño y sus significados. Imposible desvincular los ambientes naturales en donde se les localizan, y en esto creo que el desierto fue el escenario ideal, preciso y más apto para desarrollarlos. Es cosa de conocer cómo se distribuye este tipo de expresiones en el ámbito del planeta: tanto en los desiertos peruano, norteamericano, africano y, en el nuestro, el Desierto Atacameño.

## ¿Qué Sabemos de Ellos?

**1**. Que los geoglifos son diseños elaborados en bajo o sobre relieve, en laderas de cerros y pampas del desierto.

**2**. Que los geoglifos fueron hechos para ser observados abiertamente por todo viajero que acceda al lugar donde se encuentran: en una ladera o plano oblicuo o, en una pampa o plano horizontal; seguir el o los senderos por donde se accede al sitio, a pie es la mejor manera de acceder a conocerlos;

**3**. Que los autores de geoglifos aprovecharon inteligentemente las características del desierto, sus materiales y los efectos de contraste que se logran con éstos. El trabajo de hacer geoglifos debió ser preciso, sin ambigüedades ni equivocaciones, sin disculpa de error u omisión; no tengo antecedente de que algún geoglifo haya sido corregido o modificado al momento de su ejecución y me atrevo a agregar también algún petroglifo o pictografía. Lo que se puede encontrar es superposición o modificación con posterioridad de alguna figura, lo que supone reutilización del panel.

**4**. Que no basta saber la existencia o visitar un sitio con geoglifos para definir que se conoce. Cada visión que se obtiene es diferente, dependiendo del mes, el día y la hora, también por dónde se accede al lugar y, hasta mediando con quién hacemos la inspección o visita. Por mucho que se insista en conocerlos a cabalidad, siempre intervendrán aspectos nuevos y desconocidos como el ambiente, la geografía, posición del observador y otros factores que influyen en una apreciación y "captura" visual del conjunto y todo esto, sin considerar los aspectos netamente metodológicos y técnicos que se requiera utilizar para su registro y fichaje. Todos estamos expuestos a estas consideraciones.

**5**. Que los geoglifos son expresiones ideográficas que permitieron al o los autores manifestarse realista y simbólicamente, reproduciendo y modificando diseños ya conocidos y hasta creando nuevos. Pienso que el o los objetivos que persiguieron estos autores fueron establecidos previamente, lo que de algún modo facilitó su confección final. El resultado fue marcar el territorio con elementos propios de su oficio y ambiente cultural, incluyéndose como auto referente cuando expone variados personajes de su grupo social. Sus diseños también corresponden a signos inventados sacados de formatos de la naturaleza como círculos, rectángulos, espirales, ondas u otros; o, también reproducciones de animales, silvestres y domésticos. Todo lo anterior, resuelto en un esquema geométrico, rígido y figurativo. En pocas excepciones se manifiesta en el diseño un desplazamiento o actitud dinámica, como es en las escenas colectivas de enfrentamientos (figuras humanas con arcos y flechas), en los bailes rituales o en las escenas relativas a prácticas sexuales (Figuras 3 y 4).

Figura 3. Imagen de "relación sexual"; cerro Mono – provincia del Tamarugal.
*Image of "sexual relation"; Pretty Hill – Tamarugal Province.*

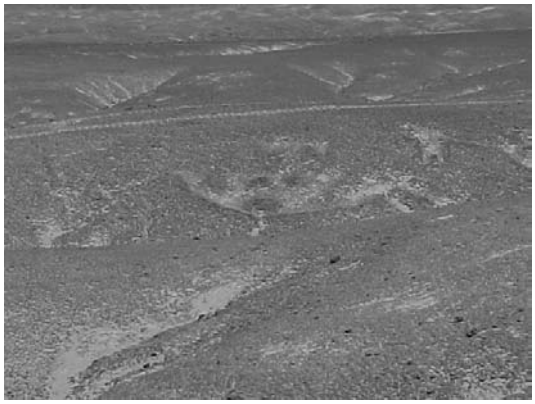


Figura 4. Figura antropomorfa relacionada con la Pachamama; sierra Tarapacá este, Provincia del Tamarugal.
*Anthropomorphous figure related to the Pachamama; It(He,She) saws Tarapacá Este, Province of the Tamarugal.*

**6**. Que los geoglifos por ser expresiones gráficas que "dicen" algo, responden a tentativas serias de comunicar y transmitir mensajes a sus pares, a un tercero o a un personaje imaginario. El solo hecho de mostrar un mensaje –simbólico o no– marcando un paisaje, un "abra" o encañada, es una clara disposición de advertir o señalizar el sentido de la ruta, es un buen indicador para reconocer en los geoglifos uno de los tantos roles que se les asigna. (Figuras 5 y 6).

**7.** Que los autores de geoglifos fueron cultores de una práctica, cuyo origen se pierde en el tiempo. Sin duda, fueron innovadores y seguidores de una tradición artística y que siguieron modelos que se repiten una y mil veces en todos, los Andes y más

Figura 5. Sitio con geoglifos. Alto Ariquilda norte – provincia del Tamarugal.
*I surround with geoglifos; High Ariquilda Norte – Province of the Tamarugal.*

Figura 6. Panel de geoglifos. Cerro Mono – Provincia del Tamarugal.
*Panel of geoglifos; Pretty Hill – Province of the Tamarugal.*

allá de la cordillera. Los modelos adquieren sus variables regionales y locales como lo vemos en toda forma de expresión humana. La tradición también cruza transversalmente diferentes desarrollos de la sociedad humana andina, comenzando con las aplicaciones de color en las pictografías, para continuar con los grabados o petroglifos y concluir con los geoglifos que se incorporan, sin prejuicio alguno,

en un paisaje abierto, transparente y solitario, que es como el desierto se presenta a cualquier visitante. Este componente paisajístico determina que la expresión también sea abierta, amplia y macro.

**8.** Que es posible –y así lo postulo– que en un momento paralelo el o los autores de geoglifos también hicieron petroglifos. Conociendo el tema en forma global y específica, puedo afirmar que eso sucedió en más de una oportunidad y en más de un sitio. También es posible aseverar la autoría de un patrón de geoglifo en más de un sitio, siendo factible hacer un seguimiento de su desplazamiento desde y hacia un punto del desierto. Un futuro tema de investigación en geoglifos es la presencia de una figura o conjunto de ellas con fuerte carga simbólica en torno al culto de fertilidad, se trata específicamente de dos figuras humanas en abierta disposición y actitud sexual y que están presentes en varios sitios, cuyo origen, por lo menos gráfico, lo describimos con Lautaro Núñez años atrás en el sitio Tarapacá 47. Allí tenemos en torno a este tema algo pendiente que resolver. Lo que quiero es fundamentar esto de la contemporaneidad. Un "artista" autor y sus posibles discípulos pudieron participar en aquella aventura común, el trasladar un mensaje simbólico más allá de su lugar de origen. Guardando la proporción, me trae a la mente el recuerdo, mediando el siglo XX, de los últimos "andantes" del desierto como fueron los indios *chiriguanos*. Solitarios caminantes que recorrían los Andes, incluyendo la pampa salitrera y aun alcanzando en ocasiones algún puerto nortino, ofreciendo su herbolario botánico y sabiduría milenaria para curar todo tipo de males. Sabemos que no viajaban solos, lo hacían "cargados" simbólicamente trayendo y llevando mensajes de un punto a otro. Una imagen similar, pero en otro contexto, sucede con el personaje andino "ekeko". En este esquema es donde imagino a los hacedores de geoglifos incluyendo el rol del paisaje y el ambiente extremo en el que se debieron involucrar. Sacralizar el desierto fue un imperativo y una necesidad como una forma de recibir y transmitir cargas positivas… pero también negativas, y que pudieron mediar del mismo modo, no sólo en la caravana sino en cada uno de sus componentes.

**9.** Que los geoglifos apuntan a representar o proyectar modelos de fauna típica de los diversos ecosistemas de esta parte del continente, tanto de la costa, pampa, precordillera como del altiplano. Es así como se identifican, simbólicamente, algunas especies de animales que pueden calificarse como emblemáticos y que caracterizan al ambiente marítimo, por ejemplo. Me refiero, en este particular caso, a los cetáceos o peces "de mar adentro" o "de altura" como se les conoce: albacoras, tiburones, delfines y otros que hay que definir. También las aves tienen su espacio como la gaviota "garuma" que anida "tierra adentro", al interior del continente; la gaviota andina que habita tanto en el altiplano como en la costa; el pelícano o "guajache, el chorlo, el pitotoy**,** el playero grande, la gaviota peruana, el zarapito y otras variedades. Estas especies marinas se confunden, entremezclan y dialogan con otras especies características de los Andes, como la parina, el ñandú y otras más. Hay sitios en pleno desierto con geoglifos donde la avifauna de ambos ambientes se entremezcla. ¿Qué hacen y qué significa aquello?

Es así, como también aparecen entremezcladas nuestras típicas parinas o flamenco chileno, tarucas, garzas, diferentes falcónidas como el halcón, águila, cernícalos y otras. La figura del cóndor ocupa un lugar privilegiado en la iconografía rupestre, al punto que es al único animal que se le puede hacer un seguimiento de su "antropomorfización", asumiendo su condición simbólica. Estas especies nombradas se vinculan concretamente a ambientes y hábitos característicos de valles, quebradas, montañas, lagunas y salares altiplánicos. Salvo en uno o dos casos aislados, la fauna identificada marca y delimita ciertos territorios, por donde indudablemente se desplazaban los **caravaneros.** Esta relación cierta entre geoglifo y caravanero ha constituido uno de los mayores sustentos para su interpretación y comprensión.

**10.** Que esta fijación, por parte de los "artistas" **caravaneros,** de transferir al escenario desértico figuras simbólicas, alegóricas e imaginarias en el sentido ritual y de culto, tiene su explicación como lo hicieron con los camélidos, especialmente con la **llama**. Este animal sagrado se constituye en el factor más importante de la **caravana** y, en general, de muchos aspectos del desarrollo de la sociedad andina, en especial en el período prehispánico. Son varios los autores que han ahondado en ese aspecto con mayor propiedad, interpretación a la que me sumo. Las **imágenes** hablan por sí solas: aquí en el desierto se encuentra el mayor homenaje a este animal, el cual se refleja en un culto específico en que se ofrenda a este noble y mítico animal, a través de los geoglifos, ya sea de manera aislada

Figura 7. Caravana quebrada de Los Pintados – Región Tarapacá.
*Broken caravan of The Identical ones – Region Tarapacá.*

como sucede en un panel en el valle de Azapa o, masivamente como se observa en quebrada de los Pintados (Figuras 7 y 8). En una dimensión a menor escala y en una connotación diferente, también se representan felinos, zorros y otros.

**11**. Que en los geoglifos destaca también la representación de la figura **lagarto**, que estaría en directa relación con ritos y culto de fertilidad. Hay espacios o corredores en el ámbito de la geografía regional, por donde esta figura aparece con insistencia, "marcando" el tráfico caravanero en un sentido u otro. Lo particular en la representación de **saurios** y **batracios** es su disposición en el terreno; siempre en la vertical dominando un amplio sector de la ladera o loma de un cerro, por lo general la cabeza en la sección superior, concluyendo con su larga cola en la sección inferior, en un cauce de agua. Esto nos motiva a pensar en la vinculación con un culto más específico, en relación al período de lluvias estivales que caracterizan el escenario del desierto entre los meses de diciembre a marzo de cada año.

**12.** Que también se hacen presente en los geoglifos del desierto, en un ambiente distante a lo menos 50 kilómetros del borde costero, en plena cordillera de la costa, personajes característicos del ambiente **marítimo** o lacustre, en este caso, me refiero a los "balseros". Sus características formales y de actitud inducen a que son de la costa oceánica, como lo es también la avifauna asociada.

**13**. Que existe un hilo conductor que enlaza y une todos los sitios con geoglifos, como también algunos sitios con petroglifos, que se localizan en el desierto. Me refiero a los **senderos,** que lo cruzan en todos los sentidos. Estos se conectan con los vados de los disminuidos cauces de los **ríos locales**, las **aguadas, ojos de agua, vertientes, pozos, puquios**

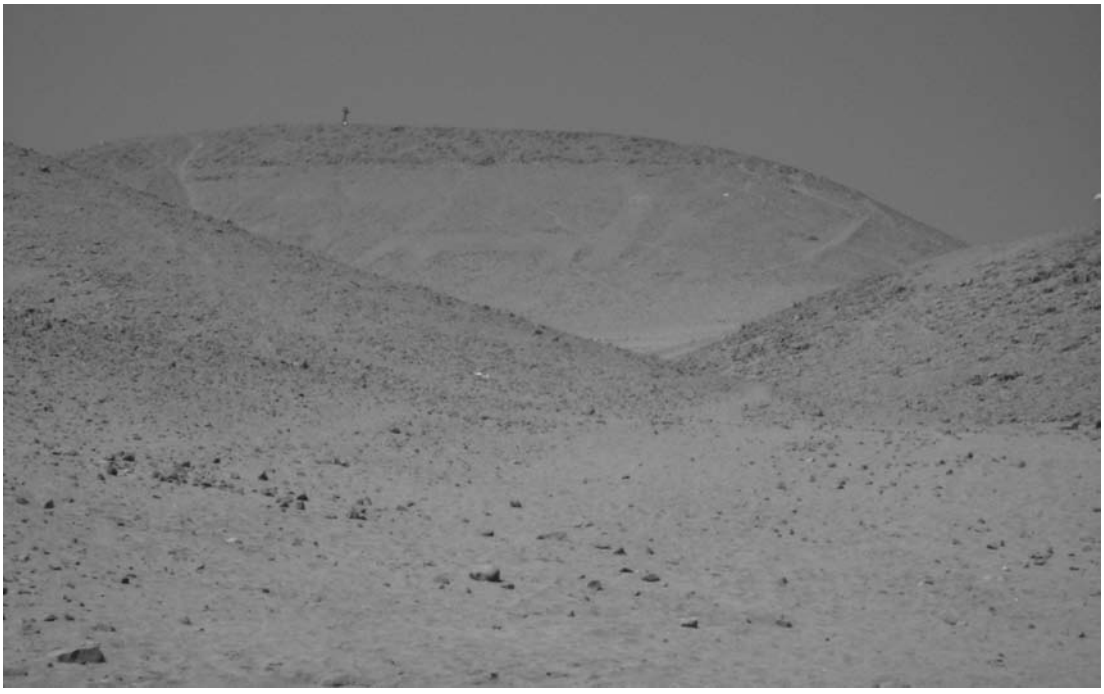


Figura 8. Figura de Llama aislada. Cerro Sombrero – provincia de Arica.
*Figure of isolated Flame; Hill Hat – Arica's Province.*

**y oasis** del desierto. Los geoglifos deben vincularse estrechamente con estos lugares… si quisiéramos insistir, podríamos ahondar en la marcada presencia de **círculos**, con sus variables formales y la presencia junto a ellos de figuras de lagarto, sapo y culebra, conjuntos que también podrían hacer referencia al agua –recurso escaso y vital en un ambiente desértico–. Otro rasgo cultural importante en la tradición caravanera corresponde a la **apacheta**, hito sagrado que surge en un punto estratégico en el camino marcando más de un cambio en el paisaje, lo que puede también significar y repercutir en un cambio en el ánimo y objetivo del viaje. Se complementa este hito con un ritual más cotidiano como son "**las casitas**" de piedras, que representan las casas y familias que los viajeros han dejado lejos (Figura 9).

**14.** Que a todo esto, ¿dónde estaba el hombre? Las representaciones humanas son minoritarias y nuestro arte rupestre del norte así se testimonia. Lo que sí está claro que cuando aparece o se instala en los "textos escritos en los cerros", lo hace con fuerte carga simbólica, jerarquizada y caracterizada, expresando el rol que le corresponde, ya sea como guía en la caravana, como sacerdote en el diálogo con los "*apus*", como jerarca o jefe, como experimentado cazador-pescador y ¿por qué no, como caminante o ejecutor de geoglifos?

Puedo evadir o dejar pendiente otros aspectos del estudio de los geoglifos, que logran ser interesantes, pero sería de una irresponsabilidad no denunciar en este VII Simposio Internacional lo que sucede con los sitios con geoglifos en nuestro territorio. Quiero dejar mi expresa preocupación y poder, en conjunto, dar una voz de alarma y protesta ante las autoridades y la opinión pública. Se trata de acciones e intervenciones impensadas de destrucción pero que cuando las constatamos son cada vez más reiterativas, nos preocupan aún más. En algunas ocasiones puede ser por ignorancia, en otras, por incongruencias entre el discurso y la acción.

Disculpen que concluya la conferencia con esta faceta negativa, pero la impotencia por revertir los hechos es peor, por no decir dramática.

Arica, diciembre 2006

Figura 9. Apacheta. Mama Apacheta Salar de Huasco – Comuna de Pica.
*Pile: It(He,She) sucks Pile Salar of Huasco – commune of Pike.*

# Puesta en valor y manejo público de sitios de arte rupestre

Coordinadores:

Matthias Strecker (SIARB, La Paz)
Lic. M. Mercedes Podestá
(INAPL, Buenos Aires)

Participantes:

1. F. Taboada y M. Strecker

2. C. A. Aschero, M.d.P. Babot, L. Cohen, S. Hocsman, S. M. L. López Campeny, A. R. Martel, J. G. Martínez, L. Quiroga, A. S. Romano y S. V. Urquiza

3. D. C. Nazar y G. de la Fuente

4. L. Ferraro, C. Pérez Winter y C. Mancino

5. M. Podestá, C. Bellelli y S. Caracotche

6. M. Gelós y C. Marzari

7. Mario Consens y Aldo Augsburger

# ENFOQUES EN LA PRESERVACIÓN, CONSERVACIÓN Y ADMINISTRACIÓN DE SITIOS DE ARTE RUPESTRE EN BOLIVIA

## *APPROACHES IN THE PRESERVATION, CONSERVATION AND ADMINISTRATION OF SITES(PLACES) OF CAVE(ROCK) ART IN BOLIVIA*

*Freddy Taboada*[1] *y Matthias Strecker*[1]

En este artículo sobre la base del exponemos los enfoques en la preservación, conservación y administración de sitios de arte rupestre sobre la base del trabajo de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB), institución científica particular. Los autores explican las actividades de varios proyectos de los últimos años, los logros, problemas y limitaciones de nuestro trabajo, haciendo énfasis en los equipos multidisciplinarios de especialistas y la colaboración de la SIARB con alcaldías y comunidades locales que deben estar a cargo de la administración de los sitios dentro de programas de desarrollo sostenible.

**Palabras claves**: arte rupestre, preservación, conservación, administración, desarrollo sostenible.

*This article presents the principles in preservation, conservation and administration of rock art sites in the work of the Bolivian Rock Art Research Society (SIARB), a private scientific institution. The authors explain activities carried out in several projects in the last years, its achievements, problems and limitations emphasizing work carried out by specialists in interdisciplinary teams and SIARB's collaboration with local municipalities and communities which have to be responsible for the administration of the sites, as part of sustainable development.*

***Key words**: rock art, preservation, conservation, administration, sustainable development.*

En los últimos años, la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) ha ingresado a una fase de proyectos intensivos de preservación de arte rupestre en parques arqueológicos. Después de los trabajos en Calacala / Oruro, siguieron los proyectos en Chuquisaca (Quila Quila, Incamachay-Pumamachay) y Santa Cruz (Paja Colorada, Mataral, Juan Miserandino).

En vez de describir un proyecto específico, en esta ponencia quisiéramos analizar los enfoques, actividades y resultados de la labor en conjunto, así como los problemas que existen para la conservación del arte rupestre y la administración de los sitios en Bolivia.

En estas labores el enfoque desarrollado por la SIARB está basado en:

- La formación de equipos multidisciplinarios de trabajo incluyendo arqueólogos, especialistas en educación y capacitación rural, documentalistas de arte rupestre, conservadores y arquitectos;
- una directa coordinación con la UNAR (Unidad Nacional de Arqueología, Viceministerio de Desarrollo de las Culturas) y los gobiernos municipales;
- una documentación detallada de la condición del sitio y sus elementos como base para tomar las decisiones respecto a medidas de conservación;
- estudios arqueológicos y/o etnográficos específicos que nos permitan la interpretación del sitio;
- la participación de las comunidades originarias en los procesos de protección y preservación de los sitios de arte rupestre, a través de acuerdos entre la población local y los responsables del proyecto, que garantizan que comunarios capacitados estén a cargo de la administración de los sitios;
- una infraestructura adecuada para facilitar las visitas turísticas que se desarrolla según las características del sitio;
- la generación de programas de desarrollo sostenible y el incremento de la oferta turística con la creación de parques arqueológicos-ecológicos, y
- un trabajo en fases específicas, planificadas y ejecutadas conjuntamente con los actores locales, los que paulatinamente asuman un rol cada vez más protagónico hasta convertirse en los responsables del manejo de los sitios.

[1] Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia, SIARB, Casilla La Paz, Bolivia; e-mail: siarb@acelerate.com

### Equipos Multidisciplinarios de Trabajo

Hemos formado equipos multidisciplinarios en que participan miembros de la SIARB y otros colaboradores. Trabajamos en tareas de prospección, registro y documentación, investigaciones arqueológicas, capacitación de guarda ruinas y guías, diagnóstico de conservación de los sitios, medidas específicas de conservación como la limpieza de graffiti, difusión y campañas de educación pública, construcción de infraestructura y las bases para un plan de manejo de los sitios. Nuestro trabajo hasta ahora no ha incluido otros aspectos del desarrollo sostenible de la región, como planes para el turismo, instalación de circuitos turísticos, etc., lo que debe ser organizado por las entidades gubernamentales nacionales y regionales con otros especialistas.

### Coordinación con la UNAR y los Gobiernos Municipales

La SIARB es una sociedad científica sin fines de lucro. En ningún caso es responsable de la administración de sitios arqueológicos, lo que compete a las entidades gubernamentales. Nuestro trabajo como asesores y encargados de trabajos específicos en el campo de arte rupestre es posible gracias a un Convenio con la UNAR (Unidad Nacional de Arqueología, Viceministerio de Desarrollo de las Culturas) y convenios de cooperación interinstitucional entre la SIARB y algunas alcaldías.

Nuestras actividades resultan esfuerzos aislados, ya que no existe un plan regulador a nivel nacional para la administración y protección de sitios arqueológicos y de arte rupestre en general.

Los proyectos son financiados en parte por organismos internacionales, como embajadas, en parte por alcaldías y la SIARB.

### Prospección, Registro, Documentación y Diagnóstico

La primera fase de un proyecto se caracteriza por las consultas con los grupos involucrados y los acuerdos respectivos. Los trabajos iniciales de campo y gabinete se concentran en la prospección de sitios arqueológicos y de arte rupestre, la documentación intensiva de los sitios de arte rupestre y sus elementos y un diagnóstico de conservación, como base para tomar las decisiones respecto a medidas de conservación y administración.

### Estudios Arqueológicos y/o Etnográficos

Mientras en los primeros años de la existencia de la SIARB, la documentación del arte rupestre en gran parte no fue contextualizada, en los nuevos proyectos estudios arqueológicos y/o etnográficos específicos aportan datos para la interpretación del sitio (Ver la publicación de Lima et al. 2003 resumiendo su prospección en Calacala; últimamente se llevó a cabo una amplia prospección en la región de Paja Colorada, Vallegrande, como parte de nuestro proyecto). Normalmente encontramos indicios de una larga historia de diferentes ocupaciones prehispánicas, coloniales y actuales del sitio, con sus usos específicos. La superposición de elementos de arte rupestre y los datos de la prospección arqueológica ayudan para armar una cronología relativa. Tradiciones orales sobre el sitio y costumbres y ritos de los pobladores actuales también pueden aportar datos importantes que permitan definir el significado (los valores) del sitio (Stanley Price1995).

### Participación de Alcaldías y Comunidades

Es fundamental la participación de las comunidades originarias en los procesos de protección y preservación de los sitios de arte rupestre, a través de acuerdos entre la población local y los responsables del proyecto, que garantizan que comunarios capacitados estén a cargo de la administración de los sitios (Figura 1).

Muchas veces los comunarios no tienen buenos conocimientos de los sitios de arte rupestre (reciben informaciones de los investigadores del proyecto) y a veces contribuyeron a la destrucción de los sitios como en el caso de Chirapaca (Prov. Los Andes, Depto. de La Paz; ver Taboada 1992) y Calacala (Depto. de Oruro), donde se utilizaron los sitios o sus inmediaciones como cantera hasta que la SIARB entabló el diálogo con los representantes locales y frenó este proceso. En otros casos, la población rural considera el arte rupestre como herencia de sus antepasados y los sitios tienen un significado especial, por ejemplo, como lugares sagrados o de poder especial. (Ver, por ejemplo, las reflexiones de Pablo Cruz 2004, sobre la percepción de los restos arqueológicos de parte de los habitantes rurales).

Una vez que el proyecto se ha iniciado, los comunarios aspiran a conseguir ingresos de parte de un turismo sostenible. Los investigadores deben guiarlos para que este objetivo sea alcanzado sin

Figura 1. Reunión de representantes de la SIARB con comunarios en Quila Quila, Chuquisaca.
*Representatives' meeting of the SIARB with comunarios in Quila Quila, Chuquisaca.*

poner en peligro la preservación de los sitios por un turismo descontrolado.

En el caso del proyecto de Quila Quila, Depto. de Chuquisaca, nuestras labores aprovecharon estudios anteriores de parte de la arqueóloga Pilar Lima, quien ya había establecido una relación cordial con los miembros de los Ayllus originarios de la región y su participación activa en las investigaciones arqueológicas (ver Lima 2003), y formó parte de nuestro equipo, lo que motivó que los curacas invitaran a la SIARB para que inicie el registro y la protección del arte rupestre de su región. Los acuerdos con los representantes indígenas nos permitieron llevar a cabo la documentación de un amplio conjunto de grabados rupestres (Lima et al. 2003), elaborar una propuesta para la creación de un parque arqueológico e inclusive para un museo regional y realizar una capacitación inicial de guías turísticos. Sin embargo, un conflicto entre los ayllus y campesinos del sindicato agrario (Federación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Chuquisaca), por un lado, y entre los ayllus y la alcaldía de Sucre, por otro lado, impidieron la continuidad del proyecto, ya que no se contó con la colaboración y participación de todos los habitantes de la zona y del gobierno municipal.

En el caso del parque arqueológico de Incamachay-Pumamachay, reconocido como monumento nacional, la SIARB inició su labor sobre la base de un convenio con la alcaldía de Sucre y acuerdos con la comunidad indígena de Tumpeca; estas dos entidades regionales, asesoradas por nosotros, se pusieron de acuerdo respecto a la administración del sitio, empleando a un comunario que fue capacitado como guarda ruinas. Como medio de difusión del parque, elaboramos un video (SIARB – alcaldía de Sucre 2006) en el que los mismos comunarios se expresan respecto a la importancia de la investigación y protección del arte rupestre. Reconocen que antes no sabían mucho de las pinturas rupestres, pero que ahora están conscientes de su valor y que se sienten dueños del sitio. Desean trabajar "de igual a igual" con la alcaldía en la administración y protección del parque arqueológico.

Como resultado de la concientización y capacitación de comunarios sobre la importancia de estos sitios, uno de los participantes del cursillo de capacitación nos guió a otro sitio de arte rupestre motivando la generación de un nuevo proyecto.

## Diagnóstico y Medidas de Conservación

Fue también en el parque de Incamachay – Pumamachay que elaboramos un diagnóstico de conservación y por primera vez realizamos la limpieza de graffiti de parte de un equipo internacional participando expertos de Bolivia y EE.UU., experiencia descrita en un artículo el Boletín Nº 19 de la SIARB (Loubser y Taboada 2005). Se logró la limpieza de un 85% de las inscripciones vandálicas.

## Infraestructura y Desarrollo de los Sitios Para Visitas Turísticas

Actualmente ya existen flujos de visitantes a numerosos sitios de arte rupestre de Bolivia, de los cuales la gran mayoría no cuenta con administración, señalización e infraestructura para la recepción de los turistas y en consecuencia sufren daños permanentes.

Parte de nuestros proyectos es desarrollar una infraestructura adecuada según las características del sitio para facilitar las visitas turísticas. En Calacala, Oruro, iniciamos un proyecto para mejorar el parque arqueológico de este Monumento Nacional de arte rupestre y, después de tres años de diversos estudios y trabajos (Strecker y Taboada 2001), construimos una pasarela para los visitantes del sitio que fue inaugurada en octubre del 2002. (Figura 2). Aprovechamos la experiencia de expertos en otros países, como Australia, Sudáfrica, México y Brasil, donde ya existen construcciones parecidas para las visitas turísticas y la preservación de los sitios. Adaptamos estos conceptos para el Parque Arqueológico de Calacala, basándonos en el principio fundamental de la menor intervención al sitio y su preservación. De esta manera, no imitamos el trabajo de nuestros colegas brasileños, quienes –en un sitio del estado Piauí– construyeron una pasarela con soportes de cemento que penetran al subsuelo. Nosotros pensamos que no se debería tocar el suelo que puede guardar importantes evidencias arqueológicas. Por eso usamos una especie de zapatas para las columnas. Por otra parte, la estructura se puede desarmar en caso de que se realice una excavación en el futuro. El efecto de la pasarela es que las visitas se realizan de una manera más ordenada y que los visitantes pueden observar el arte rupestre mucho mejor, de una mayor altura, reconociendo también elementos que no estaban visibles desde el suelo. Por otro lado mantienen una distancia a los paneles evitando el contacto directo con los grabados y pinturas.

Es importante recordar que cualquier infraestructura requiere un mantenimiento permanente. En el caso de Calacala logramos dos veces la aplicación de un barniz protector a la construcción de madera, medida que debería ser repetida de parte de la administración del parque (ahora a cargo del municipio Soracachi)[1].

En el alero de Incamachay construimos un sendero empedrado que sirve para facilitar la visita de los turistas y a la vez impide que el polvo se asiente continuamente en los paneles de arte rupestre (Figura 5). Posteriormente instalamos una barrera psicológica que consiste en una hilera de postes conectados por una soga delimitando el área del circuito. Además colocamos dos cajas con hojas informativas plastificadas.

La cueva Pumamachay forma parte del mismo parque arqueológico. Ya en 1993 fue afectado por el robo de un elemento pictórico sustraído por algún visitante inescrupuloso. Se encuentra en la cercanía del alero de Incamachay, pero el único guardián no puede controlar ambos sitios a la vez. Por eso se decidió cerrar su entrada con una reja permitiendo visitas guiadas.

En el caso de Paja Colorada, un sitio muy aislado y sin vigilancia, tomamos la misma decisión. En el año 2002 constatamos actos vandálicos de parte de visitantes. Cerramos la cueva con reja para impedir las visitas descontroladas (Figura 6). Estamos avanzando con el proyecto del parque arqueológico que incluye la capacitación de guías. Posteriormente se organizarán las visitas con ellos.

Las dos cuevas mencionadas (Pumamachay y Paja Colorada) se hallan cercadas con rejas metálicas permitiendo el ingreso de visitantes con un guardián que maneja las llaves. En ambos casos, la cantidad de turistas que ingresan al mismo tiempo debe ser muy reducido.

Un paso posterior para la infraestructura de los parques arqueológicos con arte rupestre debería ser la construcción del Centro de Atención al Turista, que hasta ahora no hemos logrado por falta de recursos, aunque elaboramos varios anteproyectos. Los flujos turísticos en ningún caso han sido muy grandes, pero suponemos que en el futuro aumentarán justificando la necesidad de tal centro. Deberá contar con una boletería e información sobre el arte rupestre de Bolivia y la arqueología regional, una

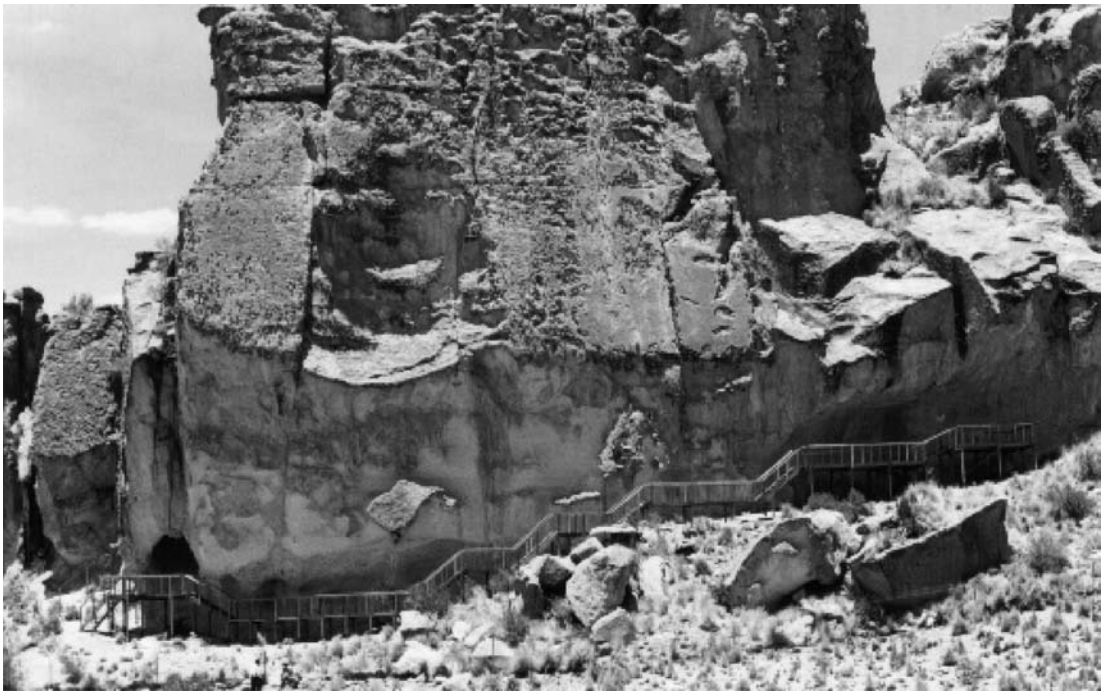


Figura 2. Parque arqueológico de Calacala, Oruro. Pasarela delante de los paneles con arte rupestre.
*Archaeological park of Calacala, Oruro. Gangplank in front of the panels with cave(rock) art.*

Figura 3. Curso de capacitación del guarda-ruinas y de comunarios en el colegio de Calacala, Oruro.
*Course(Year) of training of the guard(keeper)-ruin and of comunarios in the college of Calacala, Oruro.*

Figura 4. Ingreso al parque arqueológico de Incamachay, Chuquisaca.
*Enter to the archaeological park of Incamachay, Chuquisaca.*

cafetería, un stand de venta de artesanías, baños, un depósito y un cuarto para el guarda-ruinas.

## Campañas de Educación y Difusión

Los proyectos de parques arqueológicos incluyen campañas educativas para alumnos de colegios (Figura 3) y comunarios y la capacitación para guías y guarda-ruinas locales. Además, elaboramos diversos materiales para los visitantes de los parques arqueológicos: folletos, una guía en español e inglés (sobre Incamachay-Pumamachay, Strecker 2004) y un video (SIARB – Alcaldía de Sucre 2006). En estos materiales hacemos énfasis en la conducta apropiada por los visitantes en los sitios y el respeto del arte rupestre como patrimonio cultural.

## Generación de Programas de Desarrollo Sostenible

Los proyectos de colaboración interinstitucional entre la SIARB y las alcaldías y comunidades están diseñados para generar programas de desarrollo sostenible y por lo general forman parte de un programa íntegro de desarrollo regional.

En el parque de Incamachay-Pumamachay han subido considerablemente los ingresos a través de las entradas: antes se pagaba Bs 4 por grupo, ahora cada turista extranjero debe pagar Bs 10.

## A modo de Conclusión – Logros y Problemas en la Preservación del Arte Rupestre

Sabemos que en Bolivia existen más de mil sitios de arte rupestre, muchos de los cuales tienen gran importancia por sus singulares características y justifican los esfuerzos para su preservación. Los proyectos de la SIARB de conservar arte rupestre en parques arqueológicos se realizan en pocos sitios. En cualquier caso, nosotros trabajamos por años hasta lograr nuestros objetivos, lo que se debe al proceso lento de registro y documentación, acuerdos concertados con los pobladores y los gobiernos municipales, la elaboración y construcción de infraestructura, etc.

Sabemos que el turismo llega a muchos otros sitios de arte rupestre sin que existan las condiciones mínimas para la protección de estos sitios. Existen más y más iniciativas de municipios y agencias turísticas que están ansiosos de abrir las puertas al turismo sin entender los mecanismos necesarios para una preservación de su riqueza patrimonial.

A veces la SIARB puede asesorar y participar en estos procesos. En muchos casos, lastimosamente, estamos excluidos de las acciones que se toman. Existen fuertes presiones para lograr resultados a corto plazo que pueden causar daños considerables en los sitios. En Incamachay, inicialmente la Alcaldía de Sucre no estaba dispuesta a trabajar con la SIARB y empezó el proyecto de protección del sitio con la construcción de un muro, asesorada por una arqueóloga; sin embargo fueron los mismos trabajadores de tal construcción quienes vandalizaron el sitio. Este hecho causó un cambio en la política, la alcaldía se dio cuenta de la necesidad de avanzar en los trabajos con la ayuda de expertos. En el caso de un sitio en la Chiquitanía del Depto. de Santa Cruz, logramos la primera fase de un proyecto con la documentación del sitio; sin embargo los trabajos de la siguiente fase, incluyendo la construcción de infraestructura, fueron otorgados a arquitectos locales sin experiencia en el campo de arte rupestre.

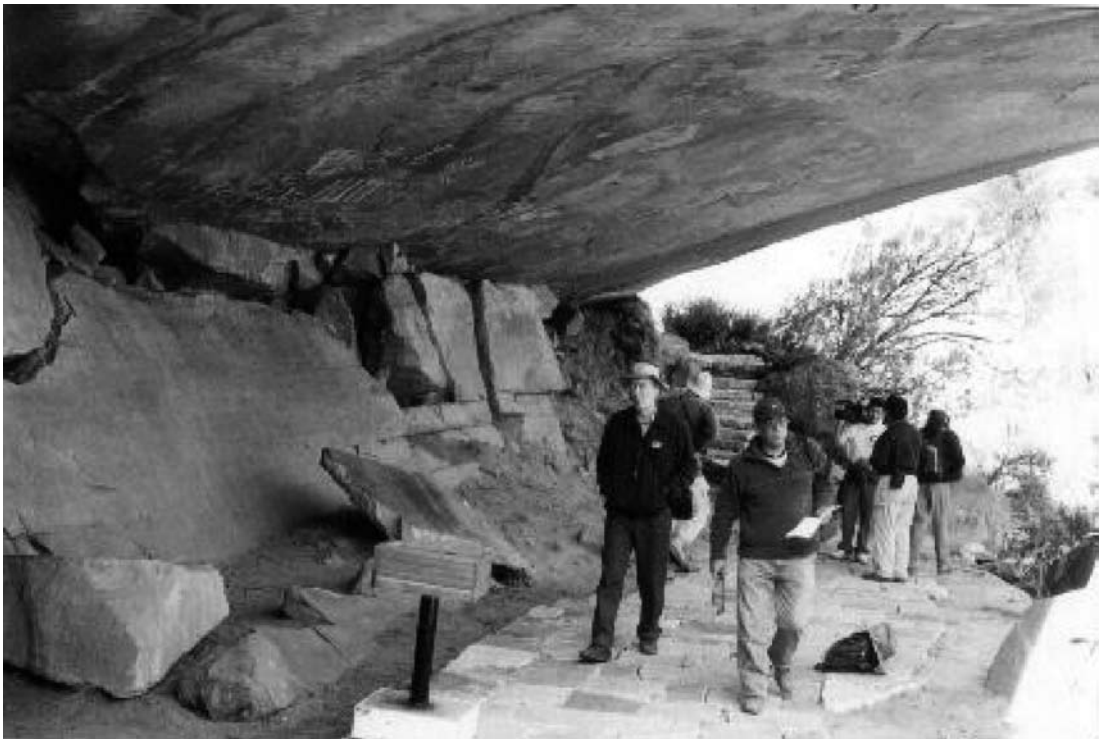


Figura 5. Sendero empedrado y caja informativa en el alero de Incamachay.
*Paved path and informative box in Incamachay's eaves.*

Figura 6. Reja delante de la cueva de Paja Colorada.
*Grating in front of the cave of Coloured(Red) Straw.*

En este contexto, recordamos que las prefecturas departamentales y alcaldías en Bolivia tienen responsabilidades para la preservación del patrimonio arqueológico e histórico, pero normalmente no cuentan con personal capacitado y experimentado para estas tareas y no entienden la necesidad de emplear a especialistas y preparar sitios para el turismo en proyectos cuidadosamente planeados.

Había una licitación pública de parte de una prefectura departamental para un proyecto de conservación y puesta en valor de una gran cantidad de sitios de arte rupestre. Los escasos fondos disponibles, en comparación con la cantidad de sitios elegidos, el tiempo limitado de pocos meses para la realización de las obras y la orientación a consultores no capacitados como ser Licenciados en Turismo o Antropología, ponen en evidencia el desconocimiento de los responsables de las condiciones necesarias para un trabajo eficaz y profesional en la protección y administración de los sitios. Afortunadamente logramos convencer a los responsables de dejar la licitación desierta y abandonar el proyecto de habilitar los sitios de arte rupestre para el turismo a corto plazo.

Estos problemas estructurales, de falta de políticas y experiencia y falta de respeto a nuestro patrimonio de arte rupestre implican la posibilidad de que perdamos una gran parte de los valores de los sitios.

Esperamos que nuestros proyectos en curso sirvan como modelos para futuras acciones de parte de otros profesionales quienes compartan con nosotros los criterios para llevar adelante proyectos exitosos a largo plazo. Observamos que en la nueva generación de profesionales arqueólogos existe un amplio interés por la investigación y preservación del arte rupestre y su significado dentro de los procesos socio-económicos que hicieron posible estas representaciones. Estas inquietudes podrán resultar en nuevos aportes para la interpretación de los sitios y su presentación al público.

*Agradecimientos:* Estamos agradecidos de los comunarios y gobiernos municipales que están apoyando nuestro trabajo. Agradecemos a la Lic. María Pía Falchi por sus comentarios y sugerencias a la versión preliminar de este artículo.

## Nota

[1] Este cambio de administración territorial, ahora a cargo del municipio de Soracachi, ha causado que –después de varias fases exitosas– el proyecto actualmente no avanza, debido a que las nuevas autoridades no han respondido a nuestro planteamiento.

# PROYECTO DE CIRCUITO TURÍSTICO-ARQUEOLÓGICO: PUNTA DE LA PEÑA-PEÑAS COLORADAS (ANTOFAGASTA DE LA SIERRA, CATAMARCA, ARGENTINA)

## *PROJECT OF ARCHAEOLOGICAL TOURIST-CIRCUIT: PUNTA DE LA PEÑA-PEÑAS COLORADAS (ANTOFAGASTA DE LA SIERRA, CATAMARCA, ARGENTINA)*

*Carlos A. Aschero*[1]*, M. d. P. Babot*[1]*, M. L. Cohen*[2]*, S. Hocsman*[2]*, S. M. L. López Campeny*[2]*, A. R. Martel*[2]*, J. G. Martínez*[1]*, L. Quiroga*[1]*, A. S. Romano*[3] *y S. V. Urquiza*[2]

Con aportes del Proyecto FONCyT PICT 09888 y el apoyo de la Fundación TIEMPOS (Tucumán, Argentina) hemos propuesto, en Antofagasta de la Sierra, un circuito para la visita de sitios arqueológicos de distintos períodos de la historia prehispánica y posthispánica local, ubicados en el curso medio del río Las Pitas. Se incluye el montaje de un centro de interpretación que concentraría información sobre los sitios que forman parte de esta visita. La modalidad propuesta es la de visitas guiadas a cargo de guías locales, formados por los grupos de investigación activos en el área.

El presente proyecto se propuso originalmente como parte de un diseño de desarrollo turístico y agropecuario de mayor alcance para distintos sectores de Antofagasta de la Sierra, en combinación con el Plan Social Agropecuario del gobierno argentino.

Hemos planteado dos sectores y dos fases para el circuito. La primera fase incluiría la visita a seis sitios arqueológicos con arte rupestre, ubicados en el lapso 4.200 a 400 años A.P. La segunda fase sumaría un sitio de los períodos de Desarrollos Regionales y/o Inka, un sitio histórico rural vinculado al primer asentamiento de la familia Morales (principios siglo XIX) y dos sitios con arte rupestre correspondientes a los períodos Formativo y Desarrollos Regionales.

**Palabras claves:** Puna Meridional argentina**,** circuito turístico arqueológico, guías locales.

*With contributions of the FONCyT PICT 09888 Project and the support of the TIEMPOS Foundation (Tucumán, Argentina) we have proposed a circuit for the visit of archaeological sites of different periods of the Pre-Hispanic and Colonial local History, located in the half course of the river Las Pitas, at Antofagasta de la Sierra. The construction of an Interpretation Center to concentrate information about the archaeological sites that are part of this visit is also considered. Visits should be carried out by local guides, trained and qualified by the group of archaeologists currently investigating in the area.*

*This project was originally proposed as a part of a wider scope proyect, which combines tourist and agropastoral development, in different sectors of the Antofagasta de la Sierra. This major project was incorporated in the 'Plan Social Agropecuario' of the argentine Government.*

*We have proposed two sectors and two phases for the circuit. The first phase includes the visit to six archaeological sites with rock art, chronologically located in the lapse 4,200 to 400 years B.P. The second phase add a site of the Regional Developments and/or Inka periods, a rural historical settlements corresponding to the first establishment of the Morales family (principles of XIX century) and two sites with rock art corresponding to the Formative Regional Developments period.*

***Key words:*** *Argentine southern Puna, archaeological tourist circuit, local guides.*

Diversas investigaciones desarrolladas en las últimas dos décadas y las actualmente en curso, reflejan el alto potencial arqueológico del departamento Antofagasta de la Sierra, el más extenso y menos poblado de la provincia de Catamarca; poniendo de manifiesto una continuidad ocupacional que comienza hace ca. 10.000 años y sigue hasta el presente. Dicho departamento forma parte de la región de la Puna meridional argentina, con una altitud media que sobrepasa los 3.400 msnm, en la que predominan los paisajes originados en procesos volcánicos de gran magnitud, y cuya biogeografía lo caracteriza

[1] Investigador/a CONICET. Instituto de Arqueología y Museo (IAM), San Martín 1545, CP: 4000, San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina. Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES), Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán (UNT).

[2] Becario/a CONICET. Instituto de Arqueología y Museo (IAM), San Martín 1545, CP: 4000, San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina. Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES), Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán (UNT).

[3] Instituto de Arqueología y Museo (IAM), San Martín 1545, CP: 4000, San Miguel de Tucumán, Tucumán, Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán (UNT).

como un ambiente con acentuadas condiciones desérticas. Particularmente, nos centraremos en la microrregión conformada por la cuenca endorreica de Antofagasta de la Sierra cuyo colector principal, el río Punilla, capta las aguas permanentes de los ríos Chorrillos/Toconquis, Curuto, Miriguaca y Las Pitas (Figura 1). En esta microrregión, es destacable la presencia de más de 40 sitios asociados con arte rupestre con un notable despliegue de soportes, técnicas y estilos. Esta situación contrasta notablemente con la de otros sectores en estudio de la misma región que, si bien muestran diversas evidencias de ocupación humana, carecen de esta riqueza en manifestaciones rupestres.

El arte rupestre se presenta en Antofagasta de la Sierra desde momentos arcaicos (8.000-9.000 y 4.500-3.800 años A.P.) y estaría vinculado a sectores con concentración de recursos dentro de un paisaje desértico más amplio, situación que ha sido interpretada por Aschero (2006) como un control efectuado por las antiguas poblaciones hacia esos sectores ricos en recursos: "no sólo maximizando los rendimientos de tropas, pasturas y cosechas a través de operaciones simbólicas, sino también las interacciones sociales de los que allí viven con los que acceden a estos espacios desde otras áreas" (op. cit. 107).

Desafortunadamente el valor y la apreciación de este arte se ve amenazado por ataques furtivos a los soportes en los que éste se emplaza, siendo frecuente el hallazgo de inscripciones realizadas por quienes pretenden dejar una impronta de su presencia en el lugar, o lo que es peor aún, la extracción o destrucción parcial de los bloques que contienen estas expresiones plásticas (Figura 2). Actualmente la afluencia turística en la zona ha experimentado un aumento vertiginoso, favorecida por una mayor promoción del lugar y una serie de obras de infraestructura como mejoras en las rutas de acceso y una mayor oferta de alojamientos. Es por todo lo antes expuesto que consideramos que es preciso un conjunto de acciones que apunten a proteger el patrimonio arqueológico en vista a lo que ya viene ocurriendo: la concurrencia cada vez mayor, sin control adecuado, de los turistas a los sitios. Pensamos que esto es viable a partir del

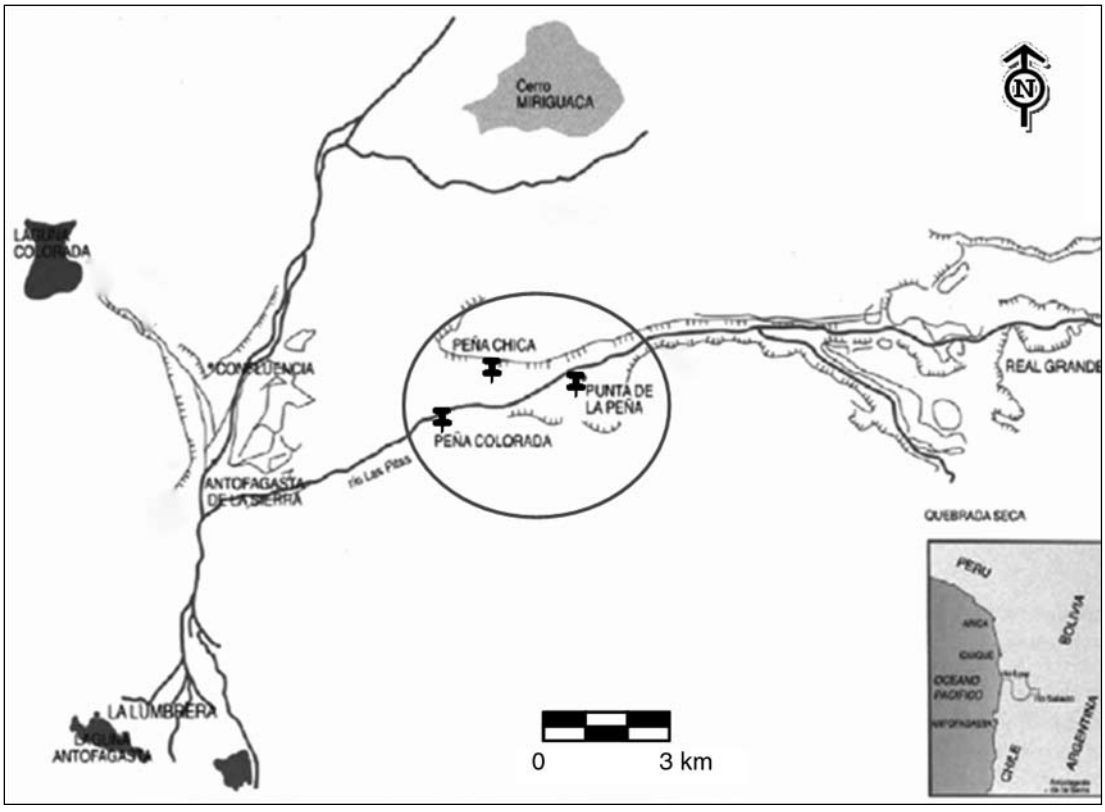



Figura 1. Mapa de la microrregión de Antofagasta de la Sierra. (Modificado de Aschero 1999).
*Map of the microrregión of Antofagasta de la Sierra (Modified of Aschero 1999).*

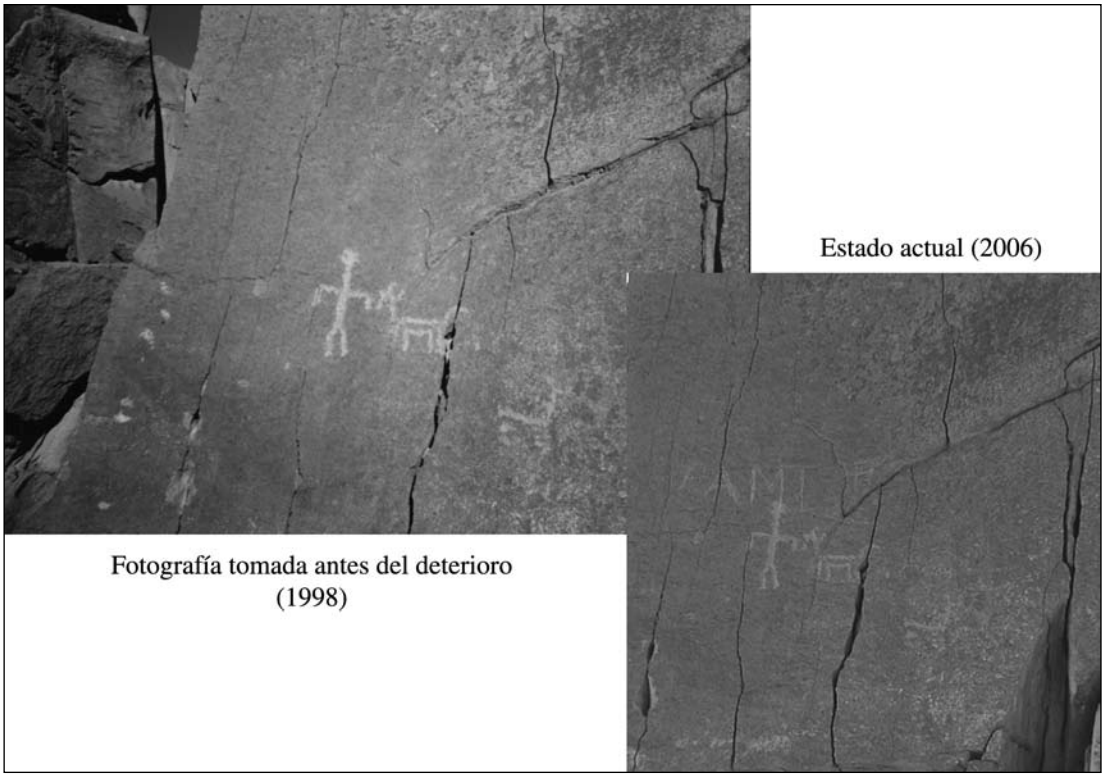



Figura 2. Ejemplo de deterioro antrópico de grabados rupestres, sitio Peñas Coloradas 3.
*Example of anthropic deterioration of engravings rock art, site Peñas Coloradas 3.*

manejo local controlado de este recurso patrimonial, evitando un potencial peligro para la conservación de los sitios, mediante una actividad de protección que represente, a la vez, un usufructo económico para los actuales propietarios y usuarios de las tierras.

El fenómeno de crecimiento turístico se ve enmarcado en el contexto actual del país en el cual el patrimonio histórico, arqueológico y antropológico ha incrementado exponencialmente su valor como una posible vía para el desarrollo y uso sostenible. En este marco, las comunidades locales han iniciado un proceso de revalorización de sus recursos culturales y están reclamando una participación activa en su gestión, conservación y aprovechamiento, así como la colaboración y asesoramiento de las instituciones y los profesionales pertinentes. En este caso, los profesionales han estado presentes en Antofagasta de la Sierra, contando con más de dos décadas de historia en las investigaciones arqueológicas, primero desde el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL) y luego también desde el Instituto de Arqueología y Museo (IAM) de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Las investigaciones relacionadas con la presente propuesta han sido realizadas bajo la dirección de Carlos Aschero y financiadas con subsidios otorgados por distintas Instituciones Nacionales (CONICET; FONCyT y CIUNT).

Considerando que el manejo de los bienes patrimoniales debe estar enmarcado en una política de administración local de los recursos culturales y de un desarrollo sostenible presentamos una propuesta de un plan de puesta en valor y conservación del circuito del río Las Pitas. Este proyecto fue propuesto originalmente en el marco de otro mayor que combinaba el desarrollo turístico con el agropecuario (Aschero et al. 2002), en conjunto con el mencionado Plan Social Agropecuario. Con éste se intentó apoyar técnicamente los planes de crecimiento agropecuario de las familias, articulándolos con el manejo de los recursos arqueológicos de la región. Partimos de la convicción de que, así como en el pasado el manejo de los recursos estuvo en manos de las familias locales, los recursos culturales deben seguir bajo la administración de éstas. Es decir que, nuestra estrategia como arqueólogos es la de

insistir en que sean las propias familias locales las que controlen el ingreso a los sitios y que sean ellas mismas quienes generen, para sí mismas y para los visitantes, una conciencia de responsabilidad por el cuidado del patrimonio. De esta manera, el diseño del circuito Las Pitas, pretende dar participación activa a las familias residentes en las proximidades de los sitios involucrados, tanto en los beneficios económicos que resulten de la explotación turística del recurso patrimonial, como en la preservación del mismo.

En síntesis, los requerimientos para poner en práctica el proyecto son: a) el diseño de un circuito o recorrido turístico que representa una experiencia piloto local, para la exhibición, comprensión, preservación y manejo del patrimonio arqueológico-antropológico; b) el montaje de un Centro de Interpretación en donde se exhibirá, con paneles y réplicas, la historia de vida de esta pequeña área, a través de los resultados de las investigaciones arqueológicas y antropológicas, más c) la capacitación de guías locales y custodios del patrimonio arqueológico-antropológico y natural del sector, mediante un programa de cursos, a cargo de los integrantes del proyecto de investigación, y, finalmente, d) la implementación de actividades de monitoreo periódicas. Por medio de estas se efectuará el relevamiento y la documentación de los sitios arqueológicos y el arte rupestre asociado para elaborar Informes de Base o de Estado, en función de medir el impacto que producirá la apertura de los circuitos al turismo.

## Se Hace Camino al Andar… El Circuito Turístico-Arqueológico Río Las Pitas

El primer eslabón de esos tres requerimientos que conforman nuestro proyecto, corresponde a la propuesta de implementación de un circuito de visitas a un conjunto de sitios arqueológicos de variada cronología, con diferentes emplazamientos y funcionalidad.

El circuito que proponemos comprende a dos sectores principales vinculados con tres afloramientos de ignimbritas –Punta de la Peña/Peñas Chicas y Peñas Coloradas– distanciadas entre sí por aproximadamente 2 km, en los que se visitarán diferentes manifestaciones arqueológicas del pasado prehispánico y colonial local (Figura 3). A su vez, planteamos dos fases para la implementación completa del circuito. La primera fase incluye la visita a seis sitios arqueológicos con arte rupestre, de variado emplazamiento, asociados temporalmente al lapso comprendido entre 4.200 a 400 años A.P. La segunda fase sumaría un sitio correspondiente a los períodos de Desarrollos Regionales y/o Inka, un sitio histórico rural de principios de siglo XIX vinculado al primer asentamiento de los pobladores actuales (familia Morales) y dos sitios con arte rupestre correspondiente a los Períodos Formativo y Desarrollos Regionales.

Todos los sitios propuestos para el recorrido tienen una particularidad que los hace de alguna manera "más impactantes" para el turismo y es la presencia de arte rupestre en diversos soportes, técnicas y motivos. En cuanto al interés turístico de sitios con este tipo de evidencia, pensamos que lo destacable de éstos es: a) el fácil acceso, que permite la apreciación rápida de la evidencia del pasado prehispánico e histórico; b) a su vez la naturaleza monumental del arte, que genera un impacto visual significativo en la percepción del visitante, y c) las características intrínsecas de la representación rupestre, sobre todo de las figurativas, asociada a una interpretación arqueológica/científica de las mismas, que facilita una aproximación hacia la cosmovisión de estos pueblos; dato que interesa mucho al visitante, evidenciado en la mil veces repetida pregunta de "y esto ¿qué significa?".

En cuanto al recorrido, éste se iniciará teniendo como punto de partida el Museo del Hombre de Antofagasta de la Sierra, localizado en la cabecera del departamento. Allí, los visitantes podrán obtener un panorama general de las investigaciones arqueológicas y antropológicas realizadas en el área por diferentes equipos de trabajo e instituciones a lo largo de las últimas décadas. Posteriormente, cada grupo (no más de 10 turistas) deberá contratar un guía local y adquirir las entradas correspondientes a cada sector del circuito. El trayecto inicial desde el museo situado en el pueblo, será hasta la localidad de Punta de la Peña –a aproximadamente 8 km de la población de Antofagasta de la Sierra– donde se ubica la casa de don Vicente Morales y su familia, propietarios actuales del terreno donde se emplazan los sitios arqueológicos del primer sector del circuito. Será allí donde el guía mostrará, a cada grupo de visitantes, la documentación gráfica y las réplicas existentes en el centro de interpretación (ver detalles más adelante). Una vez culminado el recorrido en el centro de interpretación se realizará –en la primera fase de habilitación del circuito– la

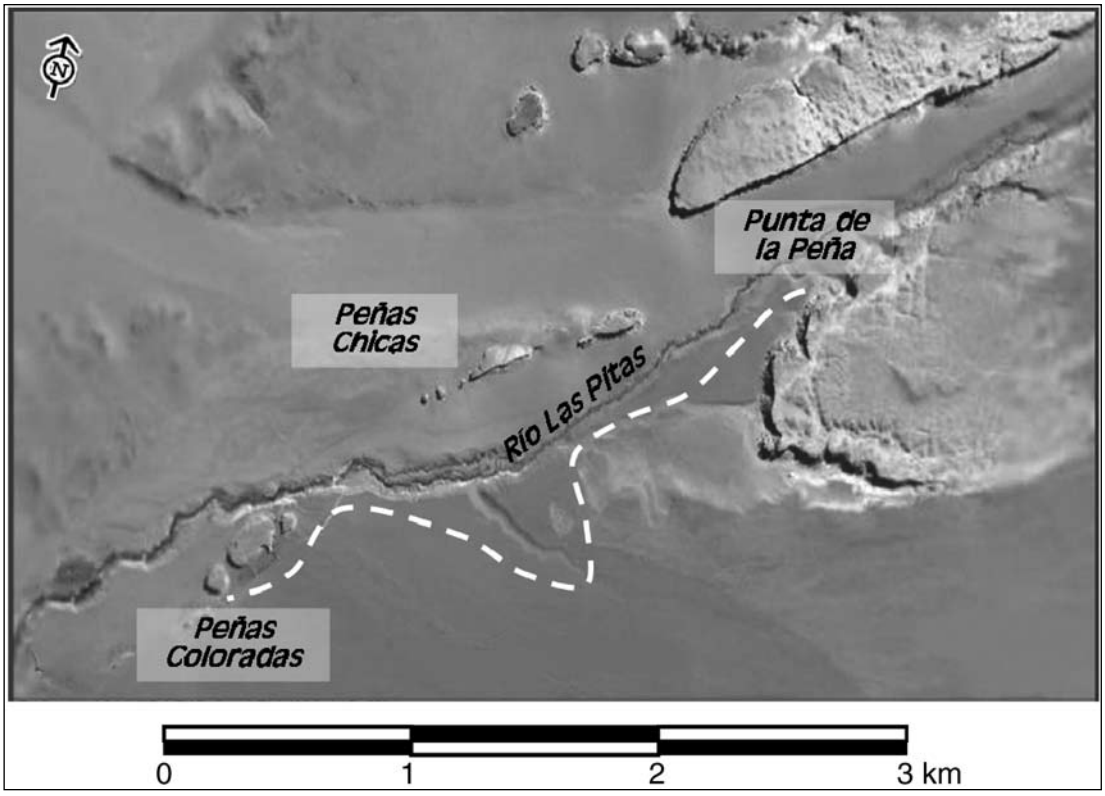



Figura 3. Imagen de los sectores que integran el Circuito turístico-arqueológico del río *Las Pitas.*
*Image of the sectors that integrate the tourist-archaeological Circuit of the River Las Pitas.*

visita a tres sitios correspondientes a distintos momentos de ocupación: Arcaico Tardío, Formativo, Desarrollos Regionales e Hispano-Indígena, éste último contemporáneo a la presencia hispánica en los valles mesotermales y tierras bajas. Dentro del recorrido será opcional la visita de la oquedad natural que contenía los restos del fardo funerario conocido como "Bebé de la Peña" (Aschero et al. 1999), exhibido actualmente en el museo local.

En todos los sitios visitados se colocará la cartelería alusiva, apuntando a que su impacto visual sea el mínimo posible. Asimismo, las zonas de circulación (sendas) estarán claramente delimitadas y poseerán la contención necesaria para evitar que el pisoteo afecte la evidencia arqueológica y el excesivo acercamiento a las pinturas y grabados rupestres implique un riesgo para su conservación.

### Fase 1. Primer Sector: Punta de la Peña/Peñas Chicas

1) *Sitio Punta de la Peña 4 o Alero Don Vicente (PP4)*: Es un abrigo rocoso que presenta vestigios arqueológicos estratificados. En el sitio se distinguen dos sectores de reparo constituidos por un alero superior y otro inferior. Ambos espacios incluyen manifestaciones de arte rupestre consistentes en grabados y pinturas de motivos no figurativos correspondientes a la modalidad estilística Punta de la Peña, la más temprana identificada en el área (Aschero 1999). El sitio PP4 puede ser descripto como un asentamiento con múltiples niveles ocupacionales que abarcan una extensa secuencia durante el Holoceno; aunque los fechados radiocarbónicos indican una ocupación con dos marcadas discontinuidades. La primera discontinuidad se ubicaría entre ca. 8.900 años AP (Holoceno Temprano) a ca. 4.100 años AP (Holoceno Tardío) y la segunda entre ca. 3.800 años AP a ca. 960 años AP, aunque este último lapso será acotado en futuras excavaciones (Aschero 2005a).

En el sector del abrigo inferior se podrán observar perfiles expuestos asociados a recintos circulares de piedra, asignados a las ocupaciones arcaicas tardías (ca. 4.200 a 3.800 años A.P.) y otros correspondientes a los niveles estratigráficos asociados

y superpuestos a ellos. Asimismo, se prevé exhibir algunos sectores de los niveles arqueológicos superiores, correspondientes a ocupaciones posteriores a ca. 500 A.P. (siglo XVI), incluyendo materiales asociados con la actividad textil, que fueron abandonados allí por los pobladores actuales. Además, desde el sitio los visitantes podrán disfrutar de una impactante vista de la quebrada del río Las Pitas y sus alrededores.

2) *Sitio Punta de la Peña 9 (PP9)*: constituye una base residencial agrícola pastoril multicomponente, cuya secuencia ocupacional se inicia hace aproximadamente 2000 años A.P. (López Campeny 2001, 2006) y se extiende temporalmente hasta momentos prehispánicos tardíos e incluso históricos, evidenciando un uso recurrente, diverso y variable de los espacios para la realización de múltiples actividades –incluyendo funciones residenciales, productivas, funerarias, entre otras– (Cohen 2005, Somonte y Cohen 2007; Babot et al. 2006).

Asociados a un conjunto de estructuras arquitectónicas subcirculares y elípticas simples, se registró en PP9 una serie de bloques rocosos con grabados rupestres, los que en algunos casos están ubicados en el espacio próximo a los recintos y, en otros, se encuentran directamente integrados a su arquitectura o a sectores en donde se desarrollaron actividades específicas. Se destaca un conjunto particular de motivos no figurativos –genéricamente designados como maquetas agrícolas– que han sido interpretados como representaciones esquemáticas y a escala reducida de sistemas vinculados con el manejo del agua (cochas y canales de riego o acequias) y cuadros y/o andenes de cultivo (chacras). Los mismos se asocian a otras representaciones rupestres no figurativas (cartuchos), motivos zoomorfos (camélidos) y conjuntos de morteros y/o horadaciones elípticas, vinculados a la modalidad estilística Peñas Chicas (Aschero et al. 2006 y Aschero et al. en este volumen).

En este caso planteamos la exhibición de un recinto de planta circular, donde se realizaron diversas actividades domésticas, que ha sido excavado completamente para que sea observada en sus aspectos constructivos, incluyendo una recreación del primer nivel ocupacional. Esto último implicará el empleo de réplicas de artefactos y ecofactos (calcos en resinas Epoxi sobre moldes de Silaxtic o materiales equivalentes), reconstituyendo el nivel arqueológico inicial del recinto y conservando perfiles testigos de las posteriores reocupaciones. Se dispondrán de mecanismos para la consolidación de los testigos y la roca del recinto y para que la circulación no afecte la estructura y su contenido En este caso debe disponerse un cerramiento completo del recinto que no afecte el entorno y preserve los materiales expuestos.

3) *Sitio Punta de la Peña 3 (PP3)*: Sitio cuya evidencia arquitectónica visible sería adscripta a momentos post-formativos. Se encuentra emplazado sobre la base y ladera de un farallón de ignimbrita. Presenta espacios arquitectónicos discontinuos compuesto por un número escaso de recintos (entre 5 y 10 unidades) destinados a unidades de habitación contiguas a espacios productivos como característica constante registrada entre los sectores relevados hasta el momento. Los recintos se vinculan entre sí por rasgos arquitectónicos complejos como pasillos, vanos de acceso y aún la nivelación interna de espacios así como la presencia de contrafuertes y escalones como resolución constructiva para generar espacios de residencia en los que la pendiente resulta un elemento clave en la relación arquitectura y entorno. Cabe señalar que se han realizado excavaciones en varias unidades residenciales las cuales han mostrado una complejidad en el diseño no visible sobre rasgos arquitectónicos superficiales. Como resultado podemos señalar la existencia de un diseño arquitectónico residencial vinculado a espacios productivos, que se reproduce aún en entornos y emplazamientos claramente diferentes, puna y valles. En tal sentido, las ocupaciones post formativas de las áreas de Hualfín, El Bolsón y Antofagasta evidencian una modalidad común en el diseño del espacio residencial. En uno de los recintos, la pared formada por un gran bloque muestra grabados de camélidos esquemáticos vinculados a cronología tardía. La visita apuntará a observar aspectos de la circulación interna del asentamiento como también la secuencia ocupacional del mismo a partir de un elocuente corte estratigráfico.

4) *Sitio Punta de la Peña-11 (PP11):* Dentro del recorrido de este circuito, la visita a este sitio será opcional, de acuerdo a los intereses particulares, disponibilidad de tiempo y aptitudes físicas de los visitantes. Esto último debido a que el ascenso al sitio tiene un cierto grado de dificultad, por tratarse de una oquedad natural, sobreelevada del nivel del piso y ubicada en una cornisa natural a unos 50 m de altura sobre la pared vertical del farallón de roca ignimbrita. Allí fue dispuesto el cuerpo de un neonato, a modo de fardo funerario, cuidadosamente envuelto en cueros asegurados con

cordelería de fibra vegetal. El llamado "Bebé de la Peña" actualmente se encuentra expuesto en el Museo del Hombre de Antofagasta de la Sierra, y el contexto funerario está asociado a una cronología de ca. 3.600 a 3.200 años A.P. (Aschero et al. 2002). Desde este emplazamiento el visitante también podrá disfrutar de una impresionante visión del paisaje circundante (Figura 4).

**Fase 1. Segundo Sector: Peñas Coloradas**

Las llamadas Peñas Coloradas están ubicadas a unos 2 km desde el sector conocido como Punta de la Peña y a aproximadamente 6 km de la población de Antofagasta de la Sierra. En esta primera fase del circuito planteamos un itinerario de visita a dos de las principales concentraciones con grabados rupestres (Aschero 1999). Como inversión constructiva se considera imprescindible el levantamiento de pircas que delimiten la circulación, evitando el acceso a corta distancia de las evidencias arqueológicas y a los cultivos que actualmente posee don Ernesto Morales, propietario del lugar.

Los sitios a visitar en este sector serían (Figura 5):

1) *Sitio Peñas Coloradas 1 (PC1):* comprendería la visita de tres conjuntos de grabados ubicados en el farallón norte y oeste de la Peña 1. Corresponden a las modalidades estilísticas río Punilla, Peñas Coloradas, Punta del Pueblo y Derrumbes de los distintos períodos correspondientes a sociedades agropastoriles (Aschero 1999). Los diversos conjuntos presentan figuras de camélidos, camélidos felinizados, rastros o pisadas, figuras humanas (esquemáticas, en bloque y escutiforme) y mascariformes.

2) *Sitio Peñas Coloradas 3 (PC3):* en este sitio se realizará la visita a cuatro paneles con grabados rupestres destacándose los denominados "sectores 1-2" (Podestá 1990). Comprenden representaciones de las modalidades estilísticas Peñas Coloradas, Punta del Pueblo y Derrumbes (Aschero 1999). Hay una importante concentración de figuras de camélidos junto a diversas figuras icónicas de relevancia en el área circumpuneña.

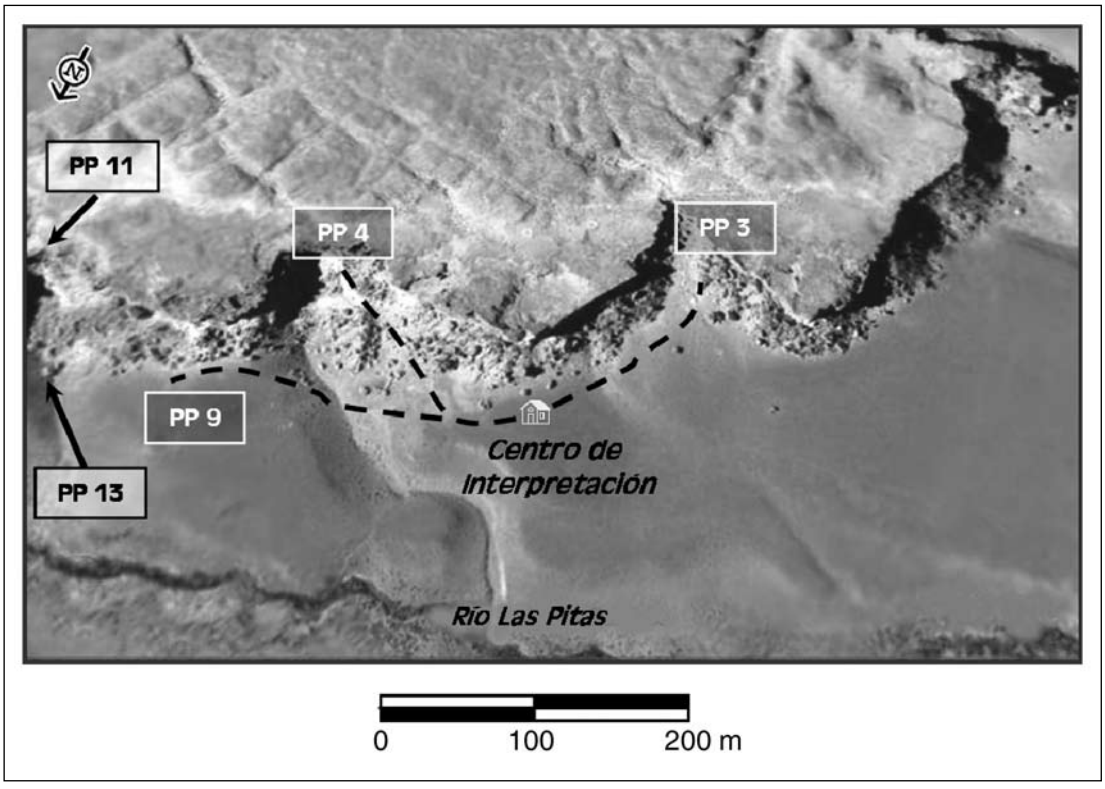



Figura 4. Sitios que integran el circuito turístico-arqueológico en el sector Punta de la Peña.
*Places that integrate the tourist-archaeological Circuit in the Sector Punta de la Peña.*

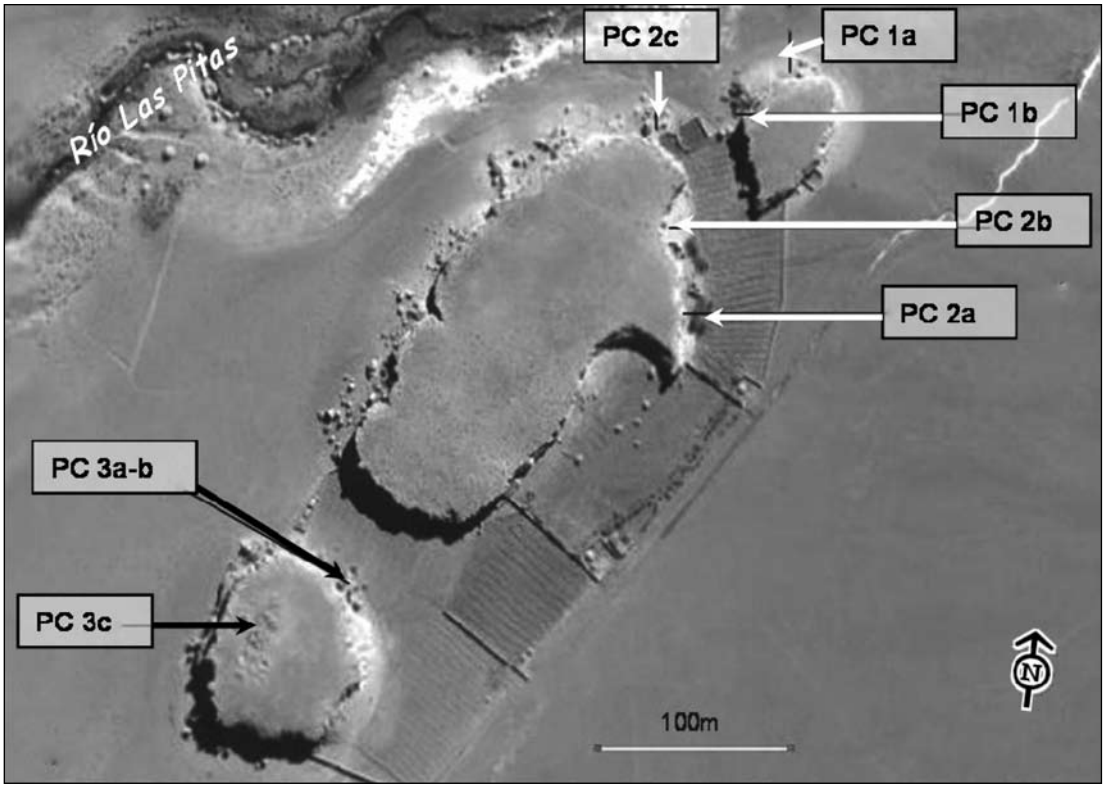



Figura 5. Detalle de los sitios arqueológicos que se visitarán en el sector Peñas Coloradas.
*Details of the archaeological places that will visit in the sector Peñas Coloradas.*

**Fase 2. Primer Sector:**
**Punta de la Peña/Peñas Chicas**

1) *Sitio Punta de la Peña 13 (PP13):* Se encuentra ubicado sobre la terraza sur del río Las Pitas, en la parte baja de una pequeña cañada longitudinal que conecta la línea de afloramientos ignimbríticos con el cauce del río. El sitio presenta dos estructuras habitacionales, interconectadas entre sí, que se adosan a un bloque ignimbrítico de gran tamaño. Las excavaciones permitieron identificar un piso de arcilla en una de ellas y un depósito-basurero que contenía una variedad y cantidad considerable de materiales en la segunda. De este contexto se obtuvo una muestra de haces de gramíneas, fechadas en 1330 años A.P. (Martel 2006). Además de las dos estructuras adyacentes, el mencionado bloque al que se adosan presenta –en su cara sur– un conjunto de grabados rupestres, entre los cuales se pueden reconocer figuras de camélidos y antropomorfos. Unos 10 m en dirección W, otro bloque ignimbrítico exhibe algunas pinturas rupestres de color rojizo, entre las que destacan camélidos alineados y una figura antropomorfa que antecede al conjunto, aludiendo a una caravana como referente objetivo. Al pie de estas pinturas rupestres se recuperó un contexto funerario correspondiente a un entierro en urna de un individuo infantil, asociado a un segundo cuerpo depositado fuera de la vasija, cercano a la boca de la misma. Entre el ajuar recuperado se destacan dos ejemplares de cestería y un collar de cuentas minerales. De acuerdo con recientes datos radiocarbónicos, este contexto funerario estaría cronológicamente asociado a los momentos de ocupación de las estructuras residenciales. Por lo tanto, los visitantes podrán apreciar aquí el conjunto de grabados y pinturas rupestres asociados a dos diferentes momentos cronológicos y la arquitectura vinculada con las estructuras residenciales y funeraria.

2) *Sitio Peñas Chicas 3 (PCh 3):* Es un sitio con arte rupestre que se destaca por la presencia de una cornisa basal, exhibiendo paneles estrado a modo de un altar (Aschero 1999). Aquí se podrán observar un conjunto de grabados entre los que se destacan representaciones que aluden a situaciones de

conflictos, tales como enfrentamientos de arqueros, escenas de lucha y figuras humanas armadas. Otras representaciones como figuras antropomorfas con tocados y adornos pectorales, reflejan las diferencias jerárquicas existentes en el seno de estas sociedades. Asociadas a estos motivos se destacan figuras de camélidos cuadricápites y aves zancudas.

3) *Sitio Peñas Chicas 4 o Estancia Morales (PCh 4)*: corresponde a la estancia histórica donde residió la familia Morales hasta las primeras décadas del siglo XX. Lo interesante de este espacio, es que allí transcurrió la infancia de don Vicente Morales y varios de sus hermanos, junto a sus padres. Es decir, se trata de un puesto de principios del siglo XX cuyas vivencias, objetos y espacios nos pueden ser relatados hoy por don Vicente. Allí se mantienen en pie los muros de las habitaciones-dormitorios, cocinas y corral, pudiéndose observar las áreas destinadas al descarte de residuos, almacenaje, actividad textil, y molienda. Incluso se aprecian implementos de cocina, tales como ollas enlozadas y antiguas botellas de vidrio, conservadas en nichos de los muros. Aquí el visitante podrá apreciar, sobre la superficie vertical del farallón de ignimbritas, un conjunto de grabados contemporáneos al momento de uso de la estancia, que incluye referencias a fechas, nombres de sus moradores, marcas de ganado y otras leyendas y representaciones de data histórica, que se vinculan con la construcción de la memoria y la legitimación de este espacio particular en la vida de la familia Morales.

### Fase 2. Segundo Sector: Peñas Coloradas

1) *Sitio Peñas Coloradas 3, cumbre (PC3C):* Luego de visitar las concentraciones de grabados rupestres en el sector bajo de PC1 y PC3, se podrá acceder a la parte alta de las Peñas. En su cima se emplaza un asentamiento, cuyo sector de acceso habría estado vallado por un muro, y que estaría asociado a cronología tardía que llegaría hasta momentos de la colonia, incluyendo resignificaciones actuales (o subactuales) de ciertas estructuras. Se trata de un conjunto de recintos semisubterráneos con diversos modos constructivos, que habrían conformado una "arquitectura para los vivos", articulada con "arquitectura para los muertos". Es decir, un conjunto de habitaciones, cocinas, depósitos y tumbas en falsa bóveda combinados en un mismo escenario: la cumbre de Peñas Coloradas 3. Desde este asentamiento, el control visual del paisaje puede realizarse a 360 grados, alcanzando el panorama de gran parte de la cuenca y conectándose visualmente con gran cantidad de sitios de la quebrada del río Las Pitas, inclusive con otros del fondo de cuenca, como el sitio tardío Inca-Hispano La Alumbrera. Se trataría de un espacio eficaz para el control de la producción, los recursos y la circulación en la cuenca, particularmente en el sector medio-inferior del río Las Pitas. El arte rupestre, plasmado en las paredes de la peña del sector bajo seguramente tuvo connotaciones en el significado del emplazamiento de la cumbre en el pasado. Para la visita al sitio se deberá diseñar y construir un sistema de circulación adecuado –previendo que el acceso a la cumbre es dificultoso– y tomar las medidas necesarias para la protección de la evidencia arqueológica que quede expuesta a los turistas (Cohen 2007).

## El Centro de Interpretación y la Historia Sin Fin… Desde los Primeros Pobladores a la Familia Morales

El segundo componente principal del proyecto está conformado por la construcción del referido centro de interpretación. Se trata de una habitación que, en un intento de mimetizarse con el paisaje circundante, fue elaborada mayormente con materiales locales, incluyendo basamento y paredes de pirca con adobe, techo de vigas de álamo terminado con torteado, al que se incorporan tragaluces de chapa plástica translúcida para la iluminación natural del interior. La superficie cubierta del centro es de 36 $m^2$ en su sala principal y 18 $m^2$ la galería adyacente, esta última utiliza parte de la pared de roca natural existente (Figura 6). Está previsto incorporar un espacio con bancos y mesas, destinado especialmente al descanso y consumo de alimentos por parte de los visitantes, instalaciones sanitarias, depósitos para residuos y adecuación de un área de estacionamiento para vehículos.

El centro está ubicado en terrenos de don Vicente Morales y su familia, situación por la que previamente al inicio de las obras se obtuvo su consentimiento y concesión de comodato por un plazo acordado entre las partes, establecida ante un juez local.

En este centro el visitante observará paneles conteniendo información gráfica y texto sobre los distintos sitios investigados en el sector Punta de la Peña/Peñas Chicas, su ubicación cronológica y

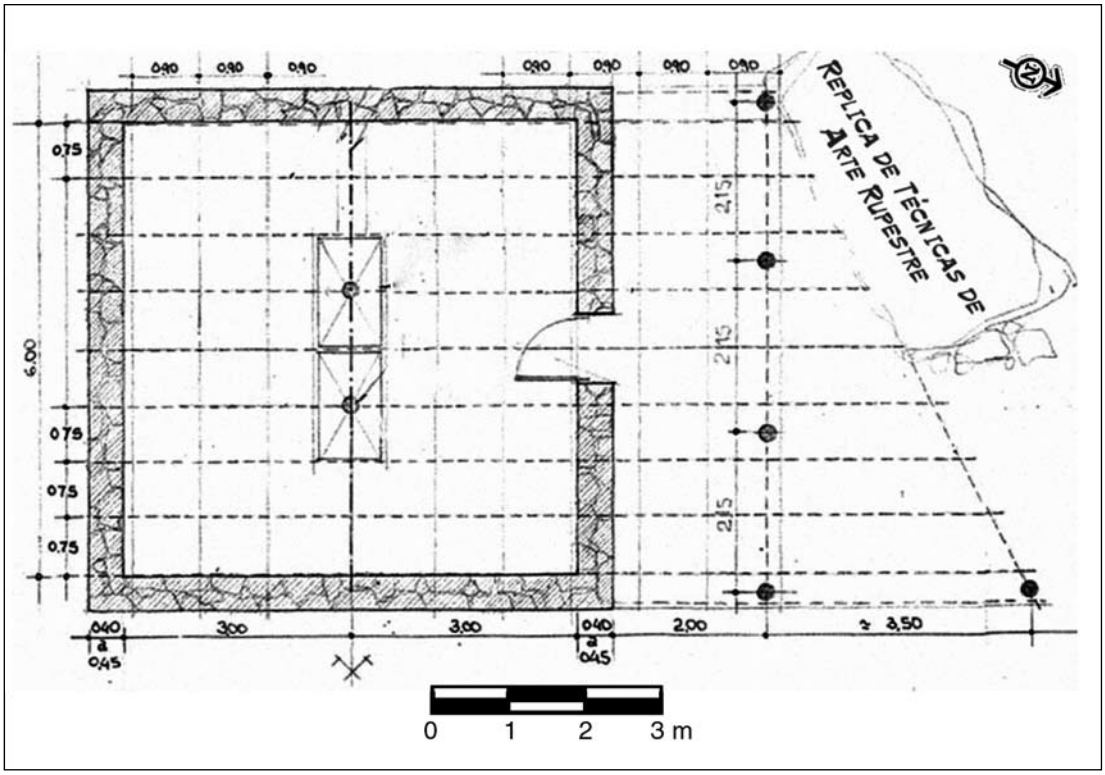



Figura 6. Diseño arquitectónico del centro de interpretación.
*Architectural design of the Center of Interpretation.*

su importancia en la problemática arqueológica regional, especialmente de aquellos que se visitarán en el circuito. Además, contará con información sobre las características de los tramos del circuito a realizar a pie (duración, grado de dificultad, etc.). Asimismo, podrá apreciar una imagen satelital que presentará la ubicación espacial de los sitios del circuito y datos de su entorno ambiental. Otra información disponible a modo de infografías se referirá a los estilos del arte rupestre que observará en los distintos sitios del circuito y sus relaciones con otros sitios de la microrregión de Antofagasta de la Sierra, incluyendo un bloque ignimbrítico de gran tamaño, ubicado en la galería, que presentará réplicas de las diferentes técnicas de ejecución del arte rupestre local. Finalmente, se incluirá información sobre la genealogía de los pobladores actuales, la familia Morales –a partir de quienes se traza la historia hacia el pasado más remoto– incluyendo datos como sus diferentes asentamientos fijos y puestos de pastoreo y las actividades de producción que han realizado a través del tiempo. La visita al Centro de Interpretación también se articulará con una mirada "en vivo" del manejo pastoril y agrícola tradicional que desarrolla actualmente la familia Morales, cuyos productos artesanales serán ofrecidos en una segunda fase de habilitación del circuito. Esto constituirá una forma más de lograr una revalorización y reactivación de las actividades pastoriles y agrícolas de pequeña escala en el lugar.

Desde el punto de vista organizativo se prevé que el centro permanezca cerrado y el tránsito por los sitios vedado a visitantes que no accedan al lugar a través de los guías contratados en Antofagasta de la Sierra.

## Una Mirada al Futuro… Gestionando el Pasado: Programa de Capacitación de Guías

Nuestra propuesta integra un plan para la capacitación de guías locales como su tercer y último eslabón. Este proyecto de capacitación, acompañado de la construcción de un centro de interpretación, se trata de un emprendimiento consensuado con autoridades municipales, docentes de nivel inicial, EGB y polimodal y productores rurales. El mismo

incluirá actividades teóricas y prácticas para la capacitación de guías locales en temas de la arqueología local y regional, y el valor del patrimonio histórico cultural, instrumentadas en tiempos acordes con el avance de la puesta en valor del circuito turístico arqueológico piloto. La propuesta de capacitación para el "Circuito río Las Pitas" estará a cargo de los propios miembros del equipo arqueológico coordinado por el Lic. Carlos Aschero.

El programa de contenidos de las actividades de capacitación que proponemos consta de un total de trece unidades distribuidas en cuatro bloques temáticos principales, que suman un total de 120 hs de dictado. El bloque temático I incluye cuatro unidades que abordan conceptos teóricos vinculados con la disciplina arqueológica y sus metodologías de investigación; el patrimonio arqueológico y su protección; los períodos culturales establecidos para Antofagasta de la Sierra y su relación con otras áreas del NOA. El Bloque II integra en tres unidades una aproximación a características del paisaje geográfico-geológico actual y pasado de Antofagasta de la Sierra y su relación con los paisajes culturales arqueológicos y actuales. Se completa con datos sobre los recursos naturales (vegetales, animales y minerales) que ofrecía y ofrece el río Las Pitas para la ocupación humana y otros foráneos que fueron usados por las comunidades en el pasado. También se informará a los alumnos sobre las características de los sitios arqueológicos habilitados para la visita en el sector del río Las Pitas (estado actual, condiciones requeridas para su conservación, riesgos potenciales). El denominado Bloque III comprende, en tres unidades diferentes, información arqueológica relacionada con las ocupaciones de cazadores-recolectores, los primeros asentamientos pastoriles y agro-pastoriles y los poblados prehispánicos tardíos del río Las Pitas, antes y después de los Inkas. En cada caso se ejemplificará con los sitios correspondientes a cada uno de estos momentos que integran al circuito y se brindará la información que deberá ser transmitida a los visitantes. Finalmente, el Bloque IV se centra en la secuencia completa del arte rupestre de los cazadores-recolectores tardíos y las poblaciones agro-pastoriles posteriores y tardías, para culminar con la ocupación actual del río Las Pitas y la historia de la familia Morales.

Algunas de las unidades temáticas del programa de capacitación incluyen prácticas de campo obligatorias, con visita a excavaciones en curso y a los distintos sitios arqueológicos que formarían parte del circuito. La modalidad prevista para la capacitación será del tipo taller con intervención activa de los inscriptos incluyendo: a) clases teórico-prácticas; b) trabajos prácticos en grupos, coordinados por un capacitador/a. Para la evaluación y aprobación del curso se tendrá en cuenta el desempeño en las actividades de tipo a) y b) así como el rendimiento obtenido durante evaluativos parciales, evaluativos presenciales en los mismos sitios del circuito y un examen final que consistirá en la guía del circuito frente a los capacitadores, veedores del mismo grupo de alumnos y un grupo de visitantes invitados.

Los destinatarios de esta capacitación serán preferentemente pobladores locales que cuenten con formación EGB y polimodal completa o muy avanzada, salvo en casos excepcionales que justifiquen una capacitación sin esa base.

En relación con la capacitación teórica, los alumnos tomarán contacto con bibliografía relacionada con la información arqueológica, antropológica, geográfica, geológica, etnohistórica e histórica de Antofagasta de la Sierra, y con publicaciones vinculadas con el manejo de recursos culturales en el marco de una política de conservación sostenible. El conocimiento que ellos adquieran sobre los sitios arqueológicos a visitar deberá permitirles responder con fluidez a preguntas puntuales sobre aspectos técnicos de artefactos, estructuras o representaciones. Por otra parte, deberán tener ciertos conocimientos generales sobre los períodos culturales en los que se ubican los sitios visitados y otros del área de Antofagasta de la Sierra. Esto es, mostrar conocimientos firmes sobre lo que ha de observarse en la visita y sobre las investigaciones allí realizadas y poder insertar estos conocimientos en un panorama regional más amplio, dejando abiertos algunos temas que motiven al visitante a conocer otros sitios o circuitos del área. Por otro lado, los guías deberán poder generar conciencia acerca de la fragilidad y del necesario cuidado de este patrimonio arqueológico, como recurso cultural no renovable y potencial fuente de información.

El alumno capacitado deberá poseer conocimientos generales sobre clima, vegetación, fauna y aspectos de la geología local en lo referente al paisaje volcánico, las rocas y suelos que caracterizan el sector, incluyendo una buena información sobre la economía local, en particular, la actividad ganadera y sus prácticas. Ello implica conocimientos

básicos sobre etología de camélidos y ovinos y las prácticas vinculadas a su explotación para lana, carne y transporte (en épocas prehispánicas e históricas). Esto es, una serie de conocimientos que puedan adentrar al visitante en el trayecto a o desde los sitios arqueológicos, con las características del paisaje y la vida rural de Antofagasta de la Sierra.

## El Final es de Dónde Partir… Últimas Reflexiones

Es indudable la importancia que reviste la transferencia de conocimientos científicos en un mundo globalizado en el que todos aquellos aspectos que hacen a la diversidad cultural deben ser necesariamente destacados con todas sus implicancias. Si se considera al turismo como un recurso más de los que pueden ser aprovechados por las comunidades locales, la tarea del arqueólogo es importante, en el marco de una interacción comunitaria, en lo que respecta a la revalorización del patrimonio cultural de una región.

Desde la última mitad del siglo pasado el turismo arqueológico ha cobrado una importancia inusitada. Este fenómeno socio-cultural se debe, entre otros factores, y en el caso particular de nuestro país, a la diversidad de paisajes culturales que el mismo ofrece, las facilidades crecientes de las que dispone la sociedad toda para el acceso a la información sobre esos paisajes (ej.: Internet, promotores turísticos) y, puntualmente, cuando nos referimos al turismo internacional, las ventajas de las relaciones de cambio moneda extranjera-moneda local. Lamentablemente, el desarrollo de gran parte de los emprendimientos a nivel nacional que involucran al turismo arqueológico como principal actividad, no contempla su desarrollo sostenible ni desde el punto de vista del conjunto de valores que la comunidad asigna a su patrimonio, ni teniendo presente los aspectos que surgen de la perspectiva científica. Las asesorías solicitadas a museólogos, arqueólogos y otros profesionales afines son muy escasas, generando un efecto contraproducente desde todo punto de vista. Lo que se muestra no se preserva a posteridad y lo que se enseña no se enmarca en un contexto cultural, transformando a los sitios arqueológicos y museos visitados por los turistas en lugares o colecciones que carecen de un discurso que las sitúe en tiempos, espacios e interacciones de una dinámica social local. Esta situación se ve agravada por el crecimiento acelerado del turismo extranjero y nacional en la última década, sin las necesarias y concomitantes estrategias adecuadas de manejo y protección.

Otro problema grave en este tipo de emprendimientos es la utilización de capitales y políticas de mercado locales o importadas que no contemplan las necesidades de las poblaciones locales. Esta situación implica, la mayoría de las veces, la pérdida del manejo de uno de los recursos que tienen un mayor valor en la consolidación o resignificación de la identidad de los habitantes naturales de la zona explotada. Ellos no sólo dejan de ser los beneficiarios directos de las divisas ingresadas, sino que, además se ven excluidos en el discurso que los guías foráneos "dan" de una historia que les es propia.

Sobre esta base sostenemos la postura que el turismo cultural, y más puntualmente el arqueológico, debe ser entendido como una actividad no solo de índole económica, sino también de carácter fuertemente social. El daño que se produce a los recursos culturales, tanto como a los actores sociales involucrados puede ser irreversible.

En este proyecto se propone una administración coparticipada y responsable por parte de los habitantes naturales de la zona (gobierno municipal y propietarios de las tierras donde se encuentran los sitios) y esto sobre la base de una transferencia de información e interacciones sociales concretas. Se pretende también la formación de guías oriundos de la zona, persiguiendo así una experiencia de transferencia no sólo de conocimientos arqueológicos, sino de las vivencias cotidianas de los habitantes de Antofagasta de la Sierra.

La información local que constituye la base de nuestra propuesta ha sido recabada como resultado de una serie de conferencias, charlas y el diálogo frecuente con diferentes sectores de la sociedad antofagasteña, a lo largo de más de 20 años de continuidad de los proyectos de investigación y extensión en el área. Los efectos de estas interacciones con la comunidad sin duda existen, pero deben ser evaluados en el largo plazo y, eventualmente, generar replanteos de la propuesta. Los arqueólogos no somos agentes "neutros", sino que de alguna forma incidimos en las estrategias particulares de la vida familiar. El caso concreto de nuestra intervención ha sido la remodelación y ampliación de las facilidades de vivienda y la creación del Centro de Interpretación en la localidad de Punta de la Peña.

Esto ha resultado en una reactivación de las prácticas agropastoriles de la familia residente en este asentamiento y en notables cambios en la movilidad residencial, como consecuencia de la ampliación del tiempo de estadía en el lugar. Dicho en otros términos, frente a la actual tendencia de un abandono de los sectores productivos, en este caso hemos observado una intensificación de las actividades y la prolongación del tiempo de residencia familiar, producto de nuestras intervenciones concretas.

Creemos que esta propuesta permitirá, de cara al futuro, un aprovechamiento no agresivo de los recursos culturales vinculados al turismo, además de propiciar una interacción positiva de las poblaciones locales con los visitantes argentinos y extranjeros.

*Agradecimientos:* A la comunidad de Antofagasta de la Sierra, especialmente a la familia de don Vicente Morales, por la generosidad de permitirnos “construir arqueología” en su propia casa. Esta propuesta se desarrolló con el apoyo del Proyecto FONCyT PICT 09888 y la Fundación TIEMPOS.

# PARQUE ARQUEOLÓGICO "LA TUNITA". UNA PROPUESTA DE PROTECCIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL ARTE RUPESTRE DE LA CUENCA IPIZCA-ICAÑO (DPTOS. ANCASTI Y LA PAZ, PROVINCIA DE CATAMARCA, ARGENTINA)

## *ARCHAEOLOGICAL PARK "THE TUNITA". A PROTECTION OFFER AND PUTTING IN VALUE OF THE CAVE(ROCK) ART OF THE BASIN IPIZCA-ICAÑO (DPTOS. ANCASTI AND THE PEACE, CATAMARCA'S, ARGENTINE PROVINCE)*

*Domingo Carlos Nazar*[1]*, Guillermo Adrián de la Fuente*[2]

Este artículo presenta los lineamientos generales que orientan un proyecto tendiente a la creación del Parque Arqueológico La Tunita en la ladera oriental de la Sierra de Ancasti, Catamarca, Argentina. En virtud de la importancia y concentración de sitios de arte rupestre en la región, se presta especial atención a los aspectos referidos a su conservación en el marco de una propuesta de uso público. Se asume que la figura del Parque Arqueológico puede constituirse en un valioso instrumento para la protección y puesta en valor de este rico patrimonio, en el marco de una adecuada integración de estrategias de conservación y uso sostenible de los recursos culturales y naturales.

**Palabras claves:** patrimonio arqueológico, arte rupestre, parques arqueológicos.

*This paper presents the general guidelines developed in a research project involved in the creation of "La Tunita Archaeological Park", located in the eastern Sierra of Ancasti, Catamarca, Argentina. Due to the importance of the archaeological area and the concentration of rock art sites, special attention has been paid to the aspects referred to their conservation and opening to the public. We assess in the juridical figure of Archaeological Park as a powerful tool for the adequate integration of conservation strategies and the sustainable use of the cultural and natural resources.*

***Key words:*** *archaeological heritage, rock art, archaeological parks.*

El proyecto asume el desafío de gestionar de manera integrada un conjunto de bienes patrimoniales dispersos caracterizado por numerosos sitios de arte rupestre, procurando conjugar diversos aspectos, tales como: investigación, conservación, interpretación y prestación de servicios al visitante. Desde esta perspectiva los Parques Arqueológicos constituyen una posibilidad distinta a la musealización de elementos aislados y se presentan como un sistema eficaz y abierto para integrar alternativas diversas (itinerarios, centros de información, aulas arqueológicas, señalizaciones sobre el terreno, etc.), permitiendo la puesta en valor, protección e investigación sobre paisajes antiguos (Querol 1993). El proyecto se sustenta en el criterio de rentabilidad social y en una visión integral del patrimonio, siendo sus objetivos (Nazar 2003):

a) Proteger el Patrimonio Cultural y Natural de la Cuenca Ipizca-Icaño.
b) Fomentar las investigaciones científicas, especialmente aquellas que contribuyan a enriquecer el Plan de Manejo del Parque Arqueológico.
c) Fomentar el desarrollo socio-económico sustentable de las comunidades involucradas a través del turismo cultural.
d) Incentivar a la comunidad local a conocer y valorar su patrimonio, procurando su activa participación en la propuesta.
e) Fomentar la comprensión de la comunidad acerca de la importancia del uso sustentable de los recursos culturales y naturales.
f) Concientizar a la población sobre los daños que pueden ocasionar sus propias acciones.

### La Sierra de Ancasti

La sierra de Ancasti se localiza entre los 28º y 29º grados de latitud sur y los 65º a 65º 30' de longitud oeste, comprendiendo la parte oriental de

[1] Escuela de Arqueología, Universidad Nacional de Catamarca-Dirección de Antropología de la Provincia de Catamarca, Argentina. dcnazar@hotmail.com
[2] Escuela de Arqueología, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina. gfuente2004@yahoo.com.ar

la provincia de Catamarca, recibe su nombre de la localidad homónima y se extiende por gran parte de los departamentos Ancasti, El Alto, Santa Rosa y La Paz. Presenta una forma alongada en sentido meridional y un perfil asimétrico. Desde el valle de Catamarca se eleva en forma abrupta el flanco occidental hasta alcanzar 2.000 msnm, presentando en ese sector una pendiente del 58%. Hacia el este, el descenso es paulatino hasta llegar al llano. La máxima longitud es de aproximadamente 170 km y en la latitud de la ciudad de Catamarca tiene un ancho de 40 km. En su extremo sur se angosta y pierde altura hasta desaparecer en la localidad de Casa de Piedra.

## Macrounidades Geomorfológicas

Teniendo en cuenta influencias estructurales, morfogenéticas y climáticas se distinguen las siguientes macro-unidades geomorfológicas: Peneplanicie Cumbral Disecada; Vertiente Oriental Fracturada y Disecada; Llanura Pedemontana Oriental; Vertiente Aluvial Occidental, y Llanura Pedemontana Septentrional (Sayago 1983). El área de actuación del proyecto involucra a las dos primeras:

*Peneplanicie cumbral disecada*

El relieve está dominado por la presencia de una superficie suavemente ondulada que conserva el estilo morfométrico de la primitiva planicie. Se presenta como una franja de pocos kilómetros de ancho en el área cumbral del Ancasti extendiéndose desde los 2.000 msnm al norte y descendiendo suavemente hacia el sur a través de unos 120 km. El relieve cumbral está influido por la presencia de una cubierta loésica que se extiende, con espesor variable, desde el árido extremo austral hasta la confluencia en el norte con el ambiente subtropical húmedo del Aconquija (Sayago 1983).

*Vertiente oriental fracturada y disecada*

Se corresponde con el espacio establecido para el Parque Arqueológico La Tunita. Los relictos de la antigua peneplanicie constituyen elementos recurrentes en toda esta macrounidad. La adaptación del drenaje superficial al fracturamiento estaría indicando que su instalación fue posterior al levantamiento de la Sierra (orogenia andina). Otro elemento geomorfológico recurrente lo constituyen los valles estructurales, profundizados en los períodos húmedos debido a la intensa actividad fluvial y rellenados por aluvionamientos a partir de períodos de mayor aridez, caracterizados por la depositación loésica (Sayago 1983).

## La Vegetación

La región aquí considerada forma parte de la provincia fitogeográfica chaqueña, para la que se propusieron tres divisiones: Chaco Serrano, Chaco Semiárido y Chaco Árido (Morlans 1995). el área de actuación del proyecto se encuentra incluida en el distrito Chaco Serrano. Cubre los faldeos del Ancasti hasta aproximadamente los 28º de latitud sur, contactando hacia el norte con la provincia fitogeográfica de las Yungas, que ingresa a modo de cuña en el sector medio de la ladera oriental, otorgándole características singulares. Se trata del distrito más húmedo, con precipitaciones que superan los 500 mm anuales. La vegetación característica se dispone en cinturones o pisos, cada uno de los cuales presenta una estructura y composición particular. Típicamente se encuentra un primer piso correspondiente a una fisonomía de bosque, seguido de un piso de arbustos y pastos. A mayores alturas las leñosas van desapareciendo dando lugar a un pastizal prácticamente puro. En la ladera oriental se encuentran dos plantas con propiedades psicoactivas: Cebil y Cactus San Pedro, testimoniando el carácter ecotonal de la región en relación a los ámbitos andino y amazónico. El consumo con fines rituales del cebil está testimoniado en La Tunita a través de pinturas rupestres que muestran individuos en actitud danzante portando pipas, algunos de ellos con atuendo y atributos felínicos.

## Consideraciones Socioculturales

El área que nos ocupa presenta un patrón de poblamiento de carácter disperso, solo las localidades de Ancasti y Anquincila sobrepasan los 200 habitantes. La ganadería, constituida en la principal actividad económica, se desarrolla con una marcada precariedad y genera importantes procesos erosivos debido al sobrepastoreo y la quema intencional de pasturas. Por su parte, la actividad agrícola se restringe al consumo familiar, sin embargo para 1895 se contabilizaban alrededor de 1.200 ha cultivadas, reducidas a unas 400 ha

40 años más tarde. Hasta mediados de 1970 el mayor porcentaje de la población (alrededor del 70%) estaba ocupado en el sector agropecuario y el resto en el ámbito estatal y el comercio. El incremento de los empleados públicos producido durante la década de 1980 determinó el progresivo despoblamiento del campo. En los años noventa se promueve un recorte de personal que implicó un creciente número de desocupados, estos no volvieron a sus prácticas tradicionales de subsistencia y actualmente son beneficiarios de los programas nacionales de empleo. Actualmente las nuevas radicaciones agrícola-ganaderas han restringido la tenencia de la tierra de los campesinos locales y, a causa de las imperfecciones dominiales, algunos de ellos han perdido acciones y derechos de campo. Actualmente se realizan grandes desmontes sin respetar las normativas y se ha llegado al extremo de cerrar poblaciones con alambrados. Se espera que la creación del Parque Arqueológico La Tunita favorezca la supervivencia del modo de vida tradicional, afectado por actividades que están impactando negativamente en el plano cultural y ambiental (Nazar 2003).

## Relevancia Arqueológica del Área: Antecedentes de Investigación

La región del Ancasti fue objeto de atención a nivel arqueológico desde hace décadas a raíz de la existencia de numerosos abrigos con arte rupestre sobre cuya temática se focalizaron las investigaciones, atendiendo a lo que se puede considerar el componente más visible del registro arqueológico regional. Nicolás de la Fuente, constituido en el arqueólogo con mayores antecedentes de investigación, le asigna suma importancia a la ladera oriental del Ancasti en el contexto macrorregional, principalmente en relación al componente ideológico de la Cultura de la Aguada (De la Fuente 1969 y 1979; De la Fuente y Arrigoni 1975; De la Fuente y Díaz Romero 1974, 1979; De la Fuente, Tapia y Reales 1982; De la Fuente et al. 2005). Al momento de dar a conocer el arte rupestre de La Tunita no dudó en atribuirlo al patrimonio de Aguada, no obstante reconocer componentes más tempranos (De la Fuente 1969). La emoción que le ocasionó el descubrimiento queda evidenciada en el siguiente párrafo: “realizamos el descubrimiento de La Tunita el 30 de enero de 1969, ese día a las 20 horas llegamos al corazón de un centro de arte rupestre, único y espectacular por las imágenes pictóricas, que parecía que nos salían a recibir de sus varios aleros y cuevas” (Nicolás de la Fuente comunicación personal 2001).

Un antecedente destacable pertenece a Omar Barrionuevo, su trabajo consistió en prospecciones y excavaciones de unidades domésticas en la zona cumbral del Ancasti (Barrionuevo 1972). Ángel Segura efectuó numerosos relevamientos de sitios de arte rupestre desde la década de 1960, sobresaliendo sus descubrimientos de la Cueva de La Candelaria y Campo de las Piedras (Segura 1968 y 1988). Las investigaciones de Nazar se iniciaron en el año 1995, en el marco de su tesis de licenciatura: “Relevamiento Arqueológico de la Zona Austral de la Sierra de Ancasti (Provincia de Catamarca)”; se trató de un trabajo exploratorio orientado a relevar información arqueológica, ecotopográfica y de procesos de formación de sitios, permitiendo generar información de utilidad para futuras investigaciones en la región (Nazar 2003). Por su parte, Llamazares llevó adelante investigaciones en un sitio de arte rupestre conocido como Cueva de La Candelaria, que suministró los únicos fechados absolutos para la región, permitiéndole asignar los motivos a un momento tardío de la Cultura de la Aguada (Llamazares 2000).

## Importancia de La Tunita

La importancia de La Tunita está dada por los numerosos abrigos con arte rupestre y por los demás componentes del paisaje cultural, destacándose el bosque de Cebil a raíz del uso ritual de esta planta por las sociedades precolombinas. De este modo, el contexto natural y cultural se encuentra íntimamente relacionado otorgándole un valor excepcional a este espacio. El yacimiento ofrece, además de la importante concentración de abrigos con arte rupestre, una variada gama de evidencia arqueológica, tal el caso de recintos pircados de posible uso residencial y estructuras vinculadas a prácticas agro-pastoriles, asignables en su mayoría a la Cultura de la Aguada, que se desarrolló entre el 600 y el 900 d.C. en un vasto territorio del noroeste argentino (González 1964). Este momento se caracteriza por un singular grado de desarrollo en el plano artístico-tecnológico y por la complejidad a nivel socio-cultural. La iconografía aguada, plasmada en distintos tipos de artefactos y en el arte rupestre de la zona, está cargada de significación en el plano ideológico y simbólico. Las pinturas rupestres plasmadas en las cuevas

y aleros de La Tunita son destacables del resto del arte rupestre conocido en Catamarca, por su simbolismo, colores, dimensiones y por su espectacular marco natural. Existe un predominio casi total de pinturas sobre los grabados y una amplia variedad de expresiones pictóricas. Al referirse a las manifestaciones rupestres de La Tunita, Nicolás de la Fuente señala:

La representación del motivo felínico en forma abundante, la forma variada que presenta en las distintas pictografías, ya sea realista, esquemática, asociado a figuras antropomorfas de guerreros y también a otras representaciones de figuras zoomorfas, lo encontramos en los más puros motivos decorativos de los elementos del patrimonio cultural de la Cultura de la Aguada, especialmente en la cerámica. Además la figura del guerrero de frente, con sus típicas armas en una mano y con un cráneo trofeo en la otra y su atuendo felínico en la cabeza, constituye otra de las expresiones fundamentales del arte de la Cultura de la Aguada, que se ofrece con generosa abundancia en este yacimiento (De la Fuente 1969).

El arte rupestre de La Tunita no se hizo para ser apreciado a simple vista, se trata de representaciones "ocultas" a las que tienen acceso únicamente quienes conocen el lugar o los guía alguna motivación particular. La importante concentración de abrigos con arte rupestre podría estar denotando un espacio ritualizado en función de la particular cosmovisión de la sociedad aguada. En este contexto, los grupos locales debieron jugar un importante rol en el manejo simbólico del cebil (De la Fuente, et al. 2005).

## Propuesta de Manejo

Las medidas de protección y conservación de cualquier sitio arqueológico deben ser parte de un plan de manejo para la administración del yacimiento y del área circundante. La misma debe ajustarse a los recursos humanos y económicos disponibles (Stanley Price 1996). En este marco, se consideró apropiado incorporar algunos conceptos propios de los ambientalistas, asumiendo que la experiencia acumulada en materia de manejo de grandes espacios merece ser tenida en cuenta. Un plan de manejo debe contar con objetivos claramente delimitados y temporalizados y con una evaluación constante de su grado de cumplimiento a los fines de su reorientación (Amador et al. 1996). Este artículo pone énfasis en el Programa de Manejo del Patrimonio Cultural, como parte de la siguiente estructura organizativa (Nazar 2003):

I. Programa de Operaciones: a) Subprograma de Dirección y Administración; b) Subprograma de Construcción y Mantenimiento; c) Subprograma de Control y Vigilancia.
II. Programa de Manejo del Patrimonio Cultural: a) Subprograma de Investigación, Monitoreo y Coordinación Científica; b) Subprograma de Conservación del Patrimonio Arqueológico.
III. Programa de Manejo Ambiental: a) Subprograma de Protección de los Recursos Naturales; b) Subprograma de Investigación, Monitoreo y Coordinación Científica.
IV. Programa de Uso Público: a) Subprograma de Educación Patrimonial y Ambiental.

## Área de Actuación

Está conformada por el espacio que ocupa el Parque Arqueológico y por un Área de Protección Regional (Figura 1), procurando enmarcar un espacio de particular relevancia a nivel arqueológico y ambiental. Los límites del Parque Arqueológico La Tunita están acotados al espacio que contiene los bienes culturales que se quieren proteger, considerado propicio para implementar estrategias de conservación y puesta en valor, siendo los siguientes: río Los Molinos (N); río Chico (S); La Toma (E); potrero de Los Córdoba (W), para su definición se evitó afectar pequeñas fracciones de propiedades atendiendo a un eventual proceso expropiatorio (Nazar 2003). Por su parte, el Área de Protección Regional está limitada por las rutas que sirven de marco al núcleo de la cuenca Ipizca-Icaño: Ruta Prov. Nº 2 por el norte, Ruta Prov. Nº 102 y Ruta Prov. Nº 15 por el sur; Ruta Prov. Nº 15 por el este y Ruta Prov. Nº 2 por el oeste. La misma se podría encuadrar en la figura de Reserva de Usos Múltiples, establecida en la Ley Provincial Nº 5070 "Sistema Integrado de Áreas Naturales Protegidas" (Nazar 2003).

## Propuesta de Zonificación

La formulación de un plan de manejo implica la zonificación del área de actuación. Se trata de un sistema integrado, donde cada zona está relacionada con las adyacentes, siendo flexible y adaptable a las circunstancias (Amador et al. 1996). Así tenemos:

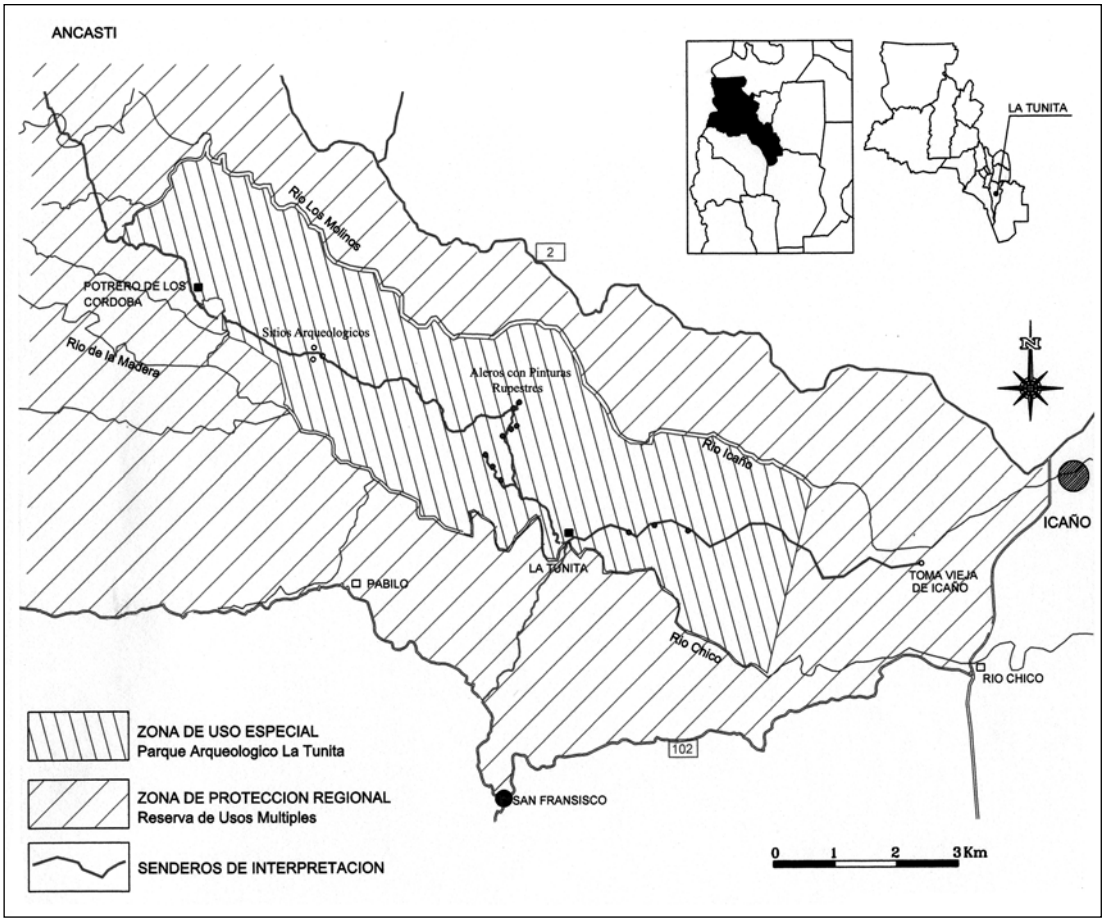



Figura 1. Propuesta de zonificación del área de actuación.
*Zonification proposal: research area.*

### Zona de Uso Especial

Se corresponde con los límites establecidos para el Parque Arqueológico. Para su definición se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos:

a) Que incluyera una muestra representativa del patrimonio cultural y natural de la región.
b) Que contuviera la mayor cantidad de sitios arqueológicos de arte rupestre.
c) Que los puestos de control y vías de acceso al Parque Arqueológico estén vinculados a los poblados del área.

### Subzona con arte rupestre y otros bienes culturales

Son áreas acotadas en función de las recomendaciones en materia de conservación de los sitios. Varios de ellos pueden ser incluidos en la misma poligonal. También se puede denominar área de protección inmediata (Brunett 1995).

### Subzona de monitoreo

Son espacios testigos destinados a monitorear el estado de conservación de los distintos componentes del Parque Arqueológico: sitios, senderos de interpretación, infraestructura, flora y fauna, etc. Se contempla que algunos sitios arqueológicos sean reservados del uso público e intervenciones arqueológicas a los fines de que puedan integrarse al programa de monitoreo.

### Zona de Uso Tradicional

Son áreas dentro de los límites del Parque Arqueológico donde se permite la continuidad

de las labores tradicionales bajo ciertas pautas. Ofrece recursos patrimoniales susceptibles de ser incorporados al programa de uso público.

**Zona de Protección Regional**

Comprende gran parte de la cuenca Ipizca–Icaño. Su administración y gestión podría encuadrarse en la figura de Reserva de Usos Múltiples (Ley Provincial Nº 5070).

**Programa de Operaciones**
**Subprograma dirección y administración**

Tiene a su cargo la administración y gestión del Parque Arqueológico. Se propicia la participación de la Dirección de Antropología de la Provincia, la Universidad Nacional de Catamarca, los municipios involucrados y representantes de la comunidad. A nivel de recursos humanos, se propone un equipo núcleo a tiempo completo y un equipo auxiliar de apoyo, bajo la figura de asesores y colaboradores ad honorem. Contempla la siguiente estructura: Dirección; Departamento de Investigaciones Arqueológicas e Históricas; Departamento de Investigaciones Ambientales; Departamento de Conservación; Departamento de Divulgación y Relaciones Públicas, y Departamento de Control y Vigilancia.

**Subprograma de control y vigilancia**

Tiene por función planificar y coordinar las actividades de control y vigilancia, garantizando el buen uso de las instalaciones y la integridad de los recursos culturales y naturales. Debe elaborar e implementar planes de contingencia para la prevención y control de incendios, accidentes y desastres.

**Subprograma de construcción y mantenimiento**

Se ocupa de la planificación y coordinación de tareas vinculadas a la construcción y mantenimiento de la infraestructura. Un Parque Arqueológico debe estar dotado de una infraestructura apropiada para responder a las necesidades de conservación, brindar comodidades y favorecer la comprensión de su significado histórico y ambiental (Querol 1993). Siguiendo esta propuesta, el plan de obras contempla los siguientes ítems:

a) *Cerca o delimitación*: Se colocará, previa evaluación, en relación a las áreas de protección inmediata (Subzona con Arte Rupestre y otros Bienes Culturales), procurando minimizar el impacto visual.
b) *Área de Acogida-Museos de Sitio*: La propuesta arquitectónica no deberá entrar en conflicto con el marco natural y cultural que la contiene. Se localizarán en Potrero de los Córdoba, La Tunita y La Toma Vieja de Icaño, contemplando las funciones de: entrada al Parque Arqueológico; exposición e interpretación; resguardo de bienes patrimoniales; puesto de control; servicios (sanitarios, primeros auxilios, proveeduría, cafetería); albergue y laboratorio para investigadores; sala de conferencias, audio-visuales y vídeos.
c) *Senderos de Interpretación*: Básicamente se trata de mantener y señalizar los senderos tradicionales existentes en el área del parque.
d) *Centros de Interpretación Regional*: Esta función la desarrollarán los museos integrales de Ancasti e Icaño.
e) *Puestos de Control y Mantenimiento*: Consiste en una infraestructura mínima tendiente a facilitar la labor del personal abocado a las tareas de vigilancia y mantenimiento.

**Programa de Manejo Ambiental**

Su objetivo es proteger los ecosistemas para garantizar su continuidad. Contempla el apoyo de la Secretaría de Estado del Ambiente de la Provincia, la Universidad Nacional de Catamarca y organizaciones no gubernamentales. El programa deberá articular acciones con los Subprogramas de Control y Vigilancia y Educación Patrimonial y Ambiental, asumiendo que la prevención constituye la mejor estrategia para la protección del ambiente.

**Programa de Manejo del Patrimonio Cultural**

Tiene por función coordinar y planificar todas las actividades relacionadas con la investigación y gestión del patrimonio cultural. Se asume que el diagnóstico es la base para definir la apertura sitios de arte rupestre al público (Podestá et al. 2000).

### Subprograma de investigación, monitoreo y coordinación científica

Tiene por propósito generar la información que sustente el plan de manejo y contempla el desarrollo de estudios específicos sobre diversas temáticas, tales como: conservación, arqueología, historia, antropología, geología, ecología, turismo, etc. El plan de monitoreo requiere el diseño e implementación de procedimientos que permitan evaluar los impactos en el medio físico y social a partir de la consideración de diversas variables, tales como: incremento de basura, ensanchamiento de senderos, deterioro de la cobertura vegetal, número de infractores, daños en las pinturas rupestres, presencia de campamentos, calidad de las aguas, cambios en el modo de producción y comercialización de las artesanías, cambios en el modo de subsistencia, manejo de aguas servidas, manejo de desechos, etc.

### Subprograma de conservación del patrimonio arqueológico

Se sustenta en la evaluación continua del estado de conservación de los sitios arqueológicos y de su entorno, procurando aproximarnos al conocimiento de los procesos naturales y antrópicos de deterioro. Este diagnóstico orienta la adopción de medidas de conservación preventiva y activa bajo el criterio de intervención mínima.

Las intervenciones modernas no plantean soluciones definitivas, sino que se piensa en una duración limitada y en la supervivencia inmediata del bien cultural tratado, intentando calcular el período de validez de la intervención y regulando las condiciones del entorno para disminuir la velocidad del deterioro (Gómez 2000). Por su parte, las estrategias de conservación activas asumen que no basta con mantener las condiciones previas al descubrimiento como garantía de conservación, ya que esta concepción esconde desconocimiento y somete a los objetos a la acción azarosa de los agentes de deterioro (Carrera Ramírez 2002).

## Estado de Conservación de los Sitios con Arte Rupestre del Yacimiento La Tunita

En términos generales, los agentes y procesos de deterioro actuantes son comunes a todos los abrigos rocosos del yacimiento. A partir de esta asunción, focalizamos el trabajo de evaluación y diagnóstico en uno de ellos: el abrigo conocido como La Sixtina (De la Fuente, et al. 2005). Sin embargo, cada sitio requerirá de una evaluación particular a los fines de programar eventuales intervenciones, siempre bajo el criterio de intervención mínima.

La Sixtina presenta el aspecto de un rodado gigante que se apoya en un afloramiento rocoso (Figura 2). Esta gran roca se fue erosionando desde abajo de manera diferencial generando una superficie irregular, que en el techo adquiere la forma de múltiples bóvedas. La mayoría de los abrigos existentes en el yacimiento presentan similares características morfológicas. Observaciones sustentadas en estudios de composición permiten plantear que las principales pinturas de La Sixtina se realizaron a partir de la aplicación de una capa de enlucido de muy poco espesor asentada a presión sobre el soporte, compuesta de pasta de cal muerta, arcilla, algo de yeso y polvo de roca aplicada con la yema de los dedos sobre el diseño previo. Mientras la capa de enlucido estaba húmeda, debió colocarse la mezcla pigmentaria en forma de veladura, ya que de lo contrario no podría haberse incorporado establemente al proceso y se habría desprendido, tal cual ocurrió con aquellas mezclas pigmentarias aplicadas directamente sobre el sustrato rocoso desnudo (De la Fuente, et al. 2005).

Los agentes más comunes que producen alteración de las capas pigmentarias son: agentes físicos (la iluminación, el calor y el agua); agentes químicos (los oxidantes, los ácidos, las bases, el aglutinante y la mezcla de pigmentos entre sí) (Gómez 2000) y los agentes biológicos y antrópicos.

### Agentes fisicoquímicos de deterioro

El agua es el principal agente de deterioro al proporcionar el medio de reacción que aumenta la velocidad de los procesos y reacciones químicas, favorece la proliferación de microorganismos y organismos que producen alteraciones tanto de las pinturas como del sustrato rocoso (Figura 3).

En La Tunita el soporte está constituido por un cuerpo de composición granítica que presenta como minerales esenciales: Cuarzo (35%); Feldespato Potásico (20%); Plagioclasa (19%); Accesorios de Biotita desferrizada (10%) y Muscovita (7%). Por su parte, como minerales secundarios tenemos: Sericita-caolinita (5%) y Minerales opacos (4%) (Nazar 2003). Cada uno de los minerales integrantes de la roca presenta una particular estructura interna y composición química. La biotita-muscovita contiene

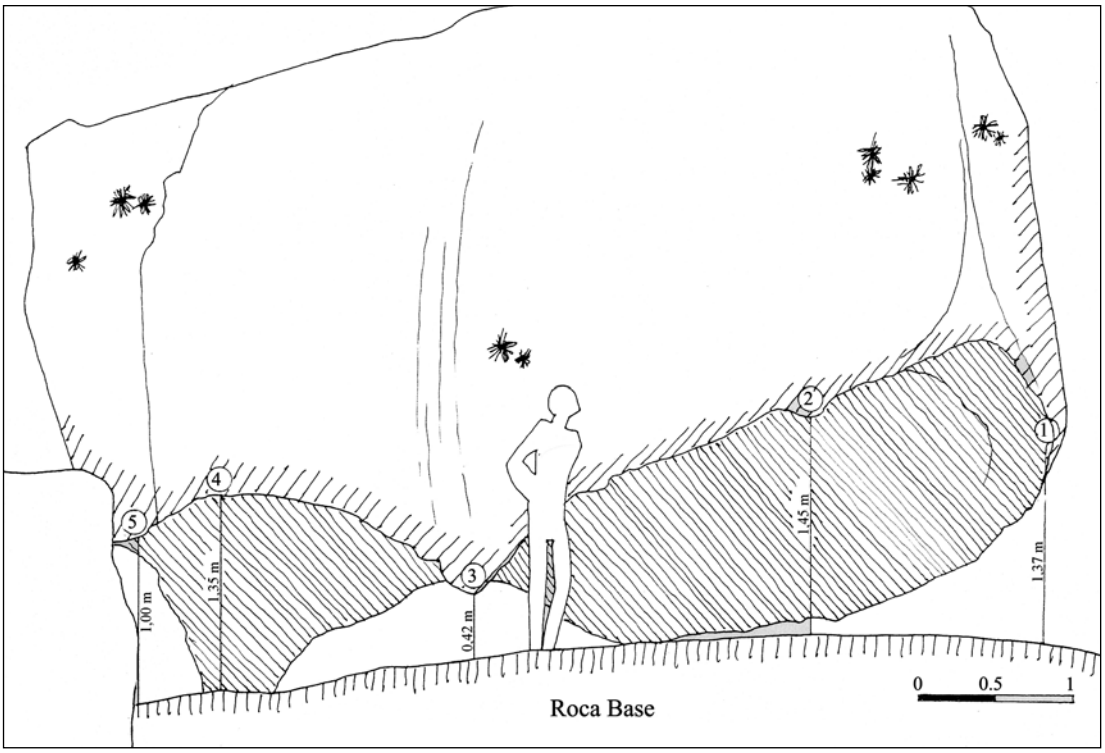



Figura 2. Alero La Sixtina (vista S).
*Alero La Sixtina (S view).*

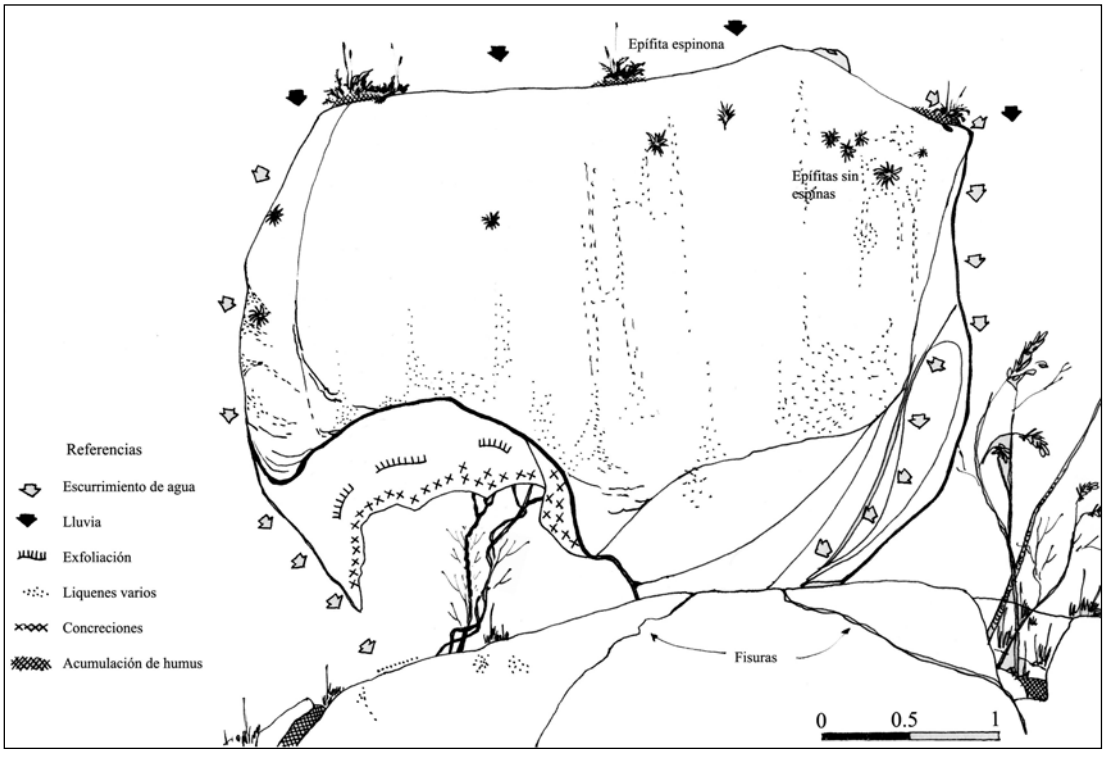



Figura 3. Alero La Sixtina (vista E). Pueden apreciarse algunos agentes de deterioro actuantes.
*Alero La Sixtina (E view), where it might be seen several deterioration agents.*

abundante agua, lo que favorece los procesos de meteorización química al producirse el transporte de diferentes elementos minerales hacia la superficie para conformar una acreción mineral o costra (Nazar 2003). Esta acreción mineral de color negruzco está formada por numerosos minerales opacos que obliteran las características originales de la roca. La misma sería producto de la alteración de la biotita del granitoide al producirse desferrizaciones y aportes de elementos ferro-magnesianos que le otorgan la coloración oscura (Nazar 2003). Sin duda que el agua es el factor predominante en este proceso de meteorización química, favorecido por la porosidad, diaclasas y microfisuras que facilitan su ascenso por capilaridad y la consiguiente humedad (Nazar 2003).

La mayoría de los abrigos de La Tunita muestran este proceso y la subsiguiente costra negra que cubre la superficie interna de los mismos. Cuando la misma se desprende deja zonas de roca desnuda, proceso favorecido por la erosión eólica. En La Sixtina aproximadamente el 40% del soporte presenta esta alteración, siendo posible que constituya la principal causa que determina la ausencia de pinturas en varios abrigos del área. Las pinturas fueron ejecutadas mayoritariamente sobre la costra negra, que tiende a desaparecer en los sectores más expuestos a la acción erosiva del viento. De manera llamativa puede apreciarse que la costra se preserva en los sectores del panel que presentan una capa pictórica importante, apareciendo en muchos casos la roca desnuda alrededor de la pintura (Figura 4; Nazar 2003).

Otro proceso observado en varios abrigos está dado por la fijación al soporte de una capa arcillosa que dificulta la apreciación de las representaciones rupestres (Nazar 2003). Atribuimos el mismo a las características texturales del soporte que posibilita la adhesión de las partículas de sedimento arrastradas por el viento, tal como ocurre en los abrigos conocidos como Los Galpones. En el abrigo denominado El Hornero se aprecia un fenómeno similar, sin embargo aquí lo atribuimos al accionar de los animales sobre el piso del abrigo, conformado por un sedimento suelto y de granulometría fina. Jacques Brunet (1995) hace referencia a un problema producido por la acumulación de arcilla sobre paneles con arte rupestre de la Cueva de Niaux, Francia. Allí el

Figura 4. Proceso de meteorización. Obsérvese cómo los sectores con pintura ofrecen mayor resistencia (Alero La Sixtina)
*Meteorization process. Observe how the sectors with paintings offer high resistance (Alero La Sixtina).*

conservador I. Dangas lo relacionó con el chorreo de agua a través de fisuras y chimeneas naturales abiertas encima de las representaciones rupestres (Brunet 1995). Nuestras observaciones nos permiten plantear que un proceso similar estaría ocurriendo con algunos abrigos del parque, tal el caso de los situados en las áreas conocidas como La Toma y Los Galpones (Nazar 2003).

En relación al problema de infiltración de agua, en la Sixtina no se presenta este problema dado que el piso está conformado por una roca granítica con una pendiente que favorece su escurrimiento. En relación al manejo del agua, se considera importante realizar estudios puntuales que orienten la colocación de líneas de goteo para desviar el flujo laminar (Bednarik 1995) y rellenar líneas de fisura. En cuanto a la acción meteórica del agua, resulta necesario intervenir para frenar algunos procesos de carcavamiento producidos por el sobrepastoreo.

**Agentes biológicos de deterioro**

En términos generales están constituidos por: la contaminación biológica, la presencia de vegetación, insectos, animales y las deyecciones originadas por todo tipo de organismos vivos. Los organismos pueden tener un amplio rango de tolerancia frente a un factor y uno más restringido frente a otro, algunos pueden ser utilizados como bioindicadores de ciertos parámetros ambientales. En este contexto, las acciones deberán estar encaminadas a generar condiciones ambientales que limiten o inhiban la presencia de las especies biológicas que se consideran perjudiciales (Canela et al. 2000). Para ello, es de fundamental importancia que el Subprograma de Conservación del Patrimonio Arqueológico esté basado en la evaluación de los parámetros ambientales que resulten condicionantes para la presencia de los organismos que causan los deterioros. En nuestro caso, algas, líquenes y plantas producen alteraciones sobre el sustrato rocoso y sobre las pinturas, ya sea por la acción mecánica como a través de los productos de su metabolismo. Igualmente importantes son los problemas ocasionados por el ganado, avispas y murciélagos (Nazar 2003).

En los abrigos de La Tunita la presencia de sedimento en los intersticios de la roca genera condiciones favorables para el crecimiento de plantas, las que a su vez afectan mecánicamente a las rocas produciendo fracturas, dislocamientos (Figura 2). Es común la presencia de líquenes, siendo ampliamente conocidos los problemas que ocasionan sobre las superficies pétreas (Figura 5).

Las plantas superiores inducen modificaciones climáticas importantes (reducción de la insolación y del viento, aumento de la retención de agua y partículas) que repercuten negativamente en el estado de conservación, tanto por sí mismas, como por favorecer la implantación y desarrollo de otros organismos vivos. Se debe considerar además la alteración de parámetros climáticos, la obstrucción física o visual y la presencia antiestética que suponen en algunos casos. En La Tunita el principal problema está dado por la acción mecánica de las raíces y de las ramas sobre los abrigos, determinando que este problema deba ser encarado de manera urgente (Figura 6) (Nazar 2003).

Resulta prioritario controlar el ingreso de murciélagos a raíz de las numerosas manchas de excremento, una muy visible y de reciente data se encuentra en el ingreso de El Hornero. Para el caso de los nidos de barro de las avispas, presentes en varios de los abrigos, se deberá considerar la posibilidad de que sean retirados, debido a que se ha observado que los nidos existentes atraen a otros nuevos (Bednarik 1995). Por su parte, el ganado produce un impacto directo a través del frotamiento de su cuerpo sobre el soporte e indirecto al potenciar los procesos erosivos del suelo, derivando en la necesidad de planificar el cerramiento del entorno de los abrigos.

**Agentes antrópicos de deterioro**

El vandalismo constituye una de las principales amenazas para el patrimonio de arte rupestre en todo el mundo. Su carácter generalizado e imprevisible produce un daño inmediato e irreversible en la mayoría de los casos (Wainwright 1995). Se trata de uno de los principales temas a considerar en el proyecto y deberá ser abordado de manera conjunta entre los Subprogramas de Conservación del Patrimonio Arqueológico; Educación Patrimonial y Ambiental y Control y Vigilancia. Esto implica el diseño de estrategias tendientes a evitar las degradaciones humanas voluntarias y a generar conciencia respecto a la problemática de conservación de sitios de arte rupestre. En este contexto, cobra importancia el cumplimento de las recomendaciones establecidas para las distintas zonas del Parque Arqueológico a través del plan de manejo. En La Tunita los daños sobre el arte rupestre atribuibles a la mano del hombre no son significativos, no obstante en los

Figura 5. Presencia de líquenes y otros organismos vegetales sobre la roca granítica (Alero La Sixtina).
*Presence of lichens and other organisms on the granitic rock (Alero La Sixtina).*

Figura 6. Fractura y posterior dislocamiento producido por la acción mecánica de raíces sobre la roca (Cueva El Hornero).
*Fracture and later disruption produced by the mechanical action of roots in the rock (Cueva El Hornero).*

Figura 7. Frote intencional sobre la capa pigmentaria (Alero La Sixtina).
*Intentional destruction on the painted layer (Alero La Sixtina).*

últimos años se apreció un incremento de acciones vandálicas. En La Sixtina (abrigo más visitado) se pudieron observar algunas inscripciones realizadas con un elemento punzante y frotes sobre las capas pigmentarias de algunos motivos (Figura 7). La frecuencia de los daños aumenta en los sitios que se encuentran cercanos a lugares poblados, tal el caso de abrigos de La Toma y Los Galpones.

El comportamiento de los visitantes fue ampliamente estudiado en Australia, identificando a los niños, grupos de turistas y visitantes locales como los de mayor riesgo (Bednarik 1995). La experiencia demuestra que fue posible modificar el comportamiento del público a través de medidas simples como carteles con textos que invitan a la reflexión o mediante "barreras psicológicas", evitándose medidas más estrictas como la colocación de cercos perimetrales, puertas reforzadas o rejas (Bednarik 1995). No obstante, como señala el mismo autor, bajo algunas circunstancias se debe contemplar la adopción de medidas drásticas. En el caso de los sitios que nos ocupan la instalación de cercos perimetrales resulta necesaria a raíz de la presencia de ganado y deberá evaluarse un cerramiento más estricto en torno a ciertos abrigos para evitar el ingreso de personas.

## Programa de Uso Público

Este programa está centrado en hacer conocer al visitante los aspectos sobresalientes del Parque Arqueológico La Tunita, atendiendo al proceso histórico-cultural de la región y al escenario natural en el que se desarrolló el mismo.

### Subprograma de educación patrimonial y ambiental

A través del mismo se ofrece al visitante un mensaje sustentado en el aporte de las investigaciones y en el conocimiento de los lugareños. Al asumirse los postulados de la arqueología del paisaje, se proponen relatos sobre el pasado que enfaticen la interrelación entre el ambiente, los procesos sociales y el entramado simbólico-social en cada momento de la historia (Criado 1996).

La propuesta comunicacional adopta una estrategia basada en la interpretación temática. Esta

Tabla 1
Lineamientos Generales de los Programas y Subprogramas

| PROGRAMAS | SUBPROGRAMAS |
|---|---|
| **Operaciones**<br>Su principal objetivo es garantizar el rol institucional del Parque Arqueológico La Tunita y la continuidad de la propuesta. Tiene a su cargo las tareas de administración y gestión en el Área de Actuación. Se propicia la participación de la Dirección de Antropología de la Provincia, la Universidad Nacional de Catamarca, los municipios involucrados y representantes de la comunidad. | **Dirección y Administración**<br>Dirigir y coordinar el trabajo de las distintas unidades que conforman la Estructura Orgánica del Parque Arqueológico La Tunita. |
| | **Construcción y Mantenimiento**<br>Planificación y coordinación de las tareas vinculadas a la construcción y mantenimiento de la infraestructura. |
| | **Control y Vigilancia**<br>Garantiza el buen uso de las instalaciones y la integridad de los recursos culturales y naturales. Planifica e implementa planes de contingencia para la prevención y control de incendios, accidentes y desastres. |
| **Manejo del Patrimonio Cultural**<br>Tiene por función coordinar y planificar todas las actividades relacionadas con la investigación, conservación y monitoreo del Patrimonio Cultural del Parque Arqueológico La Tunita. | **Investigación, Monitoreo y Coordinación Científica**<br>Genera la información que sustenta el Plan de Manejo. Contempla el desarrollo de estudios específicos sobre diversas temáticas, tales como: conservación, arqueología, historia, antropología, geología, ecología, turismo, etc. |
| | **Conservación del Patrimonio Arqueológico**<br>Se sustenta en la evaluación continua del estado de conservación de los sitios arqueológicos y de su entorno, orientando la adopción de medidas de conservación. |
| **Manejo Ambiental**<br>Su objetivo es proteger los ecosistemas y su biodiversidad para garantizar su continuidad y supervivencia. | **Protección de los Recursos Naturales**<br>Se articula con los Subprogramas de Control y Vigilancia y Educación Patrimonial y Ambiental, asumiendo que la prevención constituye la mejor estrategia para la protección del ambiente. |
| **Uso Público**<br>Adopta una estrategia basada en la interpretación temática. Se ofrece un mensaje sustentado en el aporte de las investigaciones y en el conocimiento de los lugareños. | **Educación Patrimonial y Ambiental**<br>Centrado en hacer conocer a los visitantes los aspectos sobresalientes del Parque Arqueológico, atendiendo al proceso histórico-cultural de la región y al marco natural en el que se desarrolló el mismo. |

se caracteriza por estar centrada en el visitante y por ser aplicable a la difusión científica, por lo que se considera de importancia para este tipo de proyectos. En este marco, se contempla la selección de un conjunto patrimonial tendiente a que el visitante reconozca los elementos que observa y los identifique con el mensaje o narrativa que se pretende ilustrar. Se habla de conjunto patrimonial porque no solo interviene lo arqueológico sino todos los componentes patrimoniales necesarios para favorecer la narrativa que orientará la visita. Por lo tanto, la denominación Parque Arqueológico simplemente enfatiza los elementos arqueológicos del paisaje (Nazar 2006). En nuestro caso, los sitios de arte rupestre se constituyen en los actores principales del relato y los demás bienes patrimoniales, articulados a través de los senderos de interpretación, complementan la narrativa.

Los itinerarios constituyen el medio elegido para poner al visitante en contacto con los bienes patrimoniales, contribuyendo al manejo, administración y control del área. Para su definición se respetaron los antiguos senderos, resultando muy importante la información suministrada por los lugareños (Figura 1; Nazar 2003). Estos se encuentran jalonados por los sitios de interés patrimonial seleccionados, que constituyen los puntos de interpretación. Consisten en recorridos de amplitud variable por las zonas más representativas, contemplándose tres fases: motivación previa, desarrollo de la visita y reflexión posterior. El sendero principal enlaza la localidad de Icaño con el pintoresco pueblito de Potrero de Los Córdoba,

atravesando el parque por su parte media en sentido aproximado E-W. Se trata de un corredor de circulación muy importante, al permitir vincular desde tiempos prehispánicos el faldeo oriental del Ancasti con el valle de Catamarca y regiones del oeste provincial. Existen, además, numerosos senderos secundarios que permiten una articulación con varios puestos o caseríos de la zona.

**Accesos Propuestos**

La administración y gestión del Parque Arqueológico se realizará a través de los museos integrales de Ancasti e Icaño, cuya creación se promueve a través de la Dirección de Antropología de la provincia. En la Villa de Ancasti se receptarán los visitantes que ingresen desde la capital de Catamarca a través de la cuesta del Portezuelo y aquellos que arriben a través de las rutas que articulan los departamentos Ancasti y El Alto. Por su parte, el Museo Integral de Icaño receptará a los visitantes que arriben a través de la Ruta Nacional N° 157, que vincula la región con las provincias de Córdoba y Santiago del Estero (Nazar 2003).

Proponemos dos vías de acceso al Parque Arqueológico: desde la Villa de Ancasti y a través de Icaño. En el primer caso el recorrido se inicia desde el pueblito de Potrero de Los Córdoba y en el segundo desde el Puesto La Tunita. Actualmente se evalúa una tercera vía de ingreso a partir de La Toma Vieja de Icaño (Figura 1).

**Manejo de Visitantes**

Se adoptará como capacidad de carga turística la menor de todas las obtenidas para cada sitio con arte rupestre, obedeciendo al principio de limitante crítica. Desde el Subprograma de Investigación, Monitoreo y Coordinación Científica se irá generando la información que permita avanzar en este estudio. El sistema de visita estará basado en grupos guiados y por lo tanto el cálculo de la capacidad de carga intentará dar cuenta del número de grupos por día que se puede aceptar. Considerando que resulta imposible impedir el acceso al área, a modo de experiencia piloto que permita generar información para fortalecer el plan de manejo, se propone seguir las siguientes recomendaciones:

a) Se permitirá como máximo la visita de tres grupos diarios de visitantes compuesto de ocho personas acompañados por un guía o guarda parque.
b) No podrá haber dos grupos de visitantes simultáneamente en un sitio de interpretación.
c) El ingreso deberá ser autorizado y programado.
d) Se reducirá al mínimo el tiempo de visita a los sitios de interpretación de arte rupestre. No se permitirá el ingreso simultáneo de más de dos personas y el guía a los abrigos para apreciar las pinturas.

Presentamos los lineamientos generales de un plan de manejo orientado a preservar y poner en valor un área de singular importancia arqueológica y ambiental a través de la figura del Parque Arqueológico Provincial La Tunita. Los estudios en materia de conservación, si bien preliminares, permitirán avanzar en la determinación de los procesos de deterioro que afectan a los sitios de arte rupestre.

*Agradecimientos:* A los baqueanos Carlos Silva y Ramón Soto, en ellos a todos los lugareños que con su amabilidad facilitan nuestro trabajo. A las personas que generosamente prestaron su colaboración: Prof. Eduardo Pelli (dibujos, relevamientos y prospecciones arqueológicas); Prof. Claudio Gómez (dibujos y relevamientos); Dra. Graciela Córdoba (estudios petrográficos); Ing. Ariel del Viso (cartografía); Sr. Luis Molas (diseño de infraestructura); Sr. Emilio Villafañez (fotografía y digitalización de archivo fotográfico); Sr. Matías Ambasch (prospecciones arqueológicas). Al Sr. Nicolás Tejada y Sra. Rosario Polti de Tejada que nos brindan su valioso conocimiento del patrimonio cultural regional. A la Lic. María Cecilia Páez por sus comentarios y sugerencias. A la Directora de la Escuela de Arqueología de la Universidad Nacional de Catamarca, Lic. Graciela Neyra de Battista, que facilitó nuestra participación en este importante evento. A la Dra. Norma Ratto por estar siempre dispuesta a darnos una mano.

Un párrafo aparte queremos destinar al Lic. Nicolás de la Fuente, precursor de las investigaciones arqueológicas en La Tunita, siempre le estaremos agradecidos por su amistad y apoyo permanente. Nuestro especial reconocimiento, que asumimos como de toda la comunidad catamarqueña, para quien sentó las bases de las dos instituciones que cobijan este proyecto, Dirección de Antropología y Escuela de Arqueología de la Universidad Nacional de Catamarca.

# MANEJO DE SITIOS CON ARTE RUPESTRE EN EL PARQUE NACIONAL TALAMPAYA (ARGENTINA)

## *MANAGEMENT PLAN OF ROCK ART SITE IN PARQUE NACIONAL TALAMPAYA (ARGENTINA)*

*Lorena Ferraro*[1]*, Cecilia Pérez Winter*[2] *y Christian Mancino*[3]

*El Parque Nacional Talampaya ha elaborado y consensuado un plan de manejo junto a diversas instituciones, disciplinas y comunidades. Esta planificación propicia, entre otros aspectos, el manejo sistemático de sus recursos culturales a través de la elaboración de líneas de conservación y gestión.*

*Desde la segunda mitad del siglo XX, la población local inició la difusión a visitantes e investigadores del área y este proceso se retroalimentó y llevó a diversas instituciones a otorgarles diferentes categorías de protección y reconocimiento. En ese sentido, se sumaron a esta preocupación comunitaria en primer lugar la provincia de La Rioja y luego la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, la UNESCO y la Administración de Parques Nacionales (APN) que confluyeron en el paraguas de salvaguardia actual.*

*De esta manera, en 1997 la APN realizó un diagnóstico inicial (Molinari 1999) y en 2002 comenzaron (Ferraro* et al. *2002) acciones sobre dos de los sitios arqueológicos con arte rupestre abiertos asistemáticamante a la visitación: Los Pizarrones y Puerta de Talampaya. En este trabajo presentamos los avances sobre las líneas de acción del Manejo de Recursos Culturales: investigación, conservación física, uso público y participación comunitaria con los guías locales.*

**Palabras claves:** *recursos culturales, plan de manejo, conservación, investigación, uso público, participación comunitaria.*

*Talampaya National Park has developed and embedded a Management Plan together with different institutions, disciplines and communities. This planning encourages the systematic management of its cultural resources through the adoption of conservation and management guidelines, among others.*

*From the second half of the 20th century, the local population started the communication actions with visitors and researchers in the area; the feedback of this process led many institutions to assign them different protection and supporting categories. In this sense, this communal interest was first followed by La Rioja province and then the Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, UNESCO and the Administración de Parques Nacionales (APN) unified in the current safeguard cover.*

*Thus, in 1997 the APN carried out an initial diagnosis (Molinari 1999) and in 2002 was acting (Ferraro* et al. *2002) on two of the rock art archaeological places asystematically opened to visitation: Los Pizarrones and Puerta de Talampaya. In this paper we introduce the progress on the acting guidelines of Cultural Resources Management: research, physical conservation, public use and communal participation with local guides.*

***Key words:*** *cultural resources, management plan, conservation, research, public use and communal participation.*

Al Campo de Talampaya (provincia de La Rioja) se le han sumado y sucedido varias categorías de protección y reconocimiento a lo largo de los últimos años. Entre 1975 y 1997 fue parque provincial, a partir de esa época se produjo un traspaso a la jurisdicción nacional y se creó el Parque Nacional Talampaya. En 1995 también fue declarado como Lugar Histórico Nacional por la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos en conjunto con el Parque Provincial Ischigualasto (provincia de San Juan). Asimismo, con esta última área protegida, fue inscripto como Sitio del Patrimonio Mundial por la UNESCO en 2000 (Figuras 1 y 2).

Si bien este paraguas institucional y legal nos permite tomar decisiones de manera efectiva y eficiente, en el marco de un plan de manejo consensuado interdisciplinaria e interinstitucionalmente, la población local ha tomado un protagonismo muy especial a la hora del reconocimiento de los valores del lugar por parte de los científicos, los visitantes y los organismos provinciales, nacionales e internacionales que confluyen como actores en el área. Desde las últimas décadas del siglo pasado han

[1] Programa Manejo de Recursos Culturales, Administración de Parques Nacionales, Buenos Aires, Argentina. lferraro@apn.gov.ar

[2] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina, cecipw@gmail.com

[3] Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Buenos Aires, Argentina, christianmancino@yahoo.com.ar

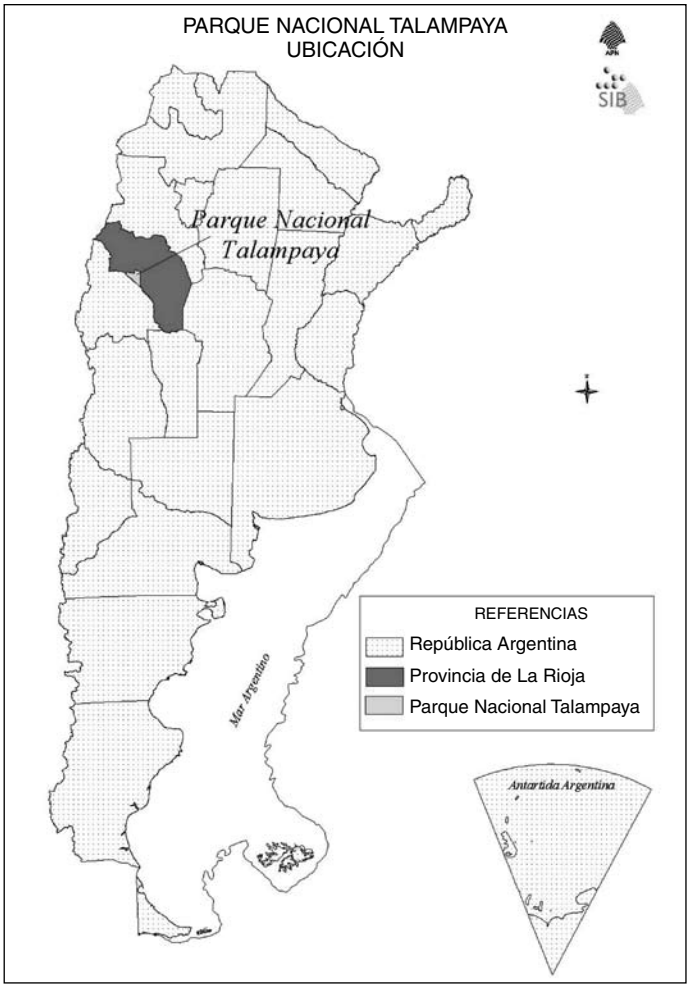



Figura 1. Ubicación del Parque Nacional Talampaya .
*Talampaya National Park location. Autor: Lic. Federico Bava.*

comenzado a organizar un turismo y una protección incipiente de los recursos principales del área (Ferraro 2005 a) que encierra una gran geodiversidad y la presencia de una ocupación humana de por lo menos 2.500 años de antigüedad, destacándose principalmente en las expresiones de arte rupestre (Gonaldi 1996).

Este marco institucional y comunitario ha propiciado el manejo sistemático de los recursos culturales del parque nacional a través de la elaboración de líneas específicas de conservación y manejo de los sitios (establecidas a partir de la identificación de problemas prioritarios de conservación) en el marco del Plan de Gestión Institucional para los Parques Nacionales (Administración de Parques Nacionales [APN] 2001a) y los planes tanto del manejo del Área Protegida (APN 2001b) como del uso público del Parque (APN 2002) y el Sitio del Patrimonio Mundial (APN y Dirección de Política Ambiental de la Provincia de San Juan [DPA] 2002).

Así, en 1997 se comenzó a trabajar en un diagnóstico inicial (Molinari 1999 y Ferraro 2003) y a partir de 2002 se iniciaron acciones concretas sobre dos de los tres sitios arqueológicos con arte rupestre abiertos de manera asistemática a la visitación: Los Pizarrones (Ferraro et al. 2003a y b; Ferraro 2005b, c y d; 2006) y Puerta de Talampaya (Ferraro 2005e y f, Ferraro et al. 2005 ).

Estos trabajos tomaron como línea de base las tareas de investigación de varios estudiosos que empezaron a relevar la zona desde la década de 1960 como Schobinger (1966a); Cáceres Freyre

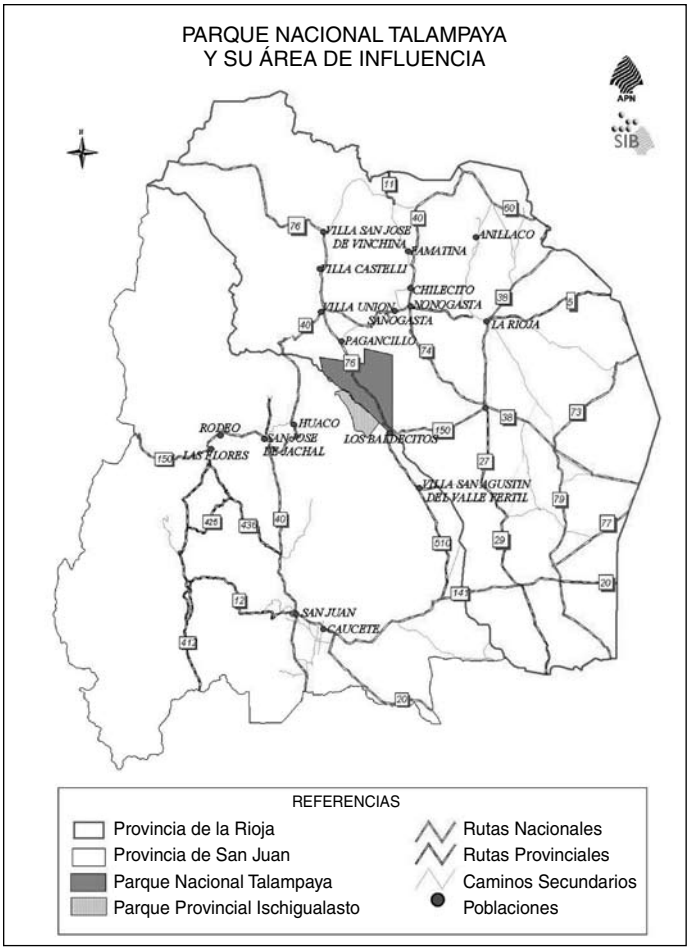



Figura 2. Parque Nacional Talampaya y su zona de amortiguamiento.
*Talampaya National Park 's buffer zone. Autor: Lic. Federico Bava.*

(1966); de la Fuente y Arrigoni (1971); Pagni y Decaro –entre fines de la década de 1970 y principios de la década de 1980– (Decaro 2003); y Gonaldi –desde mediados de la década de 1980 hasta la actualidad– (Giordano y Gonaldi 1991; Gonaldi 1991, 1996, 1999; Gonaldi et al. 2003).

El objetivo de este trabajo es presentar los avances sobre las diferentes líneas de acción del Manejo de Recursos Culturales (MRC) tal como se define en el Reglamento para la Conservación del Patrimonio Cultural en Jurisdicción de la Administración de Parques Nacionales (APN 2001c) y la Política de Manejo de Recursos Culturales (APN 2001d). Las mencionadas líneas consisten en: 1) registro, inventario, monitoreo; 2) investigación; 3) conservación física 4) uso público y 5) participación comunitaria, para los sitios anteriormente mencionados y el trabajo de articulación con los guías locales en el proceso de la puesta en valor de los mismos y el fortalecimiento de sus capacidades.

## Los Pizarrones

El trabajo encarado en Los Pizarrones (y Puerta de Talampaya también), buscó dar satisfacción a las demandas y acciones definidas en el Plan de Manejo del Parque Nacional Talampaya (PNTA), en cuanto a la ejecución de tareas de MRC, a partir de un diagnóstico inicial que evaluó el estado de conservación y riesgo de alteración del conjunto de sus bienes culturales y propuso medidas para su corrección y mitigación, asumiendo que existía una

insuficiente información de base para ser aplicada al manejo (Molinari 1999). Asimismo, debido a la metodología participativa utilizada para la elaboración del plan de manejo, no sólo se retomó el punto de vista de los expertos en la gestión del patrimonio cultural sino también la inquietudes volcadas por los agentes de conservación del parque nacional (guardaparques, guardaparques de apoyo y personal administrativo) y la propia comunidad, en especial aquella gente involucrada en el desarrollo de actividades turísticas: guías y prestadores de servicios locales.

En este sentido, la meta principal de nuestro trabajo consistió en aportar a la construcción más certera de la línea de base sobre el sitio en cuanto a sus valores científicos y sociales y su estado de conservación (a partir del establecimiento y seguimiento de indicadores, es decir, el monitoreo) y en satisfacer las demandas de varios grupos de interés en cuanto a la conservación efectiva de Los Pizarrones.

Este sitio es un extenso paredón –con orientación N– que presenta un único panel con arte rupestre. Se encuentra ubicado sobre las paredes del valle del río Talampaya. Los motivos de arte rupestre fueron realizados sobre areniscas rojas de la formación geológica homónima. En los sectores próximos al sitio existen varios cauces que separan meandros donde se forman barras vegetadas con arbustos y algarrobos. Los Pizarrones queda expuesto a la salida de uno de los meandros, sobre uno de los cauces principales (Figura 3). En períodos de crecidas normales el río avanza con carga arenosa y la deposita sobre el paredón hasta un nivel de equilibrio, posiblemente el actual. Durante crecidas extraordinarias, la energía del agua es alta y genera una mayor removilización de la arena del cauce respecto a la que deposita al mermar la crecida, observándose con posterioridad una cota menor del piso del valle en la zona del paredón de Los Pizarrones. Este proceso es cíclico (Figura 4).

Con respecto a las conclusiones arribadas en nuestro estudio, desde el punto de vista de la investigación, logramos tener un registro exhaustivo del arte rupestre (Figura 5) como base de información para el reconocimiento de su valor científico, estético y cultural a fin de ponderarlo ante una eventual intervención de su materia, soporte o entorno. Para ello aplicamos las metodologías de análisis diseñadas desde la *arqueología de arte* para integrar este tipo de evidencia al conjunto del registro arqueológico (Aschero 1988). Se avanzó principalmente sobre el *contexto temático de la representación* a través del establecimiento de unidades –tipo de motivos, series de pátina y temas, que a su vez permitieron conformar una cronología relativa del sitio. En la escala intersitio, local y regional, se estableció como contexto espacial de ejecución al sector meridional del Área Valliserrana Sur, sin soslayar sus vínculos con Los Llanos. Esto permitió afinar nuestro examen sobre el *contexto temporal de producción* pudiendo establecer tentativamente la yuxtaposición y superposición de motivos desde el período Medio hasta épocas históricas (sin descartar su uso durante el período Temprano). Finalmente se dejó abierta la posibilidad de avanzar sobre la comprensión del contexto social de ejecución a partir de un entendimiento más cabal de las redes de interacción.

Desde el punto de vista del deterioro del sitio, en nuestra opinión, y teniendo como estado inicial los datos aportados por el material fotográfico de relevamientos antecedentes, Los Pizarrones no ha sufrido mayores cambios en su estado de conservación en los últimos 40 años (Figura 6). Salvo aquellos motivos dispuestos en los bordes del panel, la mayoría se encuentran "*completos y nítidos*". Por lo que consideramos que si bien el sitio se emplaza en un ambiente de alto riesgo, y desconocemos la pérdida de soporte pretérita, el estado de las partes constitutivas actuales del bien es bueno (Figura 7).

El monitoreo se ha basado en una serie de variables como: variación de puntos de erosión, de intensidad tonal, de sedimentación de la base del paredón, capacidad de transporte del río, modificación de su cauce, magnitud de las crecidas, incidencia de la erosión eólica. Estas se midieron utilizando diversas herramientas: mediciones con calibre, Guía Munsell Soil Color Chart (2000), trampa de sedimentos (Figura 8), estaqueado de los cauces (Figura 9), estación meteorológica (Figura 10) y sensores de temperatura de la roca (Figura 11). De los resultados expuestos se desprende que:

- El principal agente de deterioro del sitio es la temperatura a partir de la variación y amplitud de valores que puede experimentar en un día o en la sucesión de días a lo largo de un mes o en todo el año. Este agente, a diferencia de los otros, actúa de manera constante en el sitio y se potencia por la orientación N del paredón

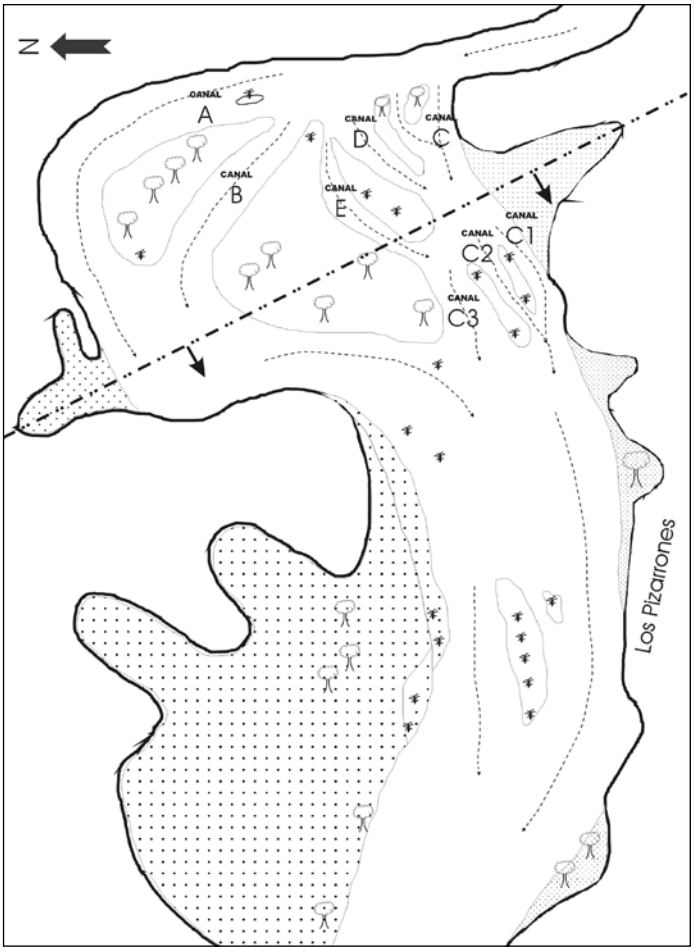



Figura 3. Entorno geomorfológico de Los Pizarrones.
*Los Pizarrones's geomorphological surroundings.*

con grabados, debido a la fuerte incidencia de la radiación solar (Figura 12).

- Lo sigue en importancia la fuerza erosiva del viento a través del acarreo de partículas que impactan sobre la pared y pueden desgastar los bordes del panel, previamente alterados por la desagregación granular que produce la temperatura o por la pérdida de material que provocan las crecidas del río; finalmente, amplía la capacidad erosiva de la vegetación circundante que golpea contra la pared con sus ramas.
- Este último impacto es el que presenta el ritmo más acelerado de deterioro ya que sus efectos visibles fueron provocados por una acción acotada tan sólo a cientos de años y son más evidentes que los producidos por los agentes climáticos antes descriptos, que actúan desde el levantamiento de la pila sedimentaria triásica y la formación del valle del río Talampaya, a partir de 3 millones de años atrás.
- Con respecto al río, dadas las características móviles de sus canales y barras en el cauce, sumado a la magnitud de las crecidas, este agente ha provocado un efecto intermitente sobre los grabados puesto que no siempre ha alcanzado grandes alturas en el lecho junto a la pared.
- Se ha evidenciado una baja incidencia del biodeterioro, quizás inhibido por la intensa radiación solar y la falta de humedad.
- En vinculación con este último punto, tampoco se ha evidenciado un dramático crecimiento de sales.

- Finalmente, la incidencia del impacto antrópico ha sido baja.

### Puerta de Talampaya

En Puerta de Talampaya el objetivo principal fue aumentar las condiciones de sustentabilidad de su puesta en valor a partir del establecimiento de un sendero de interpretación cultural, el diseño e implementación de su monitoreo y la capacitación de los guías locales. Se partió de la consigna de realizar un trabajo participativo tanto con estos guías como con los profesionales de diferentes instituciones ligados a este bien cultural.

En primera instancia se realizaron trabajos de campo que buscaron analizar las condiciones vigentes de la visita a través de una evaluación durante una visita guiada. Se estudió: cuánta gente conformaba el grupo de visitantes, cuántas paradas interpretativas realizaba el guía, cuál era el contenido del mensaje, cuál era la respuesta de la gente en cuanto a las conductas en el sitio y al tipo de pregunta o comentario que realizaba, cuáles eran los problemas de accesibilidad y visibilidad, cuál era el acondicionamiento del sitio y de cuánto era el lapso de permanencia en el lugar.

Así, se concluyó que la información que se brindó durante la visita estaba insuficientemente fundamentada en los resultados de las investigaciones científicas y apuntaba principalmente a los pareceres personales del guía a partir de su propia interpretación o adquisición de información científica. Tampoco se enfatizaba en un mensaje del vínculo del visitante con el lugar y del cuidado del mismo. Finalmente, se carecía de un guión interpretativo para el sitio.

También se realizó un estudio en gabinete de condiciones de admisibilidad del acceso público. La metodología utilizada consistió en la estimación de la accesibilidad, visibilidad, estado de conservación de los diferentes elementos culturales que conforman el sitio y su entorno y la capacidad de control y vigilancia que el personal del área protegida tiene

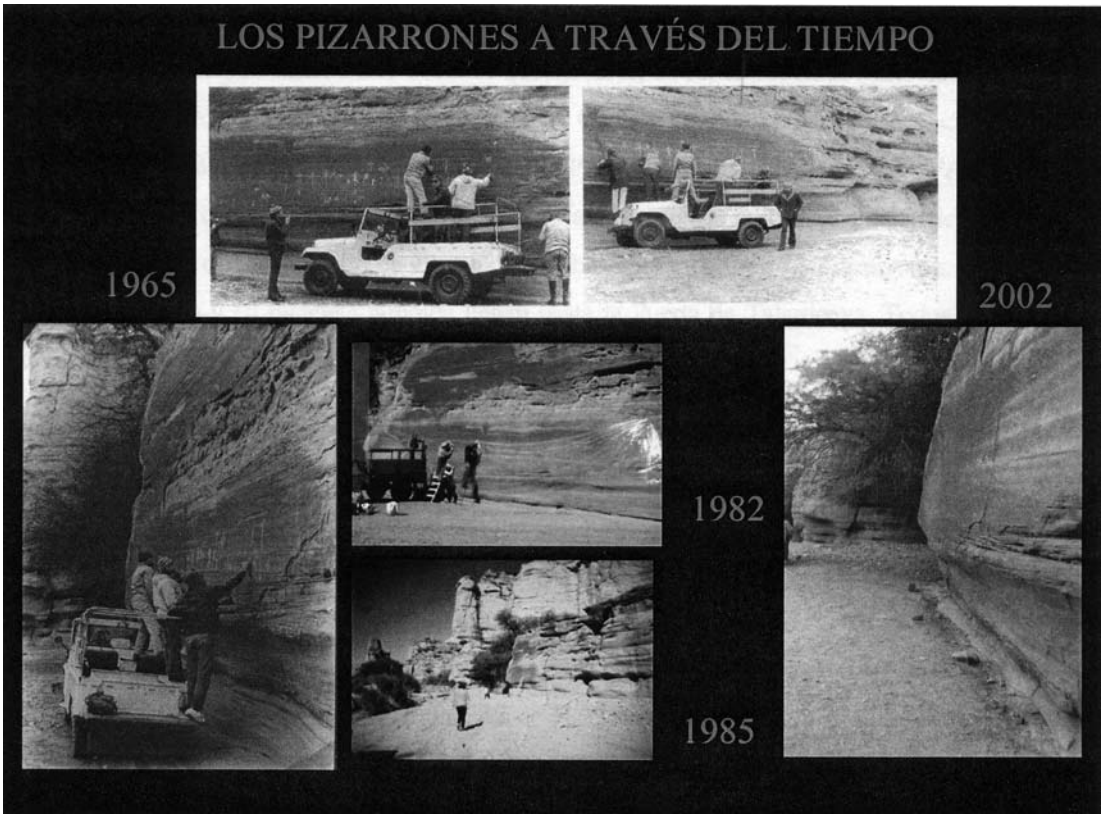



Figura 4. Secuencia cronológica de fotografías de Los Pizarrones. Autores: desconocido-Archivo APN, Lic. María Elena Gonaldi.
*Los Pizarrones chronological sequence pictures.*

Figura 5. Motivos rupestres de Los Pizarrones.
*Los Pizarrones's rock art motifs.*

del mismo. Asimismo, se estudiaron las pautas a seguir para la elaboración de un guión interpretativo. Como primer paso se definió metodológicamente un tema y se empezó a analizar cuáles podrían ser los contenidos del guión a partir de los bloques con arte rupestre que presentaban los guías.

Se decidió que los motivos rupestres representados en cada bloque debían tomarse para relatar aspectos conocidos de la vida de las poblaciones prehispánicas y posthispánicas a partir de los estudios arqueológicos, antropológicos e históricos del Parque y la región. Asimismo, se vincularía en el texto al presente y al paso del tiempo mediante menciones referidas al estado de conservación de los bloques y al nexo existente entre los actuales habitantes y visitantes del área protegida con aquellas poblaciones a partir del paisaje. Se fijaron los contenidos mínimos para cada parada y se elaboraron lineamentos para seguir en la resolución gráfica de la cartelería. Se definió que el objetivo era agregar información visual que no está presente en el lugar. Entonces, se apuntó a:

- Aumentar la visibilidad de los motivos grabados mediante la realización de calcos fotográficos que resumen la información de todos los relevamientos realizados en el sitio y del procesado digital de las fotografías.
- Ofrecer al visitante la posibilidad de observar fotografías de materiales recuperados en los sitios arqueológicos del Parque, tanto en su contexto de descubrimiento como en el de estudio o exhibición en el Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Rioja, donde los estudia la Lic. Gonaldi.
- Brindar al visitante la posibilidad de observar calcos fotográficos de motivos rupestres ejecutados en otros sitios arqueológicos del parque nacional.

Luego de este trabajo en gabinete, la elaboración de textos con antropólogos y educadores, la consulta a los expertos que trabajaron en el sitio y los guardaparques del área protegida, se realizó un taller de validación junto a los guías del sitio (Figura 13). El taller fue pensado para dar un nuevo espacio de participación en la definición de contenidos de la cartelería interpretativa y validar e intercambiar los conocimientos y experiencias sobre el sitio arqueológico y su visitación. También se pensó como una primera instancia de trabajo para la homogeneización

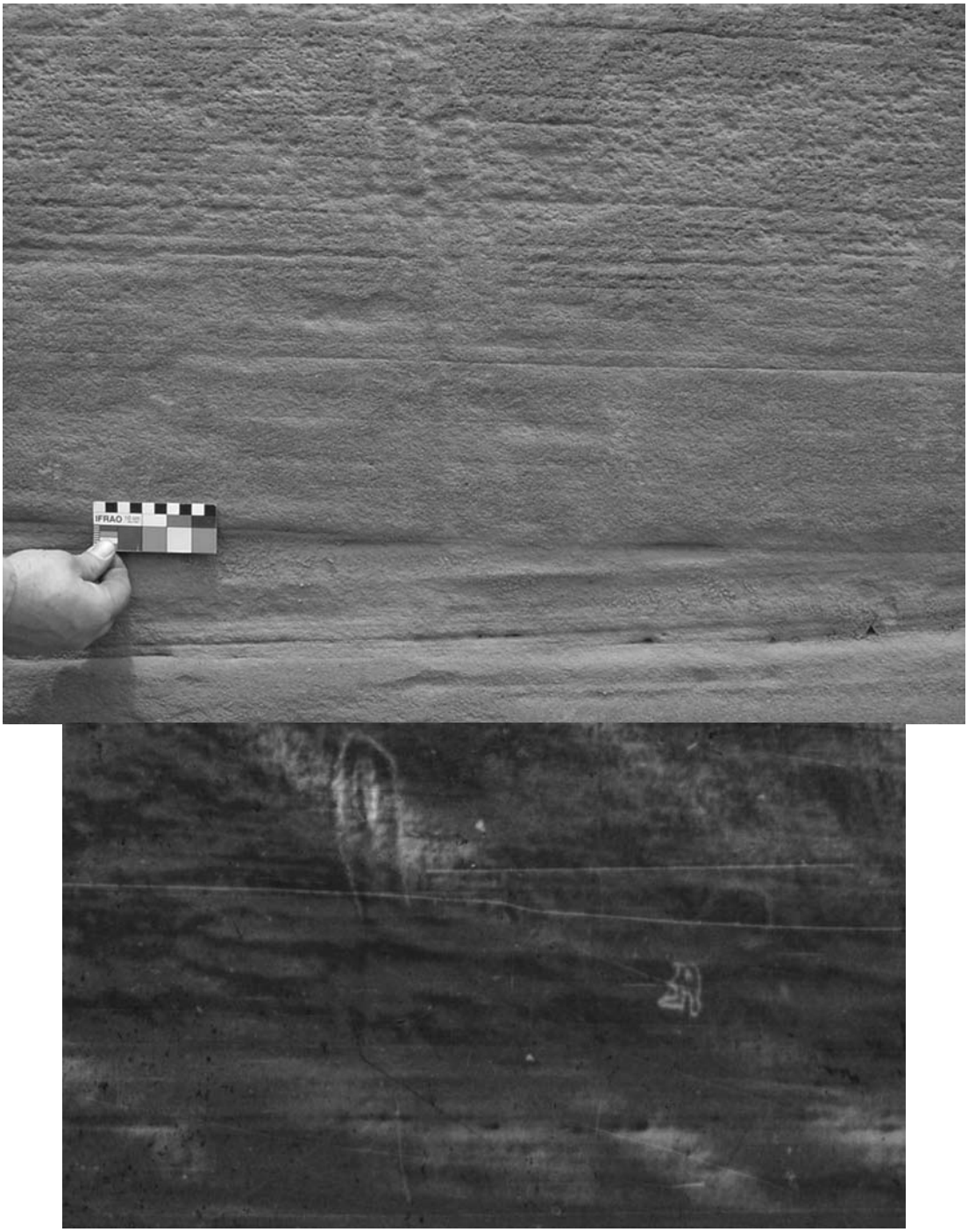



Figura 6. Comparación del estado de conservación del mismo motivo rupestre (1965 y 2005). Autor: Julián Cáceres Freyre.
*Comparative conditional assessment of same rock art motifs (1965 y 2005).*

del discurso interpretativo. Así, se dio forma final a los carteles interpretativos (Figura 14) y se instalaron en septiembre de 2005.

Posteriormente, en un curso de capacitación a los guías se ha continuado en la búsqueda participativa de elementos que mejoren la presentación

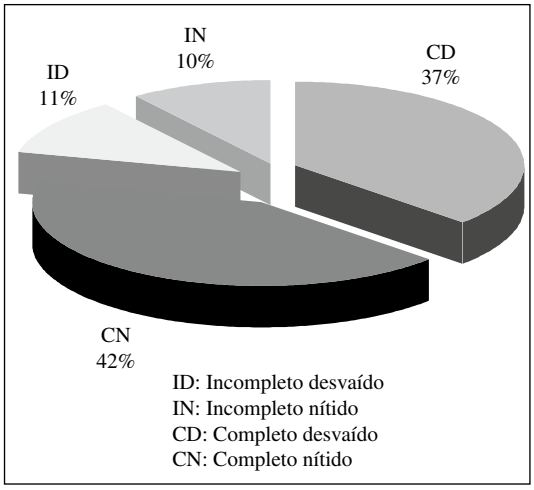



Figura 7. Datos estadísticos del estado de conservación de motivos rupestres.
*Statistical data of rock art motifs's conservation state.*

al público y que combinen los resultados de las investigaciones científicas con sus apreciaciones, valoraciones e historia propia. Se les ha entrenado en el monitoreo del sitio (que incluyó una revisión crítica de los carteles a partir de su uso cotidiano) y se ha comenzado a decantar el conocimiento científico a partir de recursos didácticos que resaltan su propia historia en Pagancillo –localidad incluida dentro del área de influencia del parque nacional– y la valoración de su lugar (Figura 15).

## Conclusiones

Con la perspectiva holística en la que se basa nuestra estrategia de manejo de recursos culturales (Molinari *et al*. 2000), a partir de las acciones antes descriptas, no solamente intentamos dar solución a problemas de conservación definidos participativamente en el Plan de Manejo del Parque Nacional Talampaya en cuanto a su patrimonio cultural, sino que pretendemos también aportar a la gestión del área protegida, en vínculo con el manejo de los recursos naturales, el control y la vigilancia, el uso público, el ordenamiento territorial, la conservación y el manejo.

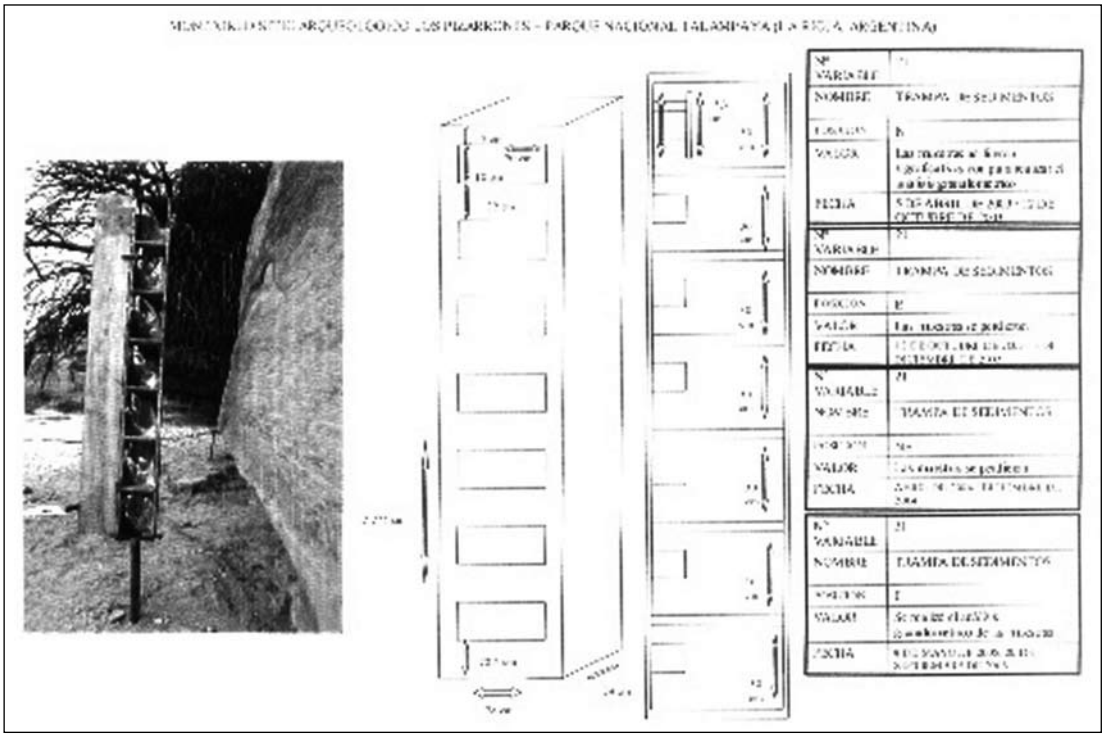


Figura 8. Trampa de sedimentos.
*Sediment Trap.*

Figura 9. Estacas de monitoreo en el cauce del río Talampaya.
*Monitoring post in the Talampaya's riverbed.*

Figura 10. Estación meteorológica.
*Wheater Station.*

En relación con Los Pizarrones y con respecto a posibles intervenciones futuras, en vínculo con el manejo de los principales agentes de deterioro creemos que:

- Es necesario mantener la vegetación fuera del microambiente del sitio.
- Para evitar el deterioro antrópico es interesante abrir el sitio en condiciones sostenibles.
- Por el momento no es posible actuar sobre las causas de deterioro provenientes de la amplitud térmica, la radiación solar, el viento y el río, sino sólo a través de sus síntomas (con la consolidación de partes inestables).
- Es necesario ampliar nuestros estudios y mantener el seguimiento de indicadores de cambio,

Figura 11. Sensores de temperatura.
*Data Logger (temperature sensors).*

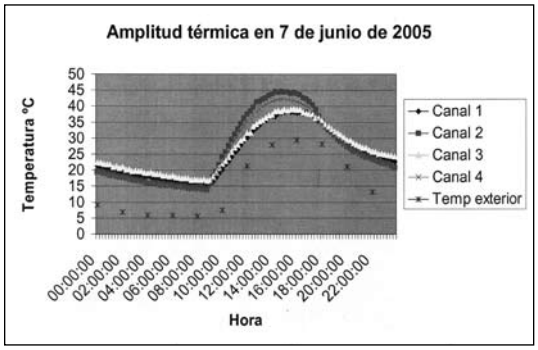



Figura 12. Datos estadísticos de temperatura diaria.
*Statistical data of daily temperature.*

Figura 13. Taller participativo con los guías locales.
*Workshop with local tour guides.*

Figura 14. Cartel Interpretativo de Puerta de Talampaya.
*Puerta de Talampaya's interpretative sign.*

considerando que las conclusiones a las que se ha arribado y la toma de decisiones especificada nunca pueden ser asumidas como definitivas.

Por otra parte, creemos que las experiencias participativas de validación del Sendero de Puerta de Talampaya y la capacitación junto a la Asociación de Guías de Pagancillo han sido muy fructíferas ya que nos facilitado entablar vínculos e interacciones con aquellos que cumplen la función de transmitir los conocimientos a los visitantes y de guiarlos en su experiencia. También ha posibilitado conocer sus necesidades, lo que a su vez nos permitirá fortalecer nuestras capacidades para la conservación y el manejo del patrimonio cultural del parque nacional.

Quizás una última postal pueda reflejar este proceso: en noviembre de 2006 los propios guías organizaron un taller para todos los miembros de su comunidad en el que explicaron el papel que cumplen como agentes de conservación de ese patrimonio local y universal que es el Parque Nacional Talampaya.

*Agradecimientos:* Especialmente a la Lic. María Elena Gonaldi, al Dr. Schobinger, a la Prof. María Teresa Pagni y el Sr. Carlos Decaro por compartir sus experiencias y materiales de trabajo sobre su estudio de los sitios. A los asesores externos de este proyecto que aportaron valiosas recomendaciones desde la UBA, CRILAR-CONICET, SEGEMAR, Dirección de Minería de La Rioja, UNLaR y CONEA. A todo el personal del Parque Nacional Talampaya, de la Delegación Regional Centro, de la Dirección de Interpretación y Educación Ambiental. A la gente que participó en los trabajos de campo: Patricia Salatino, Amalia Nuevo Delaunay y Sandra Miranda. Al Lic. Federico Bava por la confección de los mapas. A los evaluadores de este artículo. Las tareas fueron financiadas por la Administración de Parques Nacionales, la UNESCO y la Fundación Antorchas.

Figura 15. Curso para guías locales.
*Course for local tour guides.*

# EL SITIO CON ARTE RUPESTRE CERRO PINTADO. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO DE GESTIÓN ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

## *CERRO PINTADO ROCK ART SITE BUILDING A PRIVATE PUBLIC MANAGEMENT*

*María Mercedes Podestá*[1]*, Cristina Bellelli*[2] *y Soledad Caracotche*[3]

Cerro Pintado es un gran sitio con pinturas rupestres localizado en el noroeste de la provincia del Chubut (Patagonia Argentina). Durante los últimos años el área donde se localiza el sitio, conocida como Comarca Andina del Paralelo 42º, se ha convertido en una atracción turística debido a sus bellezas naturales. Este caso de estudio examina la arqueología del sitio, su arte rupestre y el plan de manejo llevado a cabo pocos años atrás, que incluyó la construcción de una infraestructura para acceder y visitar el sitio. Esta propuesta comprende un modelo participativo que integra individuos e instituciones que tienen interés en cerro Pintado, especialmente la comunidad local. Fue creado un comité de sitio en el cual participan autoridades gubernamentales, el propietario del predio y una ONG local. El grupo de investigadores trabaja como consejero y está a cargo de las tareas de capacitación. Se discuten los resultados del plan de manejo que incluye el monitoreo del sitio.

**Palabras clave:** sitio con arte rupestre, gestión, Patagonia argentina.

*Cerro Pintado is a large rock art site with paintings located in the Northwest of the Province of Chubut (Patagonia Argentina). During the last years this area, known as "Comarca Andina 42º", has become a tourist attraction due to its natural beauties. This case study examines the archaeology of the site, its rock art and the visitor management plan carried out few years ago which includes various visitor facilities at the site. This proposal includes a participatory model involving all groups (individuals and institutions) with an interest in Cerro Pintado, specially the local community. A Site Committee was created with the participation of governmental authorities, the landowner and a local NGO. The group of researches works as advisors and trainers. This paper also discuses the management plan results which includes the monitoring of the site.*

***Key words:*** *rock art site, management, Patagonia argentina.*

El propósito de este trabajo es reseñar las experiencias obtenidas durante el proceso de puesta en valor y la gestión para el uso público del sitio arqueológico con arte rupestre cerro Pintado. Se trata de un gran alero con pinturas próximo a la localidad de Cholila (provincia del Chubut), ubicado en un ambiente de gran atractivo natural de la región cordillerana boscosalacustre de la Patagonia argentina (Figura 1)

Este trabajo se enmarca en un proyecto de investigación arqueológica que incluye también la incorporación de sitios arqueológicos a circuitos turísticos en una zona (Comarca Andina 42°) donde se verifica un incremento sostenido de la oferta turística.

En presentaciones anteriores se han analizado los atractivos que genera el turismo en la Comarca Andina del Paralelo 42º (en adelante CA42°), las expectativas del proyecto en curso y las diferentes experiencias de gestión llevadas a cabo desde 2001 en cinco sitios con arte rupestre localizados en la CA42° y en el valle del río Manso inferior, incluido cerro Pintado (Bellelli et al. 2005, Bellelli y Podestá 2006, Podestá et al. 2000). Todos estos casos dan testimonio de los beneficios que resultan de la gestión desarrollada para lograr el uso público de sitios con arte rupestre (por ejemplo el caso del Paredón Lanfré; Bellelli y Podestá 2006, Xicarts 2005), pero también de los problemas que surgen de la misma actividad (Escuela El Radal en Lago Puelo; Bellelli et al. 2005).

Bajo la perspectiva del trabajo sobre el manejo de sitios desarrollado en la CA42°, nos remitiremos exclusivamente a cerro Pintado, por tratarse de uno de los casos con mayor bagaje de experiencias ya concluidas y/o en proceso relativas a la gestión y uso público en sitios con arte rupestre. Para ello, en primer término sintetizaremos los resultados de

[1] Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. 3 de febrero 1370. (1426) Buenos Aires, Argentina.

[2] Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento LatinoamericanoUniversidad de Buenos Aires. 3 de febrero 1370. (1426) Buenos Aires, Argentina.

[3] Administración de Parques Nacionales. Vicealmirante O'Connor 1188. (8400) San Carlos de Bariloche, Provincia de Río Negro, Argentina.

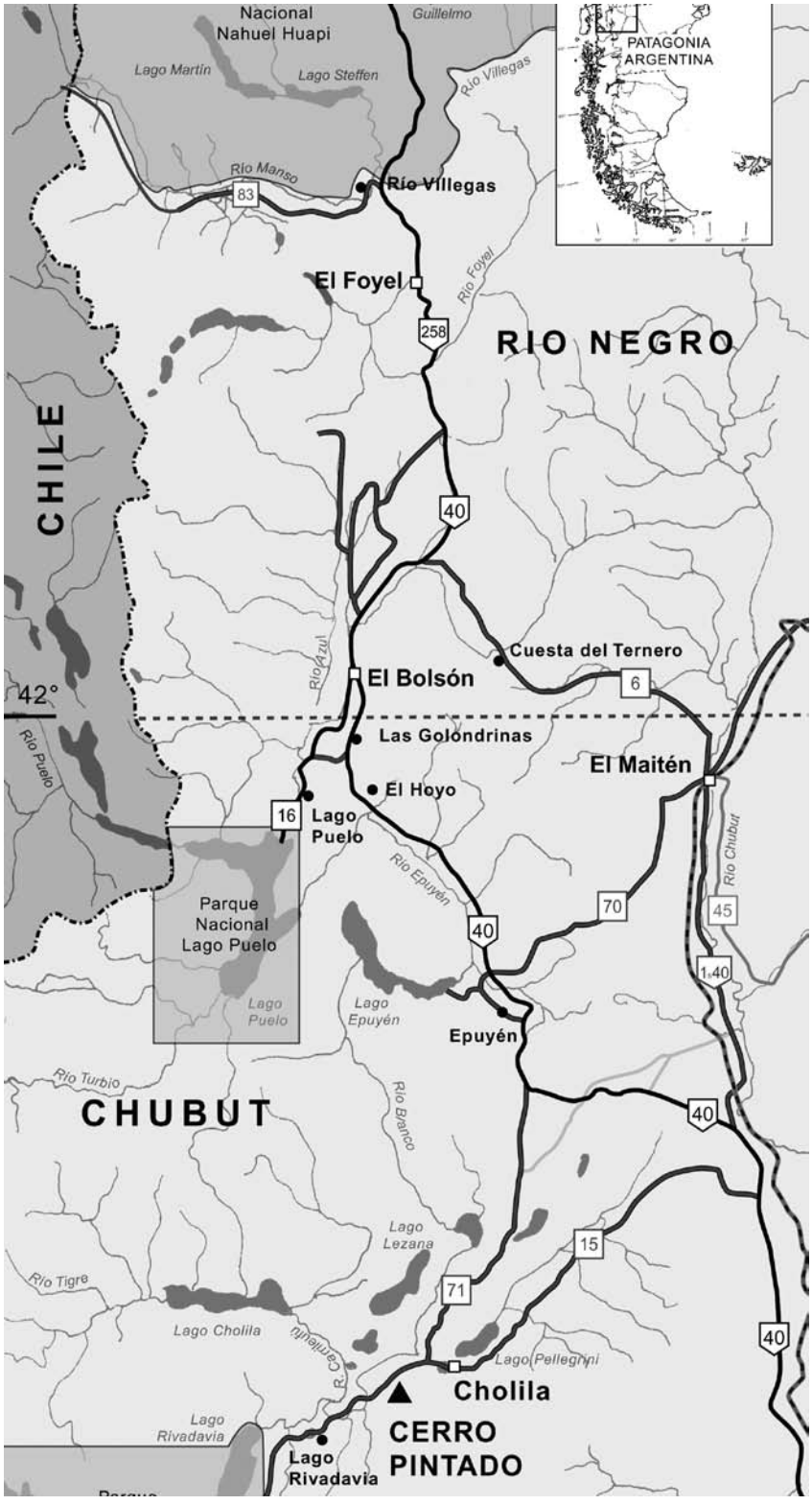



Figura 1. Ubicación del sitio cerro Pintado en la Comarca Andina 42º.
*Cerro Pintado in Comarca Andina 42º region.*

Figura 2. Vista general del sitio cerro Pintado.
*Cerro Pintado general view.*

las investigaciones arqueológicas ya concluidas en cerro Pintado (en adelante CP) y destacaremos su relevancia en el contexto arqueológico comarcal. Consideraremos sus valores patrimoniales y cómo éstos son vistos por parte de los distintos actores sociales relacionados con su uso, manejo y gestión, teniendo en cuenta fundamentalmente la perspectiva de la comunidad local. Relataremos las actividades desarrolladas en función de la puesta en valor del sitio, la infraestructura realizada y los medios de interpretación implementados. Dedicaremos una breve mención a la capacitación de las promotoras culturales, a las visitas guiadas y a las actividades de transferencia en general. Además se explicará el funcionamiento de la comisión de sitio y se enumerarán las actividades llevadas a cabo periódicamente para la preservación del bien que incluyen su monitoreo, el libro y las encuestas a los visitantes. Por ultimo, se analizarán en forma global los logros obtenidos y las dificultades experimentadas a lo largo del proceso de gestión.

## Cerro Pintado en el Contexto Turístico y Arqueológico de la CA42°

CP se encuentra a 8 km al sudoeste de la localidad de Cholila, en un afloramiento emplazado en la cota de 650 msnm (Figura 2). El paisaje dominante es el borde de bosque en su inmediata transición hacia el ecotono, donde alternan el bosque caducifolio con otras zonas abiertas con características de estepa. El sitio se localiza en una propiedad privada de tipo rural y a corta distancia de la ruta provincial N° 71 que constituye un tramo del corredor de los lagos patagónicos que comunica tres áreas protegidas de alta frecuencia turística (parque nacional Nahuel Huapi, lago Puelo y Los Alerces; Figura 1). El sitio tiene una posición estratégica dentro de dicho corredor ya que se encuentra a 15 km del ingreso al parque nacional Los Alerces por su sector norte. La belleza del valle y los bosques y lagos circundantes, unidos a la práctica de la pesca deportiva, comenzaron a atraer en los últimos años a mayor cantidad de turistas que se desvían de los circuitos

tradicionales Bariloche El Bolsón o Esquel Parque Nacional Los Alerces.

Además de estos atractivos naturales, Cholila posee un patrimonio histórico de singular importancia (primera escuela primaria de principios del siglo XX, antiguos molino harinero y cervecería, y cabaña de Butch Cassidy), que en un futuro podría integrarse en un mismo circuito turístico con CP y, a nivel regional, con el parque nacional Los Alerces, donde el sitio con arte rupestre Alero Sendero de Interpretación también ha sido puesto en valor y recibe desde 1999 una gran afluencia de visitantes (Caracotche 2003 y 2006).

Las pinturas rupestres se disponen, casi sin solución de continuidad, sobre un frente de 97 metros de longitud, constituyendo uno de los sitios con arte más extensos de la CA42º. El soporte plástico fue segmentado en cuatro unidades de acuerdo con la distribución y disposición de los motivos. La primera unidad presenta una superficie de 24 metros de largo con 89 motivos que son en su mayoría compuestos y constituyen el 62% de los motivos del sitio. Esta unidad tiene buena visibilidad y se dan casos de superposiciones (cuatro de un total de cinco en todo el sitio, Figura 3), reciclados y diversidad morfológica y tonal de los motivos. Además es la única unidad topográfica que muestra una utilización recurrente del soporte plástico a lo largo de la secuencia de producción/uso de las pinturas. El carácter de aditividad del arte rupestre se manifiesta a lo largo de, al menos, tres momentos de ejecución de las pinturas. Permite observar la vigencia que el arte rupestre mantiene a lo largo de años, utilizando los mismos soportes, reciclando los motivos y superponiendo las figuras para conformar nuevas representaciones a partir de las precedentes y retroalimentando, de esta manera, el sistema de expresión plástica del sitio. La unidad topográfica B, que continúa a la anterior y cubre 19 metros del soporte, si bien tiene un número inferior de motivos (27 que constituye el 18% del total), conserva algunos de los más visibles, atractivos y mejor conservados del sitio (Podestá y Tropea 2007, Tropea 2006).

Las excavaciones arqueológicas se llevaron a cabo frente a las concentraciones de pinturas de las unidades A y B. La información contextual y cronológica obtenida en CP, integrada con la proveniente de los estudios geomorfológicos, distribucionales y tafonómicos y la de ocho sitios de superficie analizados en la región, señala que ésta

Figura 3. Pintura rupestre geométrica repintada.
*Geometric rock painting.*

estuvo ocupada durante los últimos 2.000 años (los fechados radiocarbónicos obtenidos en CP se ubican entre los 1.890±80 y los 680±60 años a.p. y un fechado moderno). Se trataría de sociedades cazadorasrecolectoras que se desplazaban en espacios amplios y diferentes ambientes (estepa, ecotono y bosque). En CP, concretamente, se verificó el consumo de huemul en más alta proporción que de guanaco aunque esta diferencia estaría relacionada con la disponibilidad diferencial de estos ungulados en los ambientes de bosque y estepa. Las tecnologías lítica y cerámica no presentan diferencias notables con las de áreas de estepa vecinas (las principales actividades de talla de la piedra fueron la reactivación y recambio de puntas de proyectil y, en cuanto a la tecnología cerámica, los escasos tiestos recuperados son técnicamente semejantes a los conocidos para la región y la época, incluyendo fragmentos de torteros). Esta información, unida a las características del arte rupestre que se detallan más adelante y el uso de obsidiana proveniente de fuentes ubicadas a centenas de kilómetros, llevan a pensar que la región formaba parte de espacios recurrentemente visitados e integrados a redes de circulación amplias que abarcaban ambientes disímiles (Bellelli et al. 2003, Bellelli et al. 2006,

Figura 4. Pintura rupestre geométrica.
*Geometric rock painting.*

Carballido Calatayud 2007, Fernández 2006, Podestá y Tropea 2007, Podestá et al. 2007, Scheinsohn y Matteucci 2004).

Las pinturas se adscriben a la Tendencia Abstracta Geométrica Compleja, definida por Gradin (1999). Esta tendencia fue enunciada sobre la base del Estilo de Grecas y de Miniaturas previamente ubicados por Menghin (1957) entre las modalidades estilísticas de desarrollo más tardío en Patagonia. Como su nombre lo indica, son las formas geométricas las que predominan expresadas en motivos simples como puntos, líneas, círculos y cruces y sus agrupaciones, que a veces conforman motivos de mayor complejidad como los enmarcados (Figuras 3 y 4). A pesar del predominio geométrico de las formas, los motivos figurativos no están ausentes en cerro Pintado. El felino es el animal más representado, se encuentra tanto en cuerpo completo como a través de la mínima expresión de su "pisada". Existe una figura que posiblemente represente al cuero del animal y hay además representaciones del choique (Figura 5). La variabilidad del arte rupestre de cerro Pintado puede explicarse, en parte, por la posición estratégica de su emplazamiento ya que se encuentra en un ambiente de contacto del bosque y la estepa. Esto hace que el conjunto iconográfico del sitio conjugue formas propias de ambos ambientes, particularidad que no vuelve a repetirse tan notoriamente en otros sitios de la CA42° (Podestá et al. 2007).

De los análisis de difracción de rayos X realizados sobre muestras de pinturas y pigmentos minerales procedentes de la excavación y de vetas del alero se obtuvo información sobre los recursos tecnológicos aplicados para la producción de las pinturas. Los minerales identificados son óxidos de hierro, glauconita o celadonita (tierra verde), yeso y caolín que fueron procurados en el sitio mismo o en lugares próximos. Con estos pigmentos se ejecutaron pinturas de gran variedad tonal combinando el rojo oscuro y claro, blanco, naranja, verde y amarillo. Se especuló sobre la posibilidad de utilizar mezclas intencionales de pigmentos para lograr determinadas variedades tonales (por ejemplo el naranja a través de la mezcla del caolín y un óxido de hierro; Wainwright et al. 2002).

Como mencionamos, las pinturas del sitio fueron realizadas durante, al menos, tres diferentes momentos de ejecución. En trabajos anteriores sugerimos que, dentro de la secuencia de ocupación, estos momentos de actividad pictórica se aproximarían al fechado de 680 años a.p. A partir de la ampliación de las investigaciones en otros sectores de la CA42° (río Epuyén) no podemos descartar una antigüedad mayor para el primer momento de ejecución de las pinturas1.

## Valores del Sitio y Condiciones Iniciales para su Incorporación al Uso Público

Las características descriptas en el acápite precedente posicionan a CP como uno de los sitios más aptos, dentro de la CA42º, para la puesta en valor para su uso público. Los valores del sitio pueden sintetizarse en la noción que CP es un sitio con arte rupestre localizado en el borde del bosque que presenta una secuencia ocupacional tardía de casi 2.000 años[1]. El interés de sus pinturas rupestres radica, no sólo en el valor artístico en sí mismo, sino también en la posibilidad que brinda para conocer aspectos de la simbología expresada en tres diferentes momentos de la ocupación del sitio. Debe aclararse que se trata del único sitio que presenta esta variabilidad en la región de Cholila y uno de los pocos dentro del área de estudio (Bellelli et al. 2005 y Bellelli y Podestá 2006).

A estas características deben sumarse varias condiciones propias de las pinturas y del emplazamiento

Figura 5. Representación de un cuero de felino.
*Representation of a feline fur.*

del sitio que facilitan la visita pública. En primer lugar la relativa buena conservación de las pinturas que permite que las mismas sean debidamente apreciadas por los visitantes[2]. En segundo lugar la alta visibilidad del sitio que ha facilitado la visita espontánea del mismo. Si bien CP se encuentra en una propiedad privada, la mayor parte de la población local conocía el sitio antes de su apertura a la visita pública (2005). Aunque la aproximación a las pinturas se hace ascendiendo por un faldeo empinado a lo largo de 400 metros, no puede decirse que la senda implique una dificultad alta. Esta relativa comodidad de acceso ha sido otro factor que facilitó la visitación espontánea del lugar y posibilitó la construcción de una infraestructura para el acceso público que describiremos más adelante.

A estos rasgos intrínsecos de CP que favorecen la presencia de público se suma otra serie de condiciones propicias. Entre las principales debe mencionarse el beneplácito[3] y el apoyo económico y logístico otorgado por los propietarios del campo. Este sustento se encauzó, desde un principio, a través de una ONG que ya venía desarrollando varios proyectos de carácter científico e incentivando microemprendimientos para promover la actividad artesanal en la zona.

## Valoración del Pasado: Qué se Rescata y Qué se Olvida

La valoración que los diferentes sectores de una comunidad le asignan o le reconocen a un bien patrimonial es un concepto clave para la puesta en marcha de experiencias como la que estamos presentando (sensu Ballart 1997). Conscientes de esto, en las primeras etapas de la investigación arqueológica en Cholila buscamos conocer, en primer término, qué valor tienen los sitios arqueológicos para los distintos miembros de la comunidad y, en segundo lugar, si los pobladores los reconocen como marcas de su pasado integradas a un proceso de cambio y transformación que contribuyó a definir la identidad local.

Para encontrar algunas respuestas a estos interrogantes, por demás amplios, incorporamos el enfoque de la antropología social a través de una investigación cuyos lineamientos generales buscaban "analizar la historia local construida por los pobladores de Cholila, analizar cómo organizan y reproducen su memoria social, reflexionar sobre el valor patrimonial que los cholilenses asignan a la historia local y caracterizar el contexto sociocultural que enmarca estas interacciones" (Ondelj 2004:14).

Esta investigación indagó sobre la valoración que los cholilenses tenían de su patrimonio. Dentro de la escala de valores los encuestados ubicaron en primer lugar el medio ambiente y las bellezas naturales, haciendo siempre alusión a su potencial turístico. Los sitios con arte rupestre se mencionaron como referentes históricos de dimensiones amplias, no vinculados directamente con la comunidad ni con su pasado[4]. La mención de estos sitios arqueológicos se hizo después de señalar a la cabaña de Butch Cassidy y a diversos testimonios de la historia reciente local (fotos y casas antiguas, testimonios de viejos pobladores; Ondelj 2004). Estas elecciones no son casuales sino que están basadas en un discurso sobre el origen de la comunidad que está plenamente instalado, aceptado e incorporado al sentido común. Estas narrativas niegan el pasado aborigen y sostienen que los primeros pobladores llegaron desde Chile a fines del siglo XIX y principios del XX a una zona totalmente deshabitada. Para los entrevistados "...los indígenas sólo estuvieron 'de paso' en esos territorios ya que su modo de vida –según afirman los forzaba al movimiento constante en busca de sustento y a la falta de una ocupación 'efectiva' del espacio" (Crespo y Ondelj 2004: 121). Es claro entonces que la percepción del pasado cholilense no solamente no incluye la presencia aborigen sino que tampoco reconoce una antigüedad mayor a un siglo para la ocupación humana en la región.

Esto último se liga también con la pregunta referida a cuáles son las voces autorizadas y conocedoras del pasado de Cholila. La mayoría de los entrevistados señalaron con autoridad para tratar el tema al historiador local y a los pobladores más antiguos. El primero ha centrado sus estudios en las figuras de los bandoleros norteamericanos que actuaron en la zona a principios del siglo XX. Los segundos son los descendientes de las familias llegadas de Chile o de algunos países europeos hace aproximadamente un siglo.

Esta investigación constituyó un muy buen punto de partida para evaluar cómo cambiaron las percepciones sobre el pasado de la comunidad de Cholila y si estos cambios se reflejan en la valoración y posterior proceso de "patrimonialización" del cerro Pintado. A lo largo de este trabajo señalaremos algunos de los cambios producidos.

## Puesta en valor: infraestructura y medios de interpretación

El inicio de las tareas de gestión coincidió con la finalización de la investigación arqueológica en el sitio. La construcción de las obras de infraestructura comenzó a partir de la aprobación del Plan de Manejo por parte del propietario, de la ONG mencionada y de la municipalidad de Cholila. Las tres partes firmaron un convenio donde se establecieron las responsabilidades y compromisos de cada una y todas contribuyeron, de un modo u otro, a la financiación de la obra. Se contó con la aprobación de la secretaría de cultura de la provincia, órgano de aplicación de la Ley 3559/90[5].

Sobre la base de un proyecto de obra realizado por un especialista de la Administración de Parques Nacionales, el Área de Obras Públicas de la Municipalidad realizó la ampliación del sector de acceso contiguo a la ruta, construcción de un portal de ingreso (Figura 6), del sendero de ascenso con puentes y escalinatas en los sectores de mayor dificultad y un sector de descanso y mirador (Figuras 7, 8, 9 y 10). Frente a las unidades topográficas A y B con pinturas se erigió una pasarela para la observación de las mismas y la protección del depósito arqueológico (Figuras 11 y 12). Para su montaje se

Figura 6. Portal de entrada. Debido al cambio producido en la gestión del sitio, el texto del cartel ha sido cambiado en 2007 por otro que dice "Propiedad Privada".
*Entrance to the site.*

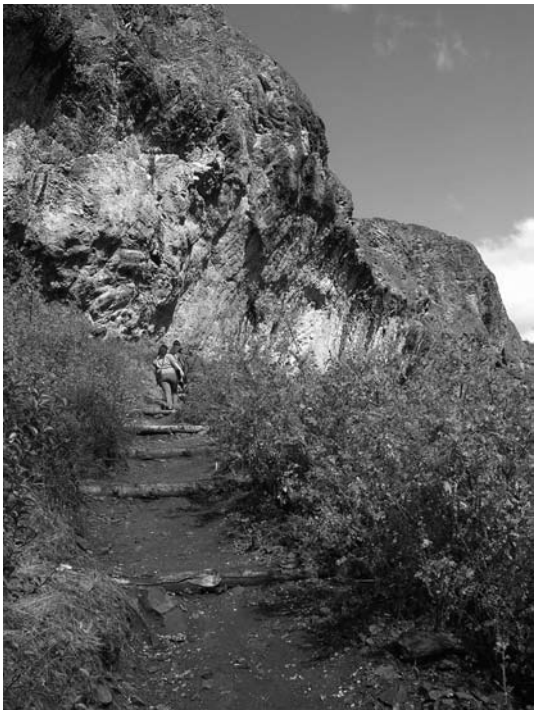


Figura 7. Sendero que conduce al sitio Cerro Pintado.
*Pathway to Cerro Pintado site.*

tuvieron en cuenta criterios adoptados en otros casos similares: uso de bases de apoyo de la estructura que no impactan dentro del sedimento, barandas de bajo impacto visual (psicológicas), entre otros. Como tareas complementarias, el propietario alambró una amplia zona del circuito de visita para impedir el ingreso del ganado. En enero de 2005 se inauguraron las instalaciones y comenzaron las visitas guiadas. En la temporada siguiente se completó la cartelería informativa e interpretativa (ver Figuras 6, 10 y 12). Esta última tuvo en cuenta los aspectos geológicos, ambientales y arqueológicos y fue redactada por especialistas y diseñada y realizada por la ONG. Se colocaron en el portal de ingreso, a lo largo de la senda de ascenso y en algunos sectores frente a la pared con pinturas. Paralelamente se prepararon fichas interpretativas y un folleto.

## Capacitación y Transferencia

En 2003 un grupo de promotoras culturales y turísticas de la entonces Área de Turismo y Cultura de la Municipalidad de Cholila comenzó a realizar el monitoreo de las pinturas y del sitio[6]. Este grupo había recibido capacitación por parte de nuestro equipo a través de la realización de talleres y cursos que giraron en torno a aspectos teóricos e instructivos. Los primeros tuvieron como objeto brindar información sobre la arqueología de Patagonia y de la región y acerca del patrimonio cultural y la importancia de su preservación. Los talleres pusieron el acento en cómo transferir esa información a los distintos tipos de visitantes. Estas capacitaciones se siguieron brindando durante dos años, a medida que iban incorporándose nuevas promotoras al equipo, ya que, como veremos más adelante, el grupo tuvo una gran movilidad y se produjeron muchos cambios en su conformación[7]. Para la transferencia de información se preparó un guión de visita al sitio para público en general que fue adecuado también para visitas escolares. En algunas oportunidades estas capacitaciones se abrieron a otros integrantes de la comunidad. Al mismo tiempo, el área de turismo brindó entrenamientos en temas turísticos. Los talleres realizados con las promotoras culturales incluyeron prácticas directas en el sitio, tanto para guiar a los visitantes como para la realización de los monitoreos (ver más adelante).

Las tareas de transferencia se implementaron desde el inicio mismo de la investigación a través

Figura 8. Puente en el sendero que conduce al sitio.
*Bridge leading to the site.*

Figura 9. Mirador y zona de descanso hacia la mitad del sendero.
*Belvedere in the middle of the pathway.*

Figura 10. Cartelería interpretativa en el sendero.
*Interpretative signs along the pathway.*

Figura 11. Pasarela de madera frente a las pinturas rupestres.
*Walkway in front of the paintings.*

de entrevistas en la FM local, conferencias en la escuela secundaria, visitas de escolares al sitio durante las excavaciones, la distribución de un CDRom sobre el arte rupestre patagónico de la CA42º en todas las escuelas, entidades y vecinos (Bellelli et al. 1998). En el marco de los estudios de antropología visual se realizó un video sobre la memoria y la identidad cholilense que fue presentado y distribuido a la comunidad (Masotta 2001). Además, los resultados del proyecto fueron tema de dos informes especiales del programa de TV Científicos Industria Argentina. Paralelamente a estas tareas destinadas a transferir a la comunidad estos resultados, se los hacía conocer en el ámbito académico y científico a través de publicaciones y presentaciones en congresos de la especialidad (para un listado casi completo de estos trabajos, consultar Fernández 2006).

## El Desafío de la Gestión: la Comisión de Sitio

La continuidad en el tiempo de este esfuerzo de puesta en valor es un requisito indispensable para

Figura 12. Pasarela y cartelería interpretativa en Cerro Pintado.
*Walkway and interpretative signs at Cerro Pintado.*

que la patrimonialización sea efectiva y para que el sitio arqueológico tenga un buen uso que redunde en su conservación.

A medida que se avanzaba en las tareas de puesta en valor se comprobó que era necesario que dicha continuidad estuviera fundada en una estrategia de gestión local que contemplara los derechos, necesidades e intereses de cada una de las partes involucradas. Era necesario organizar múltiples aspectos referidos a la conservación del sitio y su uso público. La prioridad era garantizar que la integridad del sitio no se viera afectada por las visitas turísticas, para lo cual había que regularlas y controlarlas. Había que definir, entonces, qué institución/es (públicas o privadas) y/o personas se haría/n cargo de implementar estas medidas y cuáles serían los mecanismos que debían seguir las visitas.

Para cumplir con tan amplios cometidos, y sobre la base del proceso iniciado en 2003 con la organización del grupo de promotoras culturales, su entrenamiento y el monitoreo del sitio, en 2005 se creó una Comisión de Sitio integrada por representantes de la ONG, del propietario y de la Municipalidad de Cholila (Áreas de Cultura y Turismo y, más recientemente, de Patrimonio) que encuentra su antecedente en el convenio firmado por las tres partes al inicio de las obras. Nuestro equipo quedó a cargo de la asesoría científica y técnica.

La comisión de sitio debía decidir, en conjunto, todos los aspectos vinculados a la gestión del sitio. En su primera reunión después de que CP se abrió a las visitas, la Comisión estableció lineamientos generales sobre el manejo del sitio. Entre otros temas, no menos importantes, podemos mencionar los acuerdos alcanzados sobre capacidad de carga, la modalidad de visita, el sistema de apertura y cierre del sitio durante la temporada estival, la conveniencia y oportunidad de la difusión de las visitas, la disponibilidad de personal –cuidador permanente y promotoras–, la definición del plan de visitas guiadas, el mantenimiento de la infraestructura y de la cartelería, el monitoreo continuo para garantizar la protección del bien (planillas, encuestas, libro de

visitantes). También se definieron los responsables de llevar adelante cada uno de estos temas y se establecieron plazos de realización.

Las tareas de coordinación de las visitas escolares que se realizaban fuera de temporada y el monitoreo del sitio y de las pinturas continuaron a cargo del área de cultura de la municipalidad hasta que todas estas funciones se trasladaron en el año 2006 al área de patrimonio (ver Nota 6). La organización y manejo turístico pasaron al área de turismo creada en 2006 y las actividades vinculadas con la conservación de la infraestructura quedaron bajo la responsabilidad de la municipalidad en conjunto con el propietario y la ONG. Finalmente, la realización y reposición del material interpretativo (cartelería, folletería, etc.) permaneció entre las actividades a cargo de la ONG.

A lo largo de estos pocos años se produjeron cambios en estas funciones y roles, variando el grado de cumplimiento entre las responsabilidades asumidas y cumplidas por las distintas áreas de la municipalidad involucradas. Por otra parte, hubo que realizar un manejo adaptativo del sitio introduciendo modificaciones y ajustes al plan original aprobado. Los cambios que se hicieron fueron producto de acuerdos logrados en el seno de la comisión, que se reveló como un órgano dinámico y con poder de decisión. Un ejemplo de esto lo constituye la disposición sobre el cambio del modo de visitación del sitio, consensuada al final de la temporada 20062007, al no poderse garantizar requisitos mínimos de preservación para el sitio tales como la permanencia diaria de cuidadores que permitiera controlar los accesos espontáneos (con los consiguientes riesgos de incendios y de vandalismo), la falta de promotoras culturales entrenadas[8] y la carencia de mantenimiento de la infraestructura. Es así que a partir de marzo de 2007 la apertura del sitio estuvo destinada exclusivamente a la comunidad educativa (en todos sus niveles, incluyendo estudiantes de las carreras de Turismo que se dictan en la región) hasta que a comienzos de 2008 pudo instrumentarse nuevamente la modalidad de visitas originaria (al revertirse los problemas mencionados) con la consecuente reapertura de CP al público general.

## Las Herramientas de Evaluación: El Plan de Monitoreo y las Encuestas a Visitantes

Desde el inicio de la gestión del sitio se planteó realizar un monitoreo periódico de su estado de conservación como un procedimiento que permitiera conocer los principales procesos de deterioro activos y cuál era el comportamiento del público en relación con el sitio y su entorno. Éstas constituyen informaciones primordiales para poder garantizar a largo plazo la preservación del bien.

Antes de la apertura de CP al público, durante la primera etapa del plan de monitoreo, se propuso controlar las alteraciones naturales y culturales que pudieran producirse sobre las pinturas (como rayados, graffitis, desvaídos por lluvias, etc.) y sobre el piso del alero y el soporte rocoso (registrándose remociones de sedimentos, actividad de animales, basura, etc).

A medida que fueron avanzando las obras de infraestructura se incluyeron entre las variables a relevar los daños y deterioros que se registraban sobre las mismas. El monitoreo fue preparado mediante un instructivo por el equipo de investigación y quedó bajo la responsabilidad del área de cultura de la municipalidad, que tomó a su cargo esta tarea completando las planillas (Figura 13). La frecuencia del monitoreo fue establecida en una vez por mes durante la temporada de apertura del sitio (enero a marzo) y una vez en cada cambio de estación mientras el sitio se encontraba cerrado. El instructivo constituyó una guía útil para indicar qué tipo de acción debía implementarse ante la aparición de un impacto negativo en el sitio, por ejemplo si se producía basura, se debía recolectar, si se verificaba un deterioro en la pasarela, se debía dar parte a la Municipalidad para su reparación, pero si este daño o deterioro se observaba en la cartelería, se debía notificar a la ONG y así sucesivamente con cada impacto producido. Las variables monitoreadas se vuelcan en una planilla como la que se observa en la Figura 13.

Asimismo, el monitoreo de las alteraciones y daños efectuados sobre las pinturas contempla mayores detalles, además de la presentación de fotografías. Para facilitar la tarea ante la gran cantidad de pinturas del sitio, se seleccionó un 10% del total de los motivos para su control específico, incluyendo en la muestra algunos de los más representativos y/o llamativos a la vista del público visitante. Durante las visitas técnicas al sitio, realizadas dos veces al año por parte del equipo de investigación, se controlaba la utilidad de la planilla, se evaluaban los resultados del monitoreo y se ajustaba la metodología. La Figura 14 grafica las tendencias resultantes del monitoreo llevado a cabo entre 2003 y 2006.

| MONITOREO | Enero | Febrero | Marzo | *Monitoreo Técnico* | OTOÑO | INVIERNO | PRIMAVERA | *Monitoreo Técnico* | Diciembre |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **1. Piso del abrigo** | | | | | | | | | |
| **2. Paredes rocosas** | | | | | | | | | |
| **3. Pinturas rupestres** | | | | | | | | | |
| **4. Deterioro sendero** | | | | | | | | | |
| **5. Vegetación** | | | | | | | | | |
| **6. Basura** | | | | | | | | | |
| **7. Impacto agentes naturales** | | | | | | | | | |
| **8. Impacto agentes culturales** | | | | | | | | | |
| **9.1. Pasarela deterioro** | | | | | | | | | |
| **9.2. Pasarela daño** | | | | | | | | | |
| **10.1. Cartelería deterioro** | | | | | | | | | |
| **10.2. Cartelería daño** | | | | | | | | | |
| GESTION | | | | | | | | | |
| **COMISIÓN DE SITIO** | | | | Reunión | | | | | Reunión |

Figura 13. Modelo de la ficha utilizada en los monitoreos del sitio Cerro Pintado.
*Site monitoring list.*

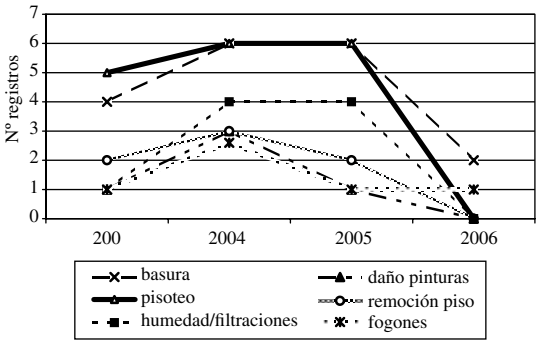



Figura 14. Gráfico con los resultados del monitoreo entre 2003 y 2006.
*Site monitoring results between 2003 and 2006.*

Las otras herramientas de utilidad implementadas para conocer la evolución de la visita fueron una encuesta y un libro de visitantes que permitieran obtener un perfil general sobre la clase de público interesado en el sitio, conocer si las expectativas ante la visita eran cumplidas, qué falencias se encontraban y cómo podrían mejorarse.

## Reflexiones Finales

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo se articuló la investigación arqueológica de un sitio con arte rupestre con una propuesta de gestión para el uso público de este patrimonio cultural. El trabajo implicó desde un principio realizar una labor interdisciplinaria e interinstitucional que permitiera cumplir con un plan de tareas de manera sucesiva para lograr el estudio y valorización del sitio y a la vez ofrecer soluciones para la administración actual del mismo.

El monitoreo periódico fue una herramienta eficaz a la hora de evaluar los daños y deterioros producidos en el sitio y para reformular las medidas de gestión adoptadas. El cumplimiento de esta actividad se vio asegurado por el alto grado de compromiso que asumió el Área de Cultura de la Municipalidad de Cholila desde el inicio de su implementación. El análisis del gráfico de Figura 14 permite observar cambios sustanciales respecto de los principales agentes que actuaban de manera constante sobre el sitio antes y después de la construcción de la infraestructura: la basura y el pisoteo. Ambas variables fueron revertidas y controladas a través de las medidas de manejo adoptadas para corregir esos impactos. Otro de los cambios sustantivos de los últimos dos años fue la ausencia de registros de nuevos daños sobre las pinturas. La mayoría de las acciones vandálicas habían sido producidas en ocasión de las visitas espontáneas previas a la apertura del sitio al público, por lo que se considera que las medidas implementadas por el plan de manejo han colaborado, hasta el momento, con el cese de esta conducta. En este sentido, es de prever que este comportamiento continúe si no se interrumpen las medidas de gestión propuestas por la comisión de sitio.

La experiencia en curso demuestra que para mantener a largo plazo la protección del sitio y la actualización y ejecución del plan de manejo de gestión mixta públicaprivada es necesario garantizar el funcionamiento sistemático y efectivo de una comisión de sitio que se encuentre conformada por representantes de los sectores directamente relacionados con el mismo y que cumpla con el plan de gestión y manejo aprobado (autoridades de aplicación, propietario, equipo técnico profesional y otros interesados). Si bien hubo ciertas oscilaciones en el grado de participación de los diferentes representantes, las distintas instituciones demostraron un alto grado de compromiso desde el inicio de la gestión con el manejo y preservación de CP. Ciertas descoordinaciones (ya superadas) que surgieron al inicio de la gestión entre las áreas de cultura y turismo de la municipalidad ocasionaron diversos contratiempos que se fueron solucionando paulatinamente.

Este tipo de antagonismos entre ambos sectores suele ser un problema habitual en la gestión de sitios arqueológicos con arte rupestre puestos en valor y se fundamenta, por lo general, en los distintos intereses que tienen ambas áreas en cuanto a los sitios arqueológicos (Podestá y Rolandi 2007). Sin pretender profundizar en este tema, podemos afirmar, de manera general, que este tipo de confrontaciones suelen retardar y entorpecer el proceso de gestión de un sitio, a veces con consecuencias adversas para la preservación del mismo. En estas ocasiones es donde realmente se constata el estrecho grado de conexión que existen entre todos los actores y entidades vinculadas con la gestión y cómo las acciones u omisiones de algunos de ellos repercuten en el conjunto del manejo. Estas desconexiones también existen a nivel nacional, provincial y/o municipal y pueden atribuirse a la falta de definición de políticas de manejo turístico a largo plazo de los bienes patrimoniales.

En este sentido, la propuesta de manejo original con los reajustes, marchas y contramarchas que sufrió a lo largo de estos años, está orientada a la conservación del sitio, a la satisfacción de los distintos intereses de los visitantes y a la educación. En la definición de la lógica que guió la puesta en valor tuvo un rol fundamental la Comisión de Sitio que defendió, a pesar de los inconvenientes operativos, este tipo de perfil para CP.

Si bien la investigación en antropología social referida páginas atrás mostró que la mayoría de los miembros de la comunidad no reconocen una continuidad cultural e histórica entre ellos y los realizadores de las pinturas rupestres ni incorporan los sitios arqueológicos al proceso de construcción identitaria, se verifican los primeros indicios de que la situación está cambiando. Poco a poco se ha comenzado a valorar los sitios como mojones de la historia local, debido fundamentalmente, a la intensa actividad educativa realizada a través de las visitas guiadas orientadas a los alumnos primarios de la región. No se ha quebrado del todo la idea de que son testimonios de una historia de la que no son herederos directos pero se los valora por su antigüedad y por la información sobre el pasado que brindan. Creemos que este cambio de actitud, liderada por los más jóvenes, que son los que recibieron la información y el estímulo a través de las visitas, ha tenido bastante que ver en la detención de los procesos vandálicos. La experiencia en la Argentina y en otros países es que, cuando no existe una conexión asumida por parte de los miembros de la comunidad local actual con los ejecutores originarios del arte rupestre, como sucede en el caso presentado, debe fortalecerse aún más la participación de esta comunidad en diferentes facetas del trabajo de gestión del sitio, constatándose casos de vandalismo cuando se descuidan estos aspectos.

*Agradecimientos:* El proyecto "Desarrollo turístico sostenible y patrimonio cultural: incorporación de sitios arqueológicos con arte rupestre a la gestión turística en la Comarca Andina del Paralelo 42° y en la cuenca del río Manso (Provincias de Río Negro y Chubut)", fue financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación). A lo largo de toda la investigación (iniciada en 1995) se contó con subsidios del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (Secretaría de Cultura de la Nación), la Universidad de Buenos Aires y la Fundación Antorchas. Agradecemos la colaboración de Roberto Gualco de la Administración de Parques Nacionales y a todos los funcionarios y empleados de la municipalidad, de la Fundación Mundo Sano y de la Estancia Los Murmullos. A los evaluadores, por los consejos y sugerencias.

## Notas

1 Dataciones más tempranas obtenidas en el sitio Risco de Azócar 1, valle del río Epuyén, a 80 km de cerro Pintado sostendrían esta propuesta (Podestá et al. 2007).

2 Los sitios ubicados en el bosque están sumamente deteriorados a causa de las altas precipitaciones que se producen. En varios sitios de la CA42º las pinturas son apenas perceptibles (por ejemplo en los sitios del Parque Nacional lago Puelo, ver Podestá et al. 2000), condición que no justificaría su inclusión en circuitos turísticos.

3 El consentimiento y el apoyo de los propietarios de los predios donde se encuentran los sitios con arte rupestre fue clave a la hora de seleccionar los sitios para su integración a circuitos turísticos. Otros emprendimientos similares que se intentaron realizar en la CA42º fueron abortados por falta de interés o directa oposición por parte de los propietarios (ver por ejemplo Bellelli et al. 2005).

4 Sólo dos personas de catorce que le otorgaron relevancia a este patrimonio sostuvieron que las pinturas forman parte de su pasado.

5 "Régimen de las ruinas y yacimientos arqueológicos, antropológicos y paleontológicos".

6 En 2005 se desdobló en las áreas de cultura (que quedó a cargo de la misma funcionaria que coordinaba hasta el momento las dos áreas) y en el área de turismo. A mediados del 2006 el Ejecutivo municipal creó el área de patrimonio para hacerse cargo de los bienes patrimoniales históricos de Cholila y también del cerro Pintado.

7 En el inicio se incorporaron diez miembros de la comunidad de Cholila que eran beneficiarias de planes sociales. Con el tiempo el número de promotoras fue disminuyendo debido principalmente a los bajos estipendios y a la inestabilidad laboral y, más tarde, a que fueron obteniendo trabajos estables. A mediados de 2006 ya no se contaba con ninguna promotora entrenada y muchas veces las visitas fueron guiadas por las responsables de la oficina de informes turísticos.

8 Ver nota 7. Un paliativo a esta situación fue la designación por parte de la municipalidad de una guía profesional afincada en la zona que se ofreció voluntariamente para, en días y horarios fijos, esperar posibles visitantes. Uno de los cambios positivos en la gestión del sitio producidos a fines de 2007, que incluyeron la necesaria contratación de un seguro para los visitantes y para la guía, fue la contratación, con un estipendio fijo, de esta persona por parte de la municipalidad.

# EVALUACIÓN DEL IMPACTO DE ACTIVIDADES RECREATIVO-TURÍSTICAS EN SITIOS DE PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO RUPESTRE – DESARROLLO Y ADAPTACIÓN METODOLÓGICA

## *EVALUATION OF THE RECREATIVE IMPACT OF ACTIVITIES-TOURIST IN SITUATED OF ARCHAEOLOGICAL CAVE(ROCK) PATRIMONY – DEVELOPMENT AND METHODOLOGICAL ADJUSTMENT.*

*Mg. Mónica Gelós* [1]*, Mg. Carolina Marzari*[2]

La siguiente ponencia tiene como objetivo presentar el trabajo realizado en torno al desarrollo y adaptación de un método de matrices para diagnosticar, evaluar y/o determinar el impacto del desarrollo de actividades recreativos-turísticas en los sitios con arte rupestre. Tomaremos como base, a los efectos de ejemplificar dicho método, la práctica obtenida de su aplicación en el sitio de patrimonio arqueológico rupestre de Colomichi Có ubicado a 1.980 msnm en el Departamento Minas de la Provincia del Neuquén.
El método desarrollado se constituyó en una herramienta muy útil al momento de planificar, programar y monitorear las medidas de protección y manejo del sitio. Se incluye dentro de la matriz de evaluación de impacto acciones naturales, por considerar que su evaluación contribuye también a nuestra investigación; fundamentalmente en el sentido de clarificar el peso específico de los factores naturales y por comparación de los factores antrópicos en las medidas de conservación y gestión de los sitios con arte rupestre.

**Palabras claves:** impacto, factores naturales, factores antrópicos, turismo.

*The following presentation(paper) has as aim(lens) present the work realized concerning(around) the development and adjustment of a method of counterfoils to diagnose, to evaluate and / or to determine the impact of the development of recreative activities - tourist in the sites(places) with cave(rock) art.*
*We will take as base, to the effects of exemplifying the above mentioned method, the practice obtained of his (her, your) application in the site(place) of Colomichi Có's archaeological cave(rock) patrimony located msnm in the Department You Mine 1.980 of the Province of the Neuquén.*
*The developed method was constituted in a very useful tool to the moment to plan, to programme and monitorear the measures of protection and managing of the site(place).*
*Natural actions(shares) are included inside the counterfoil of evaluation of impact, for thinking that his (her, your) evaluation contributes(pays) also to our investigation(research); fundamentally in the sense of clarifying the specific weight of the natural factors and for comparison of the factors antrópicos in the measures of conservation and management of the sites(places) with cave(rock) art.*

***Key words:*** *impact, natural factors, factors antrópicos, tourism.*

### Introducción

A partir de un convenio tripartito firmado entre el Ministerio de Desarrollo Social de la provincia del Neuquén –Subsecretaría de Turismo–, con la participación de la Dirección Provincial de Cultura y la Facultad de Turismo de la Universidad Nacional del Comahue, con el objeto de realizar una propuesta para la Preservación y Manejo de Sitios con Arte Rupestre . "Caso Colomichicó". El equipo de investigación interdisciplinario dirigido por la Prof. Teresa Vega –del cual formamos parte– comenzó a desarrollar tareas de relevamiento arqueológico, geológico y topográfico integral de la zona, así como identificar los factores de deterioro de las rocas y luego sobre esta base programar la implementación de medidas de protección y manejo del sitio.

La elección del sitio de Colomichicó se fundamenta en la importancia que tiene el área para la arqueología nacional, americana y también mundial. Se trata de una enorme variedad de diseños –únicos en América– que han sido grabados en casi

[1] Facultad de Turismo – Universidad Nacional del Comahue – Patagonia – Argentina. Buenos Aires 1400 – Neuquén (8300) – Neuquén Argentina. E-mail: mgelos@speedy.com.ar

[2] Facultad de Turismo – Universidad Nacional del Comahue – Patagonia – Argentina. Buenos Aires 1400 – Neuquén (8300) – Neuquén Argentina. E-mail: mcmarzari@hotmail.com

todas las caras de más de 400 rocas (tipo dioritas – "roca llamativa") que aparecen diseminadas en 14 hectáreas aproximadamente. Lamentablemente, desde el comienzo de nuestros estudios en el sitio, visualizamos año tras año el deterioro acelerado que operaba sobre las rocas. A la acción de agentes físico-químicos se sumaba la creciente depredación humana. Todo ello conspiraba contra la conservación del sitio (Vega et al. 2000:2).

El arribo de turistas y/o recreacionistas se producía de forma espontánea sin ningún tipo de planeamiento, accedían por huellas (marcadas por los animales de la zona) de a caballo, de a pie y en algunos casos hemos registrado el uso de motos y cuatriciclos. En función de la información obtenida a partir de nuestras salidas de campo, el deterioro por vandalismo se vio incrementado considerablemente durante la temporada estival del año 2000. Por lo que consideramos de importancia la urgente implementación de medidas de protección y manejo del sitio.

Por ello, en virtud del estado general en el que se encontraba nuestra investigación, resultó óptima la evaluación del impacto producido y/o susceptible de producirse en el sitio por el desarrollo de las actividades turísticas y no turísticas.

Es entonces que este trabajo tiene como objetivo presentar específicamente la adaptación de un método de matrices para diagnosticar, evaluar y/o determinar el impacto del desarrollo de actividades turísticas en los sitios con arte rupestre. Herramienta que nos ha sido muy útil al momento de planificar, programar y monitorear las medidas de protección y manejo del sitio Colomichicó.

Por otra parte, se advertirá sobre las debilidades y fortalezas de su aplicación. Consideramos que dicho método puede ser un aporte significativo proveniente del campo específico del turismo para el abordaje interdisciplinario de la gestión integral de los sitios con arte rupestre.

## Características Físicas Generales del Área

El área arqueológica donde se localiza el sitio de arte rupestre Colomichicó corresponde al sistema de los Andes de Transición. "...Está formado por dos cordones paralelos: uno, el encadenamiento que forma el límite, divisoria de aguas, aunque no contiene las mayores alturas; y otro, la formación antecordillerana ubicada en forma paralela y

Figura 1. Anexo Imágenes Cordillera del Viento.
*Annex Images Mountain chain of the Wind.*

separada por la cuenca del río Neuquén denominada "Cordillera del Viento" (Figura 1).

El actual relieve patagónico se origina en el período geológico Terciario (aproximadamente noventa millones de años atrás). Con él culmina el proceso de elevación de la cordillera de los Andes que obliga al mar a una constante regresión e impone a la región su característico paisaje mesetiforme.

Al igual que toda la Patagonia el relieve de la provincia del Neuquén se origina en el período geológico terciario, iniciándose también una serie de movimientos isostáticos –movimientos de acomodación de las placas continentales– que perduran hasta el presente.

El área en estudio forma parte de la denominada "Cuenca Neuquina", cuya acumulación sedimentaria corresponde al Jurásico y Cretácico, era secundaria –aproximadamente ciento ochenta millones de años atrás–. El relleno se caracteriza por numerosos episodios de trasgresión y regresión con acumulación sedimentaria preferentemente marina.

La fase de sedimentación marina se interrumpe en el Cretácico Superior al sobreelevarse el área, desvinculándose la región de la conexión con el Pacífico.

La conformación de este relieve tuvo numerosas consecuencias. En primer lugar la presencia de una barrera montañosa constituida por la cordillera andina que disminuyó fundamentalmente la influencia de los vientos húmedos del Pacífico transformando el clima que imperaba entonces en un clima cada vez más árido.

En segundo término una serie de desplazamientos migracionales de la flora y la fauna como

resultado de los cuales los bosques, en especial Nothofagus, se retrajeron al pie de la cordillera mientras la estepa se acrecentaba hasta cubrir la casi totalidad de la provincia.

Como consecuencia de la sobreelevación del área en el Cretácico Superior se generan estructura de plegamiento (batolito andino), el fallamiento en el sentido norte-sur (río Neuquén) y se da un intenso vulcanismo en el Cenozoico, era Terciaria.

"El paisaje donde se localizan los yacimientos corresponde a un ambiente semi-árido, donde las geoformas con pendientes abruptas, valles angostos, relieves ásperos, elevaciones y roqueríos son los elementos significativos que constituyen el rasgo singular".

El fallamiento que ha dado origen a las líneas estructurales (valles longitudinales) separa a la cordillera principal de formaciones intercordilleranas como la "Cordillera del Viento". Esta mencionada formación es una dorsal segmentada en diferentes bloques sobreelevados, con desarrollo norte sur e importantes afloramientos de las rocas más antiguas (vulcanita y plutonitas perno-triásicas). Esta forma parte del basalto de la región en forma de placas continuas y con potencias máximas que superan los 1800 m. Del período Terciario o Cenozoico sobre la cuenca neuquina se depositaron rocas ígneas y petrográficamente de dos tipos: de composición andesítica (lava-brechas) y de composición félsicas (ácido plutónicas-volcánicas).

Los movimientos tectónicos de levantamiento que afectaron a la Cordillera del Viento tuvieron una marcada acción de empuje hacia el este, por lo que las mayores pendientes se dan en dirección opuesta (oeste).

Se destacan en el paisaje de origen volcánico, que se manifiestan como peñones o elevaciones con una mayor dureza (resistencia a los procesos de erosión) o como amplias mesetas o planicies.

El área presenta manifestaciones glaciares, aunque éstas no son tan frecuentes ni importantes como en los Andes patagónicos. Pueden señalarse como testimonios a las lagunas de Epulafquen, glaciares del Domuyo y a las acumulaciones fluvioglaciares en los faldeos interiores, que dan una fisonomía de un paisaje de demolición. Suelos pedregosos pobres en materia orgánica.

La topografía como barrera de los vientos húmedos del Pacífico y la elevada altura sobre el nivel del mar sobre la que se ubican los yacimientos son fuerte condicionante climático-biológico. En general los vientos dominantes son del cuadrante oeste-suroeste provenientes del anticiclón del Pacífico.

La resultante es un paisaje desértico de elevada altura de las nieves permanentes y el desarrollo dominante de la estepa graminosa.

En general los vientos dominantes son del cuadrante oeste-suroeste provenientes del anticiclón del Pacífico.

En su origen son vientos húmedos, que descargan sobre la vertiente occidental de la cordillera principal, disminuyendo las precipitaciones hacia el territorio argentino –250 a 700 mm anuales aproximadamente–. El período de mayores precipitaciones corresponde al invierno, cuando las partes más elevadas se cubren de nieve, conservándola hasta la primavera.

El período de mayores precipitaciones corresponde al invierno, cuando las partes más elevadas se cubren de nieve, las que se mantienen hasta la primavera.

Se carece de registros meteorológicos de los yacimientos, pero sí se pueden apreciar los valores correspondientes a localidades muy cercanas y que poseen características similares (Tabla 1).

Tabla 1. Registros meteorológicos de áreas cercanas a sitio estudiado
*Meteorological records of areas near to studied site*

| | **VARVARCO** | **LAS OVEJAS** | **ANDACOLLO(*)** |
|---|---|---|---|
| Metros s/nivel del mar | 1450 | 1450 | 1125 |
| *Temperaturas promedio:* | | | |
| Mes más cálido | 18,3º (enero) | 18,4º (enero) | 19,6º (enero) |
| Mes más frío | 4,6º (julio) | 4,9º (julio) | 5,7º (julio) |
| *Precipitación media anual:* | 624 mm | 520 mm | 425 mm |
| Trimestre más cálido | 30 mm | 25 mm | 21mm |
| Trimestre más frío | 300 mm | 250 mm | 202 mm |

(*) 18 años de observación (Vega 1993).

Las precipitaciones alimentan gran cantidad de torrentes que bajan de la cordillera formando los ríos (principales valles longitudinales). Parte del agua caída se infiltra en los depósitos fluvioglaciares pasando a ser aguas subterráneas. La concentración de las precipitaciones, escasa vegetación y pendientes acentuadas, generan fuertes escurrimientos con crecidas de gran poder erosivo –de arrastre–.

Las precipitaciones y temperaturas dominantes –datos anteriores–, son una limitante para la actividad agrícola, que depende del riego, pero así, han permitido el desarrollo de una estepa graminosa, plantas xerófilas, con abundantes coirones y prados que han sido desde la época post conquista objetos de pasturas de la ganadería ovina y caprina –veranadas–.

El ganado caprino y ovino ha sido y es uno de los sustentos del poblador local, y debido al sobrepastoreo que limita la reproducción de especies y el excesivo pisoteo del ganado desencadena procesos de erosión –lavado del suelo–.

El río Neuquén ocupa la línea (falla) estructural norte-sur que separa a la cordillera principal de la Cordillera del Viento, drenando desde sus cabeceras en las lagunas de Varvarco Campos una densa red de ríos y arroyos.

Lo cursos afluentes de la cuenca no poseen lagos reguladores en sus cursos superiores, sólo en las lagunas de Epulafquen.

A partir de estas características morfológicas y debido a sus condiciones climáticas el río Neuquén presenta crecidas muy bruscas, coincidentes con los deshielos o con precipitaciones extraordinarias, limitante natural para el desarrollo de infraestructura de acceso y ocupación de valles…" (Otero et al. 1999: 11-12).

## Características Turísticas de la Zona

A continuación presentamos una breve síntesis de desarrollo de la actividad y el patrimonio turístico de la zona con el objeto de establecer el marco contextual en el cual se inserta el área y el sitio desde el punto de vista turístico-recreativo.

El turismo constituye una importante alternativa de desarrollo para la zona norte de la provincia del Neuquén ya que cuenta con una gran diversidad y cantidad de atractivos en uso y/o potenciales. *"El total de los atractivos relevados en la zona en estudio alcanza 206; en ellos se verifica un fuerte predominio de los correspondientes a la categoría de Sitios Naturales (68,45%). Siguen en importancia aquellos incluidos en la categoría Realizaciones Técnicas, Científicas o Artísticas Contemporáneas (10,67%). Las categorías Museos y Manifestaciones Culturales Históricas, Acontecimientos Programados y Folklore tienen una representación del 9,69%, 6,30% y 4,88% respectivamente…Con relación a la importancia relativa de las distintas jerarquías tienen en el espacio turístico analizado, la región no cuenta con atractivos de jerarquía IV y la presencia de jerarquía II y III es muy limitada (12,14% y 0,49% respectivamente), existiendo una fuerte predominancia de atractivos de jerarquía I (79,61%)*"[1] (Figura 2).

Figura 2. Bloques deteriorados por factores climáticos. *Annex Images Mountain chain of the Wind.*

En cuanto al equipamiento turístico, la escasa disponibilidad de plazas con la adición de las deficiencias en cuanto a la calidad de los servicios ofrecidos; hacen de este aspecto una de las mayores debilidades competitivas a tener en cuenta para el desarrollo turístico sustentable de la zona. Si consideramos además, el desarrollo incipiente de la actividad y la existencia de gran cantidad de campings agrestes con poca o nula infraestructura y el uso no controlado por parte de los turistas que acceden a la zona en búsqueda de actividades relacionadas con el medio natural; resulta de fundamental importancia realizar un programa de capacitación para los prestadores de servicios por una parte, y por otra, estimular la implementación de programas de control por parte de los entes municipales –bajo el principio de la autogestión– en colaboración con los organismos provinciales.

## Metodología de Evaluación de Impacto para Sitos con Arte Rupestre

Para la realización de la evaluación del impacto del desarrollo de actividades turísticas y/o recreativas del sitio de arte rupestre de Colomichicó utilizamos el método de matrices –como se expresó anteriormente–. Asimismo se incluyó dentro de la matriz de evaluación de impacto acciones naturales, por considerar que su evaluación contribuye también a nuestra investigación; fundamentalmente en el sentido de clarificar el peso específico de los factores naturales y por comparación de los factores antrópicos en las medidas de conservación de los sitios con arte rupestre.

El esquema propuesto se basa en la Matriz de Evaluación de Impacto Físico Ambiental del Dr. E. Salinas Chaves; y la Matriz de Evaluación de Impactos propuesta por H. Echieberri (Ver Anexo: Matriz de Evaluación del Impacto Producido por Acciones Antrópicas y Naturales en el Sitio de Arte Rupestre Colomichicó – Año 2001.)

Hemos considerado, para el primer análisis –de carácter general– el desarrollo de cada actividad y cada uno de los factores naturales tomados en cuenta como una acción. Posteriormente se clasificaron los efectos –en categorías– sobre el medio; ponderando el impacto de cada acción en el medio con la Tabla 2.

Tabla 2. Tabla de Ponderación del Impacto
*Table of Weighting of the Impact*

| INTENSIDAD | DURACION | IMPORTANCIA |
|---|---|---|
| Fuerte (10) | Permanente (10) | Alta (10) |
| Media (5) | Temporal (5) | Media (5) |
| Baja (0) | Ocasional (0) | Baja (0) |

Fuente: Elaboración propia en base a Salinas Chávez y Echieberri.

Númericamente 10 corresponde al nivel más alto y 0 al más bajo; siendo el valor medio 5 . A partir de esta escala compuesta obtenemos por cada efecto en el medio producido por cada acción un número índice que indica el valor del impacto.

*Entonces será:*

IV i.x = Índice valorativo del impacto producido por la acción (x) en el medio (i)

I. i = Intensidad del impacto de la acción sobre (i)

D. i = Duración del impacto de la acción sobre (i)

Ip i = Importancia del impacto de la acción sobre (i)'

*Por lo tanto:*

Sí (e) corresponde al efecto en el medio (i ) de la acción (x)

$$VI\ e.i.x = \frac{I.\ e.i\ x + D\ e.ix + Ip\ eix}{3}$$

La Sumatoria de VI e.i.x sobre el total de efectos categorizados para el medio (i) nos indica el índice de impacto de la acción (x) sobre el medio (i).

$$VI.i = \frac{\Sigma(VI.e.ix)}{\Sigma e.i}$$

Como resultado final el valor del impacto será considerado menos negativo cuanto más tienda su valor a 0 y más negativo cuanto más se aleje el valor que asume de 0.

A partir de considerar categorías numéricas en la evaluación podemos comparar con mayor facilidad cuales son los factores más problemáticos –ya sean naturales o antrópicos– y sobre los cuales es posible plantear actuaciones; así como tomar decisiones de cuáles son las actividades más propicias para desarrollar en el sitio considerando la conservación en el largo plazo del sitio con arte rupestre y su entorno.

A manera de ejemplo presentamos el modelo diseñado que fue aplicado al sitio de arte rupestre en estudio.

## Síntesis del Análisis de Algunos de los Resultados Obtenidos en el Sitio de Colomichicó

De la lectura de la matriz elaborada se corrobora que las acciones antrópicas analizadas sin control efectivamente generan un impacto negativo ampliamente superior al producido por los factores naturales –lo que no es una novedad–. No obstante, si se compara el efecto que las acciones naturales producen en el transcurso del tiempo a ritmo constante, su impacto negativo para la conservación del arte es mayor respecto al desarrollo de acciones antrópicas –es decir puntualmente actividades recreativas– controladas en el sitio de arte rupestre Colomichicó.

Dentro de estas últimas, el motociclismo es la acción que produce un mayor impacto en todas las

dimensiones –medios– analizadas. Siguiendo en orden de importancia la actividad de senderismo ecuestre; lo que presenta los fundamentos básicos para su prohibición en la zona circundante al sitio. La actividad de senderismo pedestre y safari fotográfico asumen lo que podríamos llamar –en términos comparativos– el menor valor de impacto.

En cuanto al análisis de los factores naturales el mayor impacto negativo sobre el medio "grabados y soporte rocoso" corresponde a los efectos producidos por el hielo y las heladas –registrando un valor de 2.89–. Mientras que en los medios suelo, flora y fauna y agua el mayor impacto negativo lo producen los animales domésticos y salvajes –valores asumidos: 3.57; 2.14 y 2.5 respectivamente–. En el caso del medio "atmósfera", el mayor impacto negativo corresponde al factor viento –valor 1.38–. En cuanto al medio "relieve" el factor de mayor importancia es la lluvia y la humedad con un índice de valor de impacto de 1.11.

A través de los sucesivos monitoreos realizados los años 2003, 2004 y 2005 y luego de analizar todas las variables contempladas en la matriz, podemos decir que las tendencias se mantuvieron. Aunque es necesario señalar aquí un factor importante como fue el fallecimiento de la persona encargada de guiar y acompañar a los turistas desde la Escuela Nº 284 hasta el sitio, lo que influyó en forma negativa principalmente en el mantenimiento del circuito diagramado para recorrer el sitio con arte rupestre. Sabido es que tanto un exceso como un defecto del uso de las intervenciones realizadas en un lugar conspiran en contra de su buen mantenimiento y perdurabilidad en el tiempo. En el caso que nos atañe, el cambio de guía por una persona que no pudo ser capacitada en forma acabada sobre cómo realizar los recorridos, trajo como consecuencia el mal uso del sendero interpretativo. Al no ser utilizado en su totalidad, sino solo en algunos sectores, ocasionó una pérdida del mismo en los tramos que no fueron usados, ya que no se pudo seguir compactando el terreno, lo que derivó en que los factores climáticos (lluvia, hielo, nieve, entre otros) volvieran a erosionar el terreno en lugares que ya habían sido eficazmente controlados.

Podemos decir entonces que es posible desmitificar la concepción popularizada entre los estudiosos de este tipo de patrimonio en cuanto a la injerencia en el impacto negativo que se produce en el sitio por el desarrollo de actividades turísticas; ya que emerge del análisis realizado que el mayor impacto negativo es producido por la actividad de los crianceros de la zona y no por turistas. Esto no significa que no haya efectos importantes a considerar al momento de conservar el sitio producto de la acción del desarrollo del turismo, uno de ellos es la pérdida por vandalismo –considerado efecto en función de la forma en que se practica la acción senderismo pedestre por ejemplo–.

## Algunas Debilidades y Fortalezas del Método Desarrollado

Una de las ventajas más importantes de este método es la posibilidad de trabajar sobre áreas y/o sitios ya impactados o trabajar sobre escenarios hipotéticos proyectados, lo que permite prevenir, mitigar o corregir las acciones sobre el medio; así como establecer los requerimientos básicos; pudiendo ser aplicada sobre un determinado proyecto –diseño de intervenciones para la conservación– y sobre actividades específicas –análisis detallado en submatrices de alternativas de senderos por ejemplo–.

Es importante aclarar que los valores de impacto que asumen las acciones para cada uno de los efectos definidos no son susceptibles de ser extrapolados a otros sitios, ya que dichos valores dependen de las particularidades constitutivas de los mismos. Asimismo, su aplicación es plausible únicamente por medio del trabajo de campo y con el soporte previo de los estudios de base.

Otra de las características del método es su carácter netamente cualitativo; lo que, por una parte, permite la elaboración y trabajo de indicadores que no asumen cuantificaciones –en tanto reales–, pero que son susceptibles de ser abordadas por medio de ponderaciones y desarrollados por medio de números índices. En este aspecto es fundamental el trabajo en grupos interdisciplinarios, ya que el rango numérico que asumen los efectos –en función de la tabla arbitraria: duración, intensidad e importancia– son adjudicados por los investigadores. La manera en que se solucionan los posibles sesgos es por medio de la intersubjetividad.

Por otra parte, una de sus debilidades es que se presentan relaciones puntuales de causa-efecto, y no se visualizan –directamente– las cadenas más profundas o redes; pero este aspecto es corregido con el uso de una metodología complementaria que es denominada "*árbol de problemas*" (Boschi et al. 1997; Figura 3) –las raíces indican las causas;

Figura 3. Sector de sendero deteriorado por falta de uso.
*Sector of path spoilt for lack of use.*

el tronco, el problema/s o situación evaluada y las ramas son los efectos–; lo que permite visualizar de forma directa la red compleja de causas-efectos.

## Comentarios Finales

Hasta aquí hemos presentado nuestra primera experiencia en la aplicación de una metodología de evaluación utilizada para el análisis del impacto y potencialidad del desarrollo de actividades turísticas –en medios naturales exclusivamente–; a un ambiente de mayor complejidad –conformado por recursos culturales/arqueológicos de gran fragilidad incluidos en un medio natural–. Actualmente, continuamos trabajando en el desarrollo y profundización de las categorías de efectos consideradas, con el objetivo de realizar un tratamiento más exhaustivo y facilitar la aplicación de las matrices y el tratamiento de las variables a ser consideradas al momento de trabajar los aspectos de la preservación y conservación de los sitios con arte rupestre.

## Nota

[1] *Ibid.*

MATRIZ DE EVALUACION DEL IMPACTO PRODUCIDO POR ACCIONES ANTROPICAS Y NATURALES EN EL SITIO DE ARTE RUPESTRE COLOMICHICO-AÑO 2001

| EFECTOS | | ANTROPICOS | | | | NATURALES | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Send. Ped. | Send. Ecuest | Saf. Fotog. | Moto-cicl | Lluv. Hum. | Viento | Nieve | Hielo Helada | Radiación Solar | Biológicos | Anim. Dom. Salv. | Aves Insectos |
| | Perd. vandalismo | 8,33 | 8,33 | 8,33 | 8,33 | | | | | | | 5 | |
| | Toqueteo | 5 | 3,33 | 5 | 3,33 | | | | | | | 5 | |
| | mat. Arq. Asoc | 5 | 5 | 5 | 5 | 1,66 | | | | | | 5 | |
| | pérd. y lav. | | | | | 3,33 | | 1,66 | | | 1,66 | | |
| | desgaste | | | | | 1,66 | 1,66 | 3,33 | 3,33 | 3,33 | 3,33 | 1,66 | |
| | cobert. Org. | | 3,33 | | | 1,66 | | 1,66 | 1,66 | 3,33 | 8,33 | 1,66 | 1,66 |
| | desvaído | | | | | 3,33 | 1,66 | 1,66 | 1,66 | 5 | 5 | 1,66 | |
| | pérd.regener. | | | | | | | | 5 | | | | |
| sobre | polvo | 1,66 | 5 | 1,66 | 8,33 | | 3,33 | | | | 3,33 | 3,33 | |
| soporte | increm. Ácid. | | | | | 1,66 | | 1,66 | 1,66 | | 3,33 | | 8,33 |
| rocoso | meteor. Quím | | | | | 5 | | 5 | 5 | 1,66 | 1,66 | | |
| (dioritas) | meteor. Fís. | | | | | 5 | | 6,66 | 8,33 | 3,33 | | | |
| | diaclasas | | | | | 1,66 | | 8,33 | 8,33 | 3,33 | | | |
| | desgranam. | | | | | | 3,33 | 1,66 | 3,33 | | 1,66 | | |
| | exfoliación | | | | | 6,66 | | 5 | 8,33 | 3,33 | 1,66 | | |
| | disolución roca | | | | | | 1,66 | 3,33 | 3,33 | | 1,66 | 1,66 | |
| | oxidación roca | | | | | 6,66 | | 5 | 5 | | | | 1,66 |
| | hidratac. Roca | | | | | 3,33 | | 3,33 | | | | | |
| | form. Carbonat. | | | | 1,66 | | | | | 1,66 | | | |
| Subtotal | | 19,99 | 24,99 | 19,99 | 26,65 | 41,61 | 11,64 | 48,28 | 54,96 | 24,97 | 31,62 | 24,97 | 11,65 |
| Total | | 1,05 | 1,31 | 1,05 | 1,4 | 2,19 | 0,61 | 2,54 | 2,89 | 1,31 | 1,66 | 1,31 | 0,613 |
| | apert. Sendas | 3,33 | 5 | 3,33 | 8,33 | | | | | | | 5 | |
| | alter. Drenaje | | 3,33 | | 5 | | | | 1,66 | | | 3,33 | |
| | pérd. Y lavado | | | | 5 | 6,66 | | | | | | 5 | |
| Suelo | erosión /alter. | 1,66 | 3,33 | | 5 | 3,33 | 1,66 | 1,66 | | | | 5 | |
| | pisoteo | 3,33 | 5 | 3,33 | 5 | | | | | | | 3,33 | |
| | contamin. | | | | 5 | | | | | | | 1,66 | |
| | compactac. | 1,66 | 3,33 | 1,66 | 5 | | | | 1,66 | | | 1,66 | |
| Subtotal | | 9,98 | 19,99 | 8,32 | 38,33 | 9,99 | 1,66 | 1,66 | 3,32 | | | 24,98 | |
| Total | | 1,42 | 2,85 | 1,18 | 5,47 | 1,43 | 0,24 | 0,24 | 0,47 | | | 3,57 | |

| EFECTOS | | ANTROPICOS | | | | NATURALES | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Send. Ped. | Send. Ecuest | Saf. Fotog. | Moto-cicl | Lluv. Hum. | Viento | Nieve | Hielo Helada | Radiación Solar | Biológicos | Anim. Dom. Salv. | Aves Insectos |
| | pisoteo | 1,66 | 3,33 | 1,66 | 5 | | | | | | | 3,33 | |
| | pisoteo renov. | 1,66 | 5 | 1,66 | 5 | | | | | | | 5 | |
| Flora y | incendio | | | | | | | | | 1,66 | | | |
| Fauna | pérd. Cub. Veg. | | | | 5 | | | 1,66 | 1,66 | | | 5 | |
| | migrac.espec. | | | | 8,33 | | | | | | | | |
| | camb. Espec. | | | | | | | | | | | | |
| | perd. Especies | | | | | | | | | | | 1,66 | |
| Subtotal | | 3,32 | 8,33 | 3,32 | 23,33 | | | 1,66 | 1,66 | 1,66 | | 14,99 | |
| Total | | 0,47 | 1,19 | 0,47 | 3,8 | | | 0,24 | 0,24 | 0,24 | | 2,14 | |
| | alteración | | 1,66 | | 5 | | | | | | | 1,66 | |
| | erosión | | 3,33 | | 8,33 | 3,33 | 1,66 | 1,66 | 1,66 | | | 3,33 | |
| | camb. Visual. | | | | | | 1,66 | 3,33 | | | | | |
| Relieve | carcavam. | | | | | 1,66 | | | | | | | |
| | cambios pend. | | | | 1,66 | 1,66 | | | | | | | |
| | inestab. Pend. | | | | | | | | | | | | |
| Subtotal | | | 4,99 | | 14,99 | 6,65 | 3,32 | 4,99 | 1,66 | | | | |
| Total | | | 0,83 | | 2,49 | 1,11 | 0,55 | 0,83 | 0,28 | | | | |
| | contaminación | | 1,66 | | 1,66 | 1,66 | 1,66 | | | | | 5 | |
| Agua | filtraciones | | | | | 1,66 | | 1,66 | | | | | |
| | eutroficación | | | | | 1,66 | | | | 1,66 | | 1,66 | |
| | abastecim. | | | | | | | 3,33 | 3,33 | | | 3,33 | 1,66 |
| Subtotal | | | 1,66 | | 1,66 | 4,98 | 1,66 | 4,99 | 3,33 | 1,66 | | 9,99 | 1,66 |
| Total | | | 0,41 | | 0,41 | 1,24 | 0,41 | 1,25 | 0,83 | 0,41 | | 2,5 | 0,41 |
| | contam. Vis. | | | | | | 3,33 | | | | | | |
| | olores | | 1,66 | | 1,66 | 3,33 | | | | | | 1,66 | |
| Ambiente/ | sonidos | | | | | | 1,66 | | | | | 1,66 | |
| Atmósfera | ruidos | | | | 8,33 | | | | | | | | |
| | cbios. Visib. | 1,66 | 1,66 | 1,66 | 3,33 | 1,66 | 1,66 | 3,33 | 1,66 | | | | |
| | contam. Aire | | | | 3,33 | | 1,66 | | | | | | |
| Subtotal | | 1,66 | 3,32 | 1,66 | 16,65 | 4,99 | 8,31 | 3,33 | 1,66 | | | 3,32 | |
| Total | | 0,28 | 0,27 | 0,28 | 2,22 | 0,83 | 1,38 | 0,55 | 0,28 | | | 0,55 | |

Fuente: Elaboración propia.
Nota: La presente matriz corresponde a una primera aproximación a la evaluación de impacto en sitios con arte rupestre.

# ARTE RUPESTRE EN SAN LUIS: EL ESPLÉNDIDO E INCONCLUSO PROCESO DE TENER QUE CUSTODIAR LO AJENO, Y NO SABER CÓMO

## *CAVE(ROCK) ART IN SAN LUIS: THE SPLENDID AND INCOMPLETE PROCESS GIVES TO HAVE TO GUARD THE FOREIGN THING, AND NOT KNOW HOW*

*Mario Consens y Aldo Augsburger*[1]

Presentamos algunos procesos que pautan los últimos 30 años de la investigación en el patrimonio de la provincia de San Luis (Argentina). Lo hacemos para generar diálogos entre las comunidades y diversos actores que han invocado ser peritos en patrimonio. Entre ellos reconocemos legisladores, profesionales, entusiastas aficionados, funcionarios públicos y gobernantes. Esos diálogos expresarían la conflictividad de los patrimonios, y rescataría la dilatada labor e inversiones que implica investigar, difundir, exponer, custodiar e integrar los patrimonios de las comunidades, donde deberán revisarse la legislación, las imaginarias utilidades comerciales, los recursos culturales y naturales, las injerencias de agentes públicos y privados y el vandalismo del seudo turismo cultural. Diálogos que indicarán que los discursos públicos y las obras ejecutadas con los patrimonios, en la práctica los consumen, se oponen a la realidad de la provincia y a las normas nacionales e internacionales en la materia.

**Palabras claves:** arte rupestre, patrimonio, educación, difusión, investigación, comunidad, turismo cultural.

*We expose some processes that outline the last 30 years in research heritage in San Luis Province (Argentina). We do them to incite dialogues between communities and several actors that endorse themselves as experts in heritage. Among them we recognize legislators, professionals, enthusiastic amateurs, public officials and governors. These dialogs would put across the conflictive relations between heritage and the necessary recognition of what implies research, diffusion, custody and integrate them in communities.*

***Key words:*** *rock art, heritage, education, diffusion, research, community, cultural tourism.*

Exponemos las inusitadas situaciones que adulteran el patrimonio alterando valores de la sociedad y cultura en la provincia de San Luis (Argentina). Son situaciones que habiéndose iniciado en las investigaciones de los sitios de arte rupestre y arqueología, impiden la interacción, la utilización, la difusión y el conocimiento de sus resultados científicos en las comunidades. Han facilitado la pérdida total tanto de sus expresiones materiales (los sitios) como en las memorias colectivas (difusión, educación, custodia).

Estas inconsistentes decisiones (y sus notables omisiones) para resguardar irremplazables bienes sociales comienzan en los últimos 25 años, cuando se usaron inciertos y erróneos proyectos para hacer rentables los yacimientos rupestres y arqueológicos: nunca utilizando las medidas previas sugeridas por técnicos con real capacitación. Otras decisiones son en realidad inauditas omisiones respecto a la inseparable custodia que debía realizarse de dichos bienes patrimoniales, lo que permitió que fueran desapareciendo en la indiferencia administrativa y la incompetencia técnica.

Múltiples agentes han intervenido en decisiones políticas, burocráticas e incluso legislativas, que han propiciado la metamorfosis de yacimientos prehistóricos en irreconocibles escombros, arrasando aportes científicos obtenidos en la provincia, que son únicos a nivel nacional e internacional. Y a su vez, han inventado inexistentes valores patrimoniales.

Esta presentación procura exponer el escenario que hoy tenemos en la provincia de San Luis respecto a su patrimonio prehistórico y sus huellas en la sociedad. No es ésta una ponencia sobre ejercicios académicos. Expondremos sucintamente las inconsistencias y entreveros entre investigación, legislación, insólitas formas de turismo, sobre educación y burocracia, de permisivas y negligentes acciones de oportunistas e ineptos, y fundamentalmente cuáles son hoy las percepciones comunitarias de lo ocurrido.

[1] Centro de Investigación de Arte Rupestre del Uruguay

## Antecedentes de la Investigación Prehistórica en San Luis

En la provincia, por casi 130 años, la investigación académica tuvo reconocida actividad de campo y realizó señaladas publicaciones en eventos científicos nacionales e internacionales. La primera que hace referencia al arte rupestre de la República Argentina, es conocida en Europa en 1879 en Bélgica sobre diseños atribuidos a la provincia de San Luis[1]. En 1928 es nuevamente San Luis la provincia donde por segunda vez, se señala la existencia de arte rupestre en Argentina[2]. Luego Vignati en diversas publicaciones indica nuevos yacimientos en la provincia (ídem 1936a, 1936b, 1937, 1939, 1941 y 1944). Otros sitios son reconocidos o acrecentados por Casares 1944; Schatzky 1954; González 1955, Ochoa de Masramón 1977, 1980a y 1980b; y finalmente Consens 1981, 1982, 1983, 1985c, 1986a y 1986b, 1988a y 1988b, 1991a y1991b, 1995, 1997, 2004a, Consens y Augsburger 1982, Consens, Augsburger y Domínguez 1982, Consens y Álvarez 1983. Es imprescindible mencionar las amplias investigaciones arqueológicas llevadas a cabo por Gambier desde 1975 en adelante (1998).

La primera publicación especializada en arte rupestre de la Rca. Argentina, fue realizada en San Luis, y señala en sus conclusiones que eran "casi nulos" los grabados en la provincia, y que los sitios con pinturas eran poco más de una decena (Actas 1980:10).

Tal afirmación fue prontamente modificada con las investigaciones de un equipo que durante ocho años documentó en forma sistemática más de 120 yacimientos rupestres. La documentación fue realizada metodológicamente con aproximaciones absolutamente novedosas y que no han sido exploradas en el continente en los últimos 30 años (Consens 1983, Consens y Álvarez 1983).

Durante los años de ejecución en campo de este extenso proyecto, algunos sitios pudieron ser custodiados mediante vallas físicas, lo que logró una relativa protección de los mismos. En el extenso período que media desde que debimos suspender nuestra investigación –1986– hasta la fecha, dos nuevas y sucesivas leyes patrimoniales fueron aprobadas, las cuales al no ser reglamentadas impidieron la continuidad de toda investigación arqueológica en la provincia.

Ese devastador vacío legal y administrativo no acalló las necesidades culturales de la comunidad que continuó reclamando conocimiento. Frente a ella, nosotros disimulamos nuestra inactividad de campo realizando diversas exposiciones, mesas y conferencias de divulgación en varios ámbitos públicos y privados, a los efectos de mantener los valores de lo investigado sobre San Luis y de propiciar que retornara la investigación mediante conferencias realizadas en el palacio legislativo.

Durante ese gigantesco lapso de casi 30 años[3], las imágenes de las investigaciones de arte rupestre conocidas a través de publicaciones académicas, han tenido en San Luis destacadas manifestaciones en múltiples expresiones de la vida ciudadana. Las imágenes han sido utilizadas en la decoración de lujosos hoteles; en ediciones populares; en el ornato de todos los puentes de la nueva autopista de la ruta nacional Nº 7; varios parques tienen en su cartelería diseños tomados de las referidas publicaciones; el colegio de escribanos introdujo en todos los documentos legales que se utilizan en la provincia, una faja de seguridad con diseños rupestres que los hacen peculiarmente únicos en el mundo; el rol de los investigadores fue destacado en un disco compacto de difusión amplia; algunos de los cuales han sido reconocidos por la sociedad y el gobierno en homenajes; destacados artistas incorporan en pinturas e incluso en valiosas alhajas reproducciones de pinturas prehistóricas que se exhiben en exposiciones internacionales; los diseños rupestres han actuado como disparadores de poesías, cuentos, leyendas y mitos, y se utilizaron también como motivos principales en telas y cerámicas. El gobierno de la provincia utilizó todo un cerro en la capital para construir un monumental parque con estructuras y monumentos de representaciones rupestres.

No hemos hallado otro lugar en América donde al arte rupestre haya materializado tantas formas distintas de expresiones públicas y privadas como en San Luis. Con este escenario, ¿es posible pedir una mayor trascendencia, una mayor extensión de los aportes de la investigación hacia la comunidad?

## Los Discursos: las Realidades

Las realidades marcan otra percepción sobre los resultados de estas acciones y monumentales obras de seudo difusión. Incentivaron masivas visitas a los yacimientos rupestres "originales". El público visitante no tenía forma de diferenciar entre las fictas representaciones exhibidas en rutas, parques y otros medios publicitarios, y los valores irremplazables

Figura 1. Plaza del Cerro. Vista General.
*Plaza of the Hill. General sight.*

Figura 2. Plaza del Cerro. Detalles.
*Plaza of the Hill. Details.*

de los yacimientos prehistóricos. A estos no se les había previsto de protección física ni legal, e incluso se desmontaron algunas de las resguardos efectuados por nuestro equipo de investigación.

Ello causó la casi total pérdida de la mitad de los sitios de arte rupestre de la provincia: unos groseramente repintados o rayados, golpeteados, con bloques arrancados, gravemente vandalizados e incluso calcinados.

Estas brutales acciones se repitieron en los sitios arqueológicos. Señalaremos apenas lo ocurrido en el que es el arquetipo en la arqueología sudamericana: la gruta de Inti-Huasi. Trabajada intensamente por el Dr. A. Rex González en la década del 50, permitió por vez primera ubicar cronológicamente las culturas prehispánicas en Argentina.

La gruta en progresivas maniobras sufrió que sus pisos arqueológicos fueran nivelados con bulldozers. Los volúmenes de tierra que "sobraron" de dichas maniobras, fueron acumulados en su exterior. Luego de cada lluvia, valiosos artefactos de las diversas culturas allí reconocidas fueron ávidamente recogidos por visitantes y vecinos.

Mas tarde, dichos "montones" que molestaban la visual, fueron nuevamente removidos para rellenar áreas cercanas. Las paredes de ambas grutas fueron frotadas para eliminar perturbaciones propias de naturales procesos biológicos y físicos. Visitantes y aficionados hasta hace pocos muy años excavaban (incluso con estímulos de un autoproclamado guía) distintos sectores.

Posteriormente se construyó una ruta asfaltada hasta su mismo umbral; ruta que luego fuera destruida para hacer estacionamiento de vehículos en su pórtico.

Además de dichas devastadoras acciones de transformación, la gruta fue utilizada para bailes y reuniones sociales introduciendo varios ganchos de hierro en sus paredes para sostener cortinados y divisiones. Grupos de personas se instalan dentro de la gruta periódicamente para adquirir determinados "poderes" psíquicos. Estos asentamientos fueron facilitados al construir en su interior bancos de material. Un reconocido conjunto de rock utilizó la gruta para realizar masivos espectáculos de asistencia popular, montando escenarios con potentes dispositivos lumínicos y altavoces.

Hace pocos años un aficionado pintó en las paredes de la gruta principal diseños para que los visitantes de la gruta se motivaran en ver arte prehistórico: "su" arte.

Si bien estas escuetas líneas no documentan todas las acciones emprendidas contra Inti Huasi como yacimiento arquetipo del patrimonio nacional, ellas nos permiten aproximarnos a qué nos referimos cuando señalamos la omisión en el resguardo del pasado.

Durante estas tres últimas décadas estas acciones se disimularon e ignoraron por los medios de comunicación, que comprendían los actos de violencia y vandalismo, las acciones de tozudos e inexpertos neófitos que modificaron los yacimientos, las solapadas investigaciones no autorizadas, las asignaciones de los yacimientos a funcionarios provinciales. Todos estos episodios de alteración del patrimonio, no hallaron ni sufrieron repudio o sanciones públicas: sólo contadas voces y limitados actos señalaron los mismos.

Figura 3. Cartelería en Parques, sendas, etc.
*Panels in Parks, paths, etc.*

Figura 4. Reproducciones de arte rupestre bajo los puentes de la ruta nacional.
*Reproductions of cave(rock) art under the bridges of the national route.*

## El Desarrollo de esta Propuesta

De una situación que surge a quien se limite a la lectura tanto científica como idílica, se produjeron acciones y omisiones que comprometieron e hicieron desaparecer aspectos materiales del pasado que debieran haber sido custodiados para preservar raíces, memoria, identidad y ciudadanía.

Hay un inequívoco antagonismo: una inexcusable dicotomía que tiene como único prisionero al patrimonio. Nosotros hemos integrado los procesos de investigación y difusión en arte rupestre hace 30 años no sólo en lo académico, sino con un firme compromiso de apoyo a las diversas propuestas administrativas, legislativas y universitarias y fundamentalmente con presencia y actividad constante en los actos de difusión a las comunidades.

Estos contactos directos con las comunidades nos fueron generando vacilaciones, incertidumbres y perplejidades, dado que este escenario, señalaba la existencia de antagónicas percepciones entre las múltiples expresiones materiales de la prehistoria en cuanto patrimonio, y los valores, reconocimiento e integración que debieron ser informados a las comunidades.

Ello nos impulsó a analizar los efectivos resultados de tantas obras y acciones públicas de enorme inversión económica y las realidades de sus impactos y trascendencia en la sociedad. Generamos así de nuestro propio peculio, un proyecto que permitiera objetivar y conocer las percepciones comunitarias.

El proyecto se materializó a través de ocho meses de trabajo con encuestas a diversos grupos seleccionados. Metodológicamente realizamos un cuestionario de diez preguntas para evaluar cuánto conocen los encuestados de las diversas formas de manifestación del arte rupestre y prehistoria en su vida cotidiana, sobre los conocimientos adquiridos a través de su educación, de lo que ellos requieren que la enseñanza les brinde, sobre sus conceptos y valores respecto a lo patrimonial, y también la responsabilidad que estarían dispuestos a asumir en los procesos de determinación y custodia de los patrimonios.

Las encuestas fueron realizadas en distintos ámbitos, considerando diferencias en niveles educativos y la empatía de los pesquisados en el tema (fueron seleccionados cinco grupos de distintas fuentes: docentes de primaria y secundaria, universitarios, público general, asistentes a talleres, y aficionados adheridos a esta temática), lo que nos permitió elaborar una base de datos de 210 encuestados. Dicha base nos permitió formalizar análisis diferenciales que ahora expondremos.

En forma sumaria los resultados obtenidos exponen que:

a) Un 96 % de los encuestados ignora siquiera de dónde son los enormes paneles pintados con representaciones rupestres en los puentes de las autopistas;
b) un 94 % desconoce qué representan las esculturas, diseños y representaciones que se hallan en la por demás notoria “Plaza del Cerro”. Incluso ignoran su propósito;
c) un 98% no recuerda haber recibido conocimientos en su enseñanza sobre la prehistoria de la

Figura 5. Reproducciones de arte rupestre bajo los puentes de la ruta nacional.
*Reproductions of cave(rock) art under the bridges of the national route.*

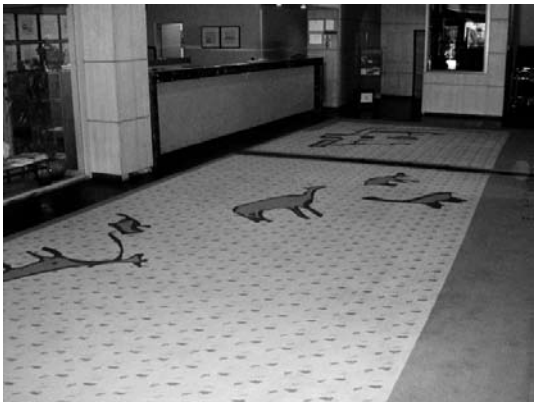


Figura 6. Decoración en hoteles.
*Decoration in Hotels.*

provincia. Por lo cual no sorprende que apenas un 35% de los encuestados haya visitado algún museo regional, y

d) a su vez un 82% protesta afirmando que la prehistoria debe integrar el patrimonio y reclaman que las decisiones de determinación de los patrimonios sean actos en los que ellos deben participar activamente. En un por demás elocuente compromiso, un 80% afirma estar dispuesto a comprometerse junto a las obligaciones del gobierno en la preservación y custodia de los patrimonios.

El resultado (si acaso pudiera haber uno solo) más saliente de este proyecto es que las comunidades de San Luis no reconocen en las amplias y variadas expresiones materiales que hoy la circundan, aquellas que son ser parte de sus raíces e identidad. Frente a tal flagrante contradicción explícita, nosotros afirmamos que no las reconoce, porque no las conoce.

## Profundizando Datos y Corrigiendo Reflexiones

Entendemos que este proyecto nos ha permitido evaluar y exteriorizar nuestras previas percepciones acerca de los escenarios en los que se ha deshecho gran parte de patrimonio prehistórico en San Luis. En este complejo teatro se realizaron múltiples obras de alteración del medio, varias construcciones basadas en representaciones patrimoniales prehistóricas, se tuvo gran negligencia hacia los impares yacimientos arqueológicos, y se cometieron imperdonables omisiones hacia quienes los perturbaron y degradaron.

En este perverso vacío de políticas culturales se produjeron múltiples situaciones incalificables. Por ejemplo, sucesivos funcionarios a cargo de la dirección de turismo crearon circuitos de visitas públicas en la provincia, los que fueron alimentados con desamparados sitios de arte rupestre. Para facilitar la visita a los mismos y su visibilidad, se modificaron los entornos, contextos e incluso los mismos paneles, lo cual fue perpetrado tanto por empleados públicos, como por desatinados intereses privados comerciales.

A estos últimos intereses se sumaron autodenominados guías expertos que recrearon los yacimientos (modificándolos), conduciendo sus clientes a los neo sitios por ellos creados, brindándoles además sus personales interpretaciones y valoraciones de lo que fue el pasado sanluiseño.

Esta caótica, deliberadamente omisa e ignorada situación que fuera varias veces planteada por nosotros a los responsables de cultura de turno, junto a otros válidos voceros, fue recibiendo apoyo de la comunidad con reclamos cada vez más notorios en los que ésta exige participación y responsabilidad y fundamentalmente tener conocimiento científicamente sustentado.

El aspecto más demoledor de este escenario es el que plantean quienes siempre debieron ser sus destinatarios: las comunidades. Ellas indican la casi total ignorancia de lo que se hizo y se omitió, creando una situación esquizofrénica. Hemos consultado antecedentes nacionales e internacionales como pertinentes referencias de este contexto, y no los hemos hallado porque este es un entorno único: un verdadero prototipo.

Figura 7. Encuesta sobre significado de la Plaza del Cerro.
*He(She) polls on meaning of the Plaza of the Hill.*

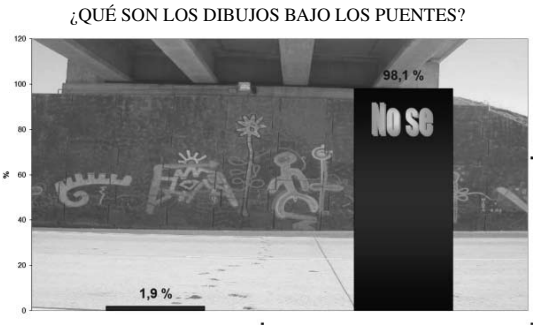



Figura 8. Encuesta qué son las pinturas bajo los puentes.
*Survey that they are the paintings under the bridges.*

Esta ponencia no puede ejecutar las inmediatas e imprescindibles correcciones en lo patrimonial provincial en aquellos que tienen obligación constitucional de hacerlo, y aquellos otros que se arrogan derechos que su capacitación les niega. Esta ponencia que expresa nuestro anhelo que sirva como disparador de mejores análisis y renovadoras propuestas públicas sustentadas por capacitados expertos en la materia. Expertos calificados que deberán ser respaldados políticamente durante períodos adecuados a la complejidad de los proyectos culturales. Expertos que deberán realizar conjuntamente a urgentes rectificaciones y medidas de prevención, amplios programas de difusión y educación comunitaria. Apuntando con esos procedimientos a moderar los manifiestos desencuentros entre acciones contra los patrimonios y los intereses comunitarios. Y usamos expresamente el termino moderar, porque no hay una solución única o extensiva a esta situación.

La disociación esquizofrenizante que ocurre entre patrimonio y conocimiento en San Luis, abarca diversas áreas de los intereses de la provincia e involucra varios actores: unos legales, otros institucionales y programáticos, e incluso los mediáticos.

Nuestro proyecto de investigación comunitaria reafirmó las oposiciones (implícitas y explícitas) entre los usos y abusos del patrimonio y los reales intereses de la comunidad; entre los por demás ostensibles intereses económicos y el menosprecio (así como también la ignorancia) hacia los valores patrimoniales. Son oposiciones donde se priorizaron egos y fútiles obras que ignoran la obligada y efectiva defensa de los yacimientos prehistóricos; de ambiciosos y también incompetentes que actuaron sin recibir los obligatorios frenos de autoridades y ciudadanos; de medios de comunicación que facilitaron el vandalismo en una equívoca idea de usar el patrimonio cultural de la provincia para obtener apenas beneficios comerciales. Todo se logró a expensas de apoderarse del patrimonio prehistórico de San Luis como único rehén.

Hay partes manifiestamente identificables en este proyecto de investigación que resultan ser las fuentes primarias de estas situaciones de pugna: los hallamos en la ausencia de adecuada difusión, las injustificables lagunas en la educación, el inseguro compromiso ético de los investigadores, el por demás pasivo rol de los ciudadanos en la defensa de sus patrimonios; la nula custodia y preservación del mismo por el gobierno; la omisión de legislaciones que trasciendan lo que ocurre fuera de las puertas del palacio legislativo, y se torne efectiva y consciente de los valores sociales, y la total ausencia en el mantenimiento de compromisos programáticos que hubiesen permitido acciones concretas.

Debemos destacar la existencia de excepciones[4]. Son notorias por la energía que debieron utilizar para ganar espacios: tanto aquellos que les fueran negados, como los que debieron crear. Esas excepciones nos han propuesto insistentemente la necesidad de diálogos y de coordinación sobre la ineludible generación de un programa efectivo que coordine investigación, difusión, enseñanza, custodia y preservación de los patrimonios. Y fundamentalmente que ratifique que es indispensable no sólo el compromiso social sino también –y lo reiteramos– la capacitación de quienes en él actúen.

## El Imperioso Futuro Inmediato

Hemos compendiado algunos procesos que pautan los últimos 30 años de la investigación de la prehistoria de la provincia de San Luis, enfatizando

el arte rupestre. Lo hacemos para generar diálogos entre las comunidades y los diversos actores que han invocado ser peritos en patrimonio, museología y enseñanza, entre quienes distinguimos legisladores, juristas, arqueólogos, comerciantes, funcionarios públicos y gobernantes.

Esos diálogos expresarían la conflictividad de las diversas valoraciones y juicios sobre los patrimonios y la dilatada labor que implica investigar, difundir, exponer, custodiar e integrar los diversos patrimonios a las comunidades. Allí deberá analizarse la legislación, la ética de la investigación, los beneficios comerciales, los recursos culturales y naturales, las injerencias de agentes públicos y privados, el vandalismo del seudo turismo cultural y las descarriadas búsquedas de sustentabilidad cultural. Dialogar permitirá detectar que los discursos públicos y las obras ejecutadas con los patrimonios, en la práctica, los consumen, los destrozan y se oponen a la realidad de la provincia, y a las normas nacionales e internacionales en la materia.

Las modificaciones políticas, legales, administrativas y técnicas que deberán realizarse bajo los compromisos de detener la pérdida de los patrimonios, debe apoyarse en ciudadanos que acepten su compromiso prioritario hacia las comunidades. También resulta indispensable realizar proyectos de investigación similares a éste, realizados sobre bases y metodología antropológicas, que permitan que las comunidades expresen sus voluntades.

No resultará efectivo ni apropiado ejecutar programas educativos, legales, administrativos, de gestión cultural o patrimonial, que no conozcan y evalúen previamente cuáles son los contextos sociales y culturales que las comunidades tienen, y aquellos a los que ellas aspiran. Que debieran ser los objetos fundamentos de tales proyectos. Sin descartar su posterior objetiva evaluación para establecer los resultados finales de dichos proyectos.

Estamos obligados a repetir que la percepción del patrimonio como valor, no es sólo un concepto multisémico y polivalente, sino que en el contexto de San Luis, ha servido de justificación tanto para la realización de monumentales y notorias obras arquitectónicas y de ornamento, como para bloquear la continuidad de su investigación y la ineludible custodia. En las extremas formas de uso que se ha hecho de ese patrimonio prehistórico, la sociedad puntana terminó siendo apenas un pasivo y foráneo espectador de acciones que nunca entendió que les pertenecían. Y ello quedó demostrado en los mutilaciones, vandalizaciones, reutilizaciones y atentados que sufrieron una importante cantidad de obras y sitios prehistóricos.

## Final

Cuando presentamos esos ejemplos únicos de masiva utilización de las representaciones de arte rupestre en múltiples aspectos de la vida cotidiana de los habitantes de San Luis, las reacciones de los asistentes son de asombro y elogios. La misma actitud de admiración se dio entre los expertos cuando presentamos esta ponencia en el Simposio Internacional. Dejamos a los lectores los comentarios que recibimos cuando presentamos a continuación las huellas nulas que las comunidades sanluiseñas habían recibido de las mismas.

Aquellos que planteamos estas situaciones no podemos escapar de las realidades (algunas anacrónicas realidades) sudamericanas, y San Luis no es la excepción. Pero ello no debería impedir que pasivamente aceptemos estos ejemplos de olvido y desarraigo patrimonial, sino que, como activos ciudadanos deberemos promover los ineludibles cambios que corrijan esta situación social y cultural. En el caso-ejemplo de San Luis, acciones y fundamentalmente inacciones políticas, así como la justificación de tener que generar recursos económicos, han colocado en alto riesgo el patrimonio arqueológico e histórico. En algún desafortunado caso, lo ha aniquilado.

Ambos aspectos (los políticos y los económicos) no puede ser admitidos porque menoscaban el legado del patrimonio a las futuras generaciones. El manejo del patrimonio está determinado por normas y convenios internacionales, productos de la labor de expertos en las distintas materias y de las experiencias recogidas internacionalmente: no debe quedar en manos de improvisados de turno. No se puede ni se debe improvisar con el patrimonio cultural, que es un bien no renovable y perecible: una propiedad social según establece UNESCO.

Y así como los investigadores universitarios nos sometemos a las pautas institucionales técnicas y éticas, los gobernantes y sus funcionarios están obligados a recordar que no son dueños del patrimonio: muy por el contrario, ellos son los que tienen la responsabilidad constitucional y legal de asegurar su transferencia generacional. O sea que deben trasladar lo que han recibido, de forma tal

que las futuras generaciones los reciban incólume, preservado e integrado.

La materialización del patrimonio arqueológico en San Luis debió haber sido la motivación prioritaria para lograr su inserción en la identidad y en el patrimonio de la provincia. Sin embargo, resultó ser un desencuentro entre incógnitas acciones, y las aspiraciones y necesidades de la comunidad.

Entendemos que este proyecto nos permite considerar otros dos objetivos.

El primero está relacionado a los investigadores. Cuáles son nuestros roles: los que nos atribuyen y aquellos que asumimos. Reflexionar hasta dónde llegan nuestras tareas: o sea dónde finaliza nuestra real incidencia en el conocimiento de nuestras actividades. Si nos limitamos a consumar una aséptica postura social de limitarnos a investigar, o si nos comprometemos con las comunidades.

El segundo objetivo de la ponencia está dirigido hacia el gobierno (los electos y sus nominados administradores) y la ansiosa comunidad de San Luis. A los efectos de crear las bases para los imprescindibles diálogos. Que se deben generar en amplios espacios públicos que los expertos de patrimonio, museólogos, docentes, legisladores, juristas, arqueólogos, empresarios, administrativos y gobernantes han desconocido, o se han negado a atender. Espacios donde se genera una natural conflictividad entre las diversas apreciaciones y juicios sobre los patrimonios. Espacios donde se plantee aquello que implica investigar, difundir, exponer, custodiar e integrar los diversos patrimonios de una comunidad, aspectos que al no ser afrontados, se desvanecen sin fecundar la imperiosa e ineludible reacción comunitaria.

En esos espacios es, por demás, notoria en San Luis la ausencia de diálogos que fácilmente pueden ser confundidos como seudo oposiciones entre legislación, investigación, inaplazables beneficios comerciales, recursos culturales y naturales vandalizados, marginados o extraviados; intrusiones de agentes públicos y privados; de la lamentada ausencia de la docencia; de desconocimientos acerca del concepto y los medios para efectivizar la difusión; de vandálicos agentes de un seudo turismo cultural, y de extraviada obtención de sustentabilidad.

Espacios que esta valiosa y particular experiencia en San Luis, obliga a considerarla como referente ineludible a investigadores y agentes culturales. Donde el reconocimiento expreso que la comunidad hace de sus pasados, se opone cruelmente con la realidad. Todo lo cual manifiesta que nos afrontamos a un proceso: el espléndido e inconcluso proceso de tener que custodiar lo ajeno, pero no saber cómo.

*Agradecimientos:* A diversos integrantes de las comunidades en la capital y departamentos de San Luis, que en estos continuos años de nuestra prédica nos han retroalimentado con sus inquietudes; sus inestimables reclamos sobre sus pasados y sus patrimonios; respecto a lo que ellos desean conocer y lo que debe ser enseñado a sus hijos; y a su derecho a intervenir en las acciones que alteran los sitios y sus memorias. Junto a ellos, a aquellos docentes que se han comprometido con su ineludible rol en estos procesos.

A cada uno le agradecemos sus impares contribuciones que procuramos difundir a través de esta publicación; valoradas contribuciones que en estos decenios han sido el motor que nos inspiró para persistir en los reclamos a sus inalienables derechos.

## Notas

[1] Fue hecha por Ameghino en Bélgica (1879). Gez (1916) y luego Outes (1926), Aparicio (1928) establecieron que los diseños correspondían a la gruta de Inti Huasi. Nosotros concordamos con la crítica de Vignati (1941:162), en el sentido que Ameghino fue informado erróneamente por el Ing. Nicour que le proporcionó los diseños. Dichos diseños no han sido localizados en la provincia.

[2] De Aparicio en Roma (1928), señalaba pinturas en la quebrada de los Bayos. Nuestras investigaciones descartan la interpretación entonces realizada que indicaba una figura humana disparando una flecha, que Vignati (1936b) refrendara más tarde. El motivo es un signo "geométrico", y por la peculiar ubicación del yacimiento, hasta hoy se preservan las combinaciones de colores de sus distintos trazos, los cuales surgen nítidos en el techo y paredes (Consens 1997).

[3] Utilizamos el término "gigantesco" porque ese lapso de 30 años de ética inactividad, abarca la vida útil de los investigadores, desintegra completamente los equipos humanos entonces entrenados y capacitados, impide la incorporación de más conocimiento científico, e imposibilitó que las comunidades de San Luis asumieran los valores de sus ancestrales raíces.

[4] Como institución debemos indicar a la "Asociación Pircas", una ONG que procuró establecer puntos de referencia en la destrucción de los patrimonios y intentó proteger algunos. En lo individual a todos aquellos comprometidos ciudadanos que han estado a nuestro lado en estos años, junto a aquellos que manifestaron similares preocupaciones en los diversos eventos y malogradas acciones emprendidas.

# Teoría y metodología de la investigación

Coordinadores:

Francisco Gallardo (Museo de Arte Precolombino, Santiago de Chile) y Mario Consens (CIARU, Montevideo Uruguay)

Participantes:

1. M. Consens
2. M. Sepúlveda
3. J.-L. Martínez y M. A. Arenas
4. Y. Seoane, M. Santos y A. Troncoso
5. N. Carden, L. Magnin y L. Miotti

# ESTILO Y RUPESTREMA: DE LA SEMÁNTICA A LA PRAXIS

## *STYLE AND RUPESTREMA: FROM SEMANTICS TO PRAXIS*

*Mario Consens*[1]

Uno de los planteos más problemáticos en arte rupestre es la determinación de unidades de síntesis. No sólo por las propiedades que los investigadores atribuimos a sus contenidos, sino por los equívocos que se producen cuando se utilizan fuera de los contextos en que se construyeron.

Cuando el concepto de estilo salta de estrictas unidades técnicas de análisis a niveles interpretativos, omitiendo normas epistémicas en la producción de metaobjetos (datos) y en los protocolos de la comunicación, se ingresa en evaluaciones idiosincráticas y la creación de egofactos.

**Palabras claves:** arte rupestre, bases de datos, unidades de análisis y síntesis, egofactos.

*One of the most problematic issues in rock art research are the synthesis units determination processes. This happen not only by peculiar properties assigned to them by researchers, but for confusions that arouse when styles are employed outside their establishment contexts.*

*We go through idiosyncratic evaluations and egofacts invention, when style taxonomic concept jump from restricted technical units of analysis to interpretative levels, elapsing epistemic rules in the production of meta-objects (data) and communication scientific protocols.*

***Key words:*** *rock art, data base, analysis and synthesis units, egofacts.*

*"Los textos no imitan la realidad:*
*son la realidad"*

Uno de los planteos más problemáticos, muchas veces ilícito y otro ingenuamente asumido es el de la construcción de unidades de síntesis. Y otro que lo supera por el desconcierto y la omisión en las evaluaciones epistemológicas son sus comparaciones o analogías. Cuando se comparan las asignaciones sobre los contenidos (auténticos o atribuidos) de esas unidades de síntesis, no consideramos que ellas han sido creadas por otros investigadores, aplicando técnicas de recuperación y metodologías de laboratorio diversas (y hasta incompatibles), mediante conceptos y parámetros teóricos no equivalentes e introduciendo valoraciones –y como inevitable contraparte– omitiendo características, en los gráciles procesos de creación de las unidades de análisis, todo lo cual compromete, pero descalifica epistémicamente, su utilización para equívocas comparaciones.

### El Problema de los Estilos

La determinación de los estilos es una de las metas que todo investigador intenta dilucidar en las etapas finales de su labor. Porque establecer las macrounidades de síntesis implica otorgar forma operacional a la síntesis de los datos por él elaborados, y crea así taxones (con atribuciones simbólicas y de extensión geográfica y temporal) que asumen propiedades distintas de las simples unidades con las que han sido creadas. La problemática de los estilos en nuestro continente ha estado en la meta de los investigadores desde al menos unos cincuenta años, cuando se formulara la primera para el sur de Argentina (Menghin 1957). De allí en más en los estilos han acometido la literatura arqueológica sudamericana (Consens 1991, 1995a y 1995b).

Hasta hace pocos años podíamos reconocer en Argentina la existencia de unas 50 unidades de síntesis entre estilos, fases, series y modalidades. En Bolivia al menos cinco (Strecker 1987). Colombia identifica tres grandes áreas con misceláneas expresiones en ellas (Muñoz 2006). Perú tenía unos 14 estilos hasta el año pasado, cuando surgieron nuevas propuestas (Linares Málaga 1991). Venezuela establece cuatro grandes áreas, mientras en Ecuador hay tres sólo para la región oriental (Porras 1985). En Brasil, una voluptuosa textualidad propone más de doscientas tradiciones, estilos y fases (Consens y Seda 1989), mientras que en Uruguay se propusieron seis (Consens 1985a), y en las Guyanas y Caribe sostiene varias propuestas (Dubelaar 1986).

[1] Centro de Investigación de Arte Rupestre del Uruguay consens@adinet.com.uy

Paraguay sigue eludiendo reconocer sus importantes sitios de arte rupestre atribuyéndolos a vikingos, extraterrestres, fenicios, etc., pero no a sus ejecutores indígenas (Consens 2002b).

Frente a tal masivo volumen del uso del vocablo, una mínima reflexión nos obliga a plantearnos cómo se construyen, qué comprenden e integran esos "estilos" más allá de su nominación. Juzgando las bases epistémicas, metodológicas y técnicas con los que fueron construidos. Porque el estilo es una construcción: con restricciones, a veces con ausencia de aquellos parámetros que permiten su control, y el todo, dentro de una burbuja que la rotula como científica.

Estas macrounidades de síntesis son creadas mediante heterogéneas unidades de análisis, a las que se atribuyen propiedades que ora priorizan, ora descartan sus recuperadas características (cambiantes entre investigadores). Se les atribuyen representaciones de hipotéticas asignaciones étnicas, rituales, estéticas, de marcación territorial, de expresiones de género o de tareas de subsistencia, composición medioambiental, etc., a las que debemos agregar decodificaciones semánticas o índices históricos. Esto indica que los investigadores tienen muy diferentes percepciones, alcances y asignaciones a los estilos que construyen.

## Argumentos Antropoarqueológicos

Estas atribuciones dadas a los estilos permite disponer de maravillosas cualidades (Le Quellec, 2006). Pero es en los detalles de sus construcciones donde debemos hallar sus aportes epistémicos y heurísticos.

Para ello es necesario conocer los primeros niveles de la investigación en los análisis de la percepción y realización del icono/artefacto, al que se atribuye una natural relación con su importancia cultural. Sin embargo hay artefactos elaborados con múltiples decoraciones y elaboradas técnicas que son desechados por uso en forma rápida. El atribuido valor etic no parece guardar relación directa con la profusión de detalles y de técnicas en su elaboración.

Todavía está por definirse o comprobarse la relación entre el tiempo de ejecución de la expresión material, su grado de interacción social y la perduración que en ella alcance. De dicha relación obtendríamos antropológicamente el costo estilístico del mensaje, lo cual es una aproximación distinta para lo hasta ahora considerado en arte rupestre. Por ello afirmamos que el estilo no siempre "refleja la estructura interna del pensamiento y sentimiento colectivos" (Lorandi 1968: 17), sino que apenas visualiza el léxico del sistema de comunicación utilizado en determinadas condiciones. Aceptar que los construidos estilos tienen la propiedad de sintetizar dichas complejas informaciones, implicaría aceptar que los datos arqueológicos hablan por sí solos.

Los estilos son modelos resultantes de las relaciones obtenidas por el investigador en la variabilidad del registro, y cuyos elementos integrantes son multidimensionales y polisemánticos.

O sea que un rasgo rescatado no tiene una relación necesariamente causal con cierto rango social, una experiencia alucinógena, cumplimiento a normas sociales, etc., sino que puede ser producto de ellas o de varias no reconocidas por el investigador, o sencillamente irrecuperables, con lo cual el rasgo es un producto de la covariación.

## Propuestas Esenciales

Al analizar los fósiles materiales recuperamos algunas de sus características y seleccionamos otras para transformarlos en datos: ello implica inevitables omisiones.

### La selección de los datos

La terminología en toda actividad científica implica la introducción del análisis semántico formal, para establecer la estructura de las clasificaciones a realizar. De esa manera nos vemos obligados a articularnos con lo lingüístico, y el orden formal que de esa forma estableceremos queda basado en términos seleccionados con criterios definidos y categorías explicitadas que permiten describir los elementos que integran el fenómeno que analizamos.

Este ineludible proceso apareja que "obviamente, las decisiones tomadas en esta etapa tienen influencia sobre la estructura del modelo final" (Gardin 1965: 10)[1]. Ello ocurre porque en arte rupestre como en arqueología, los términos usados no son propios de sus lenguajes específicos, y sí de sistemas de comunicación. O sea, son lenguajes, que como todo lenguaje es artificial:

> "Los lenguajes artificiales en cuestión no son de hecho lenguajes, en pleno sentido

> del término, sino códigos ad hoc diseñados para el depósito y recuperación de las informaciones pertenecientes a las diversas categorías de los datos arqueológicos: artefactos, documentos iconográficos, textos, etc." (Gardin 1965: 13).

Si no nos atenemos a estos procedimientos, lo enunciado responde apenas a una estructura idiosincrática. El investigador es el que "crea" los rasgos que caracterizan los artefactos y recupera lo que consciente –o inconscientemente– estableció en forma previa, por lo que el fenómeno bajo estudio se mantiene en realidad oculto. Ello es así porque en arqueología, como ciencia fáctica, son los objetos los que brindan los componentes perceptuales del proceso de formalización de la estructura. Fácil de decirlo, esto introduce otra dificultad: las características que se rescatan son solamente las percibidas. Esto se halla en la limitación de lo biológico y psicológico como factores primarios del proceso.

Las consideraciones finales que hagamos –basadas en los datos menoscabados por esas limitaciones–, surgirán con un rango muy amplio de dispersión. Tan amplio que el arqueólogo en el proceso de investigación debe nuevamente cercenarlos en beneficio de la síntesis de la exposición o de la priorización de algunas conclusiones.

Esa mutilación es el corolario de la falta de control sobre los datos recogidos que tiene la arqueología. Esto es substancial en arte rupestre: la exploración y operación de los sistemas simbólicos impone a los investigadores realizarlas no sólo mediante cuidadas aproximaciones teóricas, metodológicas y éticas, sino a través de aportes de múltiples disciplinas. Esta imposición trae nuevos obstáculos: si los protocolos de esos aportes multidisciplinarios son desconocidos o se utilizan selectiva y fragmentariamente, los aportes así obtenidos semejan a las arengas de sacerdotes decodificadores de textos esotéricos. En dichos textos se asume conocer la explicación de sistemas simbólicos desconocidos para los demás (Consens 2006).

## Analogía

Como procedimiento popular en antropología la analogía genera amplios planteos, de los que señalaremos uno básico: aplicar razonamiento analógico es siempre un procedimiento de extensión que parte de una postura teórica avalada a otra desconocida. Es decir que no hay inherente equiparación entre los componentes de una propuesta analógica, sino que con ella extendemos nuestros argumentos hacia otros objetos, espacios y valores (Consens 2004b).

Pensar en analogía exclusivamente como una relación de similitud, ha sido un planteo rechazado desde la literatura filosófica como un "notorio error" (Bunge 1973:130), o como una falacia, dado que las extensiones crean similitudes a relaciones de identidad o de homología (Fischer, fide Wylie 1985). La analogía en un plano filosófico procura determinar estructuras o relaciones estructurales y funcionales interdependientes, pero estas son precisamente aquellas que los arqueólogos no pueden observar de manera directa. Dicha "opacidad epistémica" elimina toda posibilidad de establecer analogías directas (Wylie 1985).

## Comunicabilidad

Para que las propuestas de una investigación sean científicas, exigen de protocolos de comunicación. No puede haber comunicabilidad mientras las definiciones de los términos usados en los proyectos sean idiosincráticos. Y el análisis de los mismos sólo puede establecerse cuando acaso estas son explicitadas por los investigadores.

Bunge hace muchos años destruyó mi entonces acrítica aceptación de términos ajenos, cuando afirma que el conocimiento científico se realiza a través de "conjuntos de signos artificiales arbitrados para transportar ideas, más que sentimientos" (1972: 65). Esto me hizo recapacitar que existe una diferencia –profunda diferencia– entre escribir y generar cultura. Escribir implica generar un texto "con el resultado de que aplicamos metáforas textuales a medios no textuales" (Tilley 1990: 57), lo cual para el arte rupestre resulta ser un caso paradigmático.

Hay textos que señalan la presencia de antropomorfos o auquénidos sin especificar y cuantificar las técnicas de ejecución, tamaño, posición, composición, relación, ubicación, aditamentos, porte, etc. Estas omisiones, ¿se subsanan señalando apenas que dichos iconos son dinámicos o estáticos? ¿Qué es lo que comunico con estos relativos adjetivos, si acaso comunico algo?

Cuestionamos que se procure solucionar esta problemática apenas imponiendo etiquetas-nombres como presunto principio de conocimiento. Ello ni es ni produce investigación, sino que de esta formas es

sólo una íntima expresión que nosotros asimilamos al "complejo del bautista". Quienes se atribuyen la propiedad de asignar nombres, entienden que ellos proporcionan conocimiento.

Sin embargo nominar solamente es el símil a conocer dentro de una etapa prelógica (sensu Levy-Strauss). Pocos como Leach han sido tan claros en esto: "En todo tipo de mitologías, inclusive la de los aborígenes australianos y la Biblia judeo-cristiana, la denominación de animales y plantas es un acto creativo que les da existencia independiente" (1981:28).

**Unidades y datos**

Las unidades no definidas son productos idiosincráticos que no permiten la contrastación científica. Porque se desconoce cómo se recuperaron y cómo fueron transformados en datos. Los nombres que les damos sólo resultan ser así meras etiquetas. Ajenas a los atribuidos contenidos. Los datos son en realidad egofactos.

Definimos egofactos como aquellas creaciones impares, íntegras y personales, subproductos de la pérdida de los códigos de comunicación científica. Son unidades idiosincráticas que no tienen posibilidad epistémica de ser utilizadas o reconocidas por los investigadores, excepto por aquel que los propone. Los egofactos tienen virtudes inmanentes que no se exponen: simplemente son asumidas. Cuando otro investigador procura investigarlas, halla que sus características son tan ambiguas e inciertas que pueden ser aplicadas sin restricción a cualquier otro egofacto de nivel, contexto y período diferente (Consens 2006).

**Precisiones Respecto a Estilo**

En la lectura de algunas publicaciones emergen ciertas afirmaciones que merecen ser razonadas.

**Estilo y cultura no son sinónimos**

Afirmamos que una misma cultura puede producir varios conjuntos de expresiones circunscritas a específicas acciones, sitios geográficos (cementerios, de culto, etc.), ceremonias o eventos sociales. En este somero análisis ello introduce al menos tres limitantes. La primera es establecer (y conocer expresamente) los criterios utilizados por el investigador cuando halla unidades similares en diversas áreas, y cómo opera con y entre ellas. Si acaso las incorpora a una sola unidad de síntesis o las desarticula para que integren dos o más.

La segunda limitante es conocer cómo establece la asignación identitaria entre los residuos recuperados de las expresiones gráficas y una unidad social compleja, la cual posee múltiples formas de expresiones, politética y polisemántica como lo es una cultura. Los investigadores recuperan elementos formales (técnicos) de los paneles de arte rupestre y los examinan para obtener similitudes que les permitan proponer una unidad sintética de expresión. El brinco que algunos luego realizan en asociar dicha unidad (estilo) como equivalente a una cultura, implica omitir o ignorar los múltiples elementos cualitativos y cuantitativos que componen y diferencian ambos conceptos. Crear semejanzas entre dos áreas de tanta diversidad es una postura superada: no hay ineludible isomorfismo entre las expresiones culturales y las estructuras sociales.

Esto introduce la tercera limitación. Aceptamos como proposición operativa que un estilo está basado en elementos afines, en áreas específicas y que por lo tanto es factible que exista un patrón que surge en las investigaciones. Pero ese patrón tiene variaciones. Y nos preguntamos cuáles son los grados permisibles de las variaciones en cada patrón que los investigadores aceptan o rechazan antes de convertir su base de datos en dos o más estilos. Y fundamentalmente nos preguntamos si en las publicaciones de tales investigaciones tenemos acceso a los criterios y fundamentos con los que se realizaron tales prácticas divisorias o integradoras. Porque en la esencia, recordemos que el estilo no lo identificamos por su inamovilidad, sino por su variabilidad (Consens 1985b).

**Estilo y Etnia**

Otra analogía es la identificación entre cultura y etnia. ¿Hasta dónde el estilo refleja como un espejo las características de una cultura, que además sea identificable con un específico grupo?

Esa propuesta en arqueología parece problemática de establecer. Debemos considerar que la unidad de síntesis puede ser: "un modo complejo de abstraer y sistematizar estructuras fenomenológicas y culturales cuyos significados son mantenidos necesariamente a través del lenguaje y el ritual" (Marshack 1979: 291). De ser así podríamos considerar entonces la infinita gama de variaciones

dialécticas y ceremoniales que podrían estar reflejando, por ejemplo, los subestilos. Siempre y cuando exista la posibilidad o la capacidad para determinarlos.

Tampoco podemos eludir en esta acrítica equiparación entre estilo y etnia los eventuales impactos de la difusión, aculturación, persistencia, tradiciones, horizontes, intercambios y migraciones que pudieran multidireccionalmente impactar la cultura analizada. Y que ello pueda ser reconocido y recuperado en los rescates arqueológicos.

## Estilo e ideología

El arte rupestre involucra ideología en un plano relevante, pero también integrándose en los aspectos económicos, ecológicos, tecnómicos y sociales. Formalmente la ideología incluye, "la institucionalización de códigos, canales, mensajes, emisores, audiencias e interpretaciones" (Wolf 1984: 396). O sea, es un código que fluye en una red de comunicaciones: código que por su naturaleza implica una imposición de elementos semánticos (metáforas sobre denotaciones, o la imposición de connotaciones) que transecta todos los campos de la actividad humana.

El segundo problema es el que Barthes define como " lenguaje hurtado" (1987). Los significados que recuperamos son sólo una forma de apropiación y de alienación. Estos aspectos son los que nos hacen rechazar la limitante étnica para el arte rupestre; porque el mito (como contenido y como continente) opera más allá de ese "agrupamiento de individuos pertenecientes a una misma cultura (mismo lenguaje, mismas costumbres, etc.)" (Panoff y Perrin 1973: 96)·

Reconocemos que existe la posibilidad de que algunas imágenes (como la del "sacrificador") traducen mitos, ceremonias, ritos que fueron parte de un mismo contexto interpretativo. Ello pudo acontecer, como también pudo acontecer que el icono se desplazara hacia otras áreas con nuevos significados (nos referimos a homonimia). O que el significado permaneciera similar, pero expresado ahora en otra clase de representaciones que aún no hemos podido identificar (ahora nos referimos a sinonimia). O incluso que se sincretizara en diversas localidades.

## El Problema de las Clasificaciones

Toda estructura taxonómica está orientada al contenido o al continente del objeto a clasificar. Cuando la meta es el continente se considera el código utilizado por el emisor, mientras que al valuar el continente debe considerarse el del receptor. Lo comprometido de la situación es que ambos códigos tienen su propio repertorio, sus relaciones y específicos valores semánticos (Consens 2000). El investigador en arte rupestre que pretenda relacionar el código del emisor debe considerar que este posee un repertorio como una semántica basada en una relación triádica con el signo (objeto, medio, intérprete) distinta a la del código del receptor por él utilizado[1]. Así el problema terminológico acerca de la realidad o idealidad de los objetos representados, vuelve a su contexto de origen. O sea: ese es un problema del contenido de la representación.

Que el icono sea "real" –que posea existencia verdadera y efectiva– o que sea "ideal" –objetos determinados por su intemporalidad, inespacialidad, ausencia de acción causal, etc.– no implica automáticamente que estos últimos estén fuera de la realidad, porque los arqueólogos bastante conocemos acerca de las determinaciones simbólicas. Esto introduce ambigüedades que las clasificaciones no resuelven. O que sus esclarecimientos estén fuera de nuestra disciplina: en la semántica y en la semiótica.

## Limitantes y condicionantes de las clasificaciones

La investigación del arte rupestre para proceder sobre bases de carácter epistemológicamente válidas debe orientarse hacia lo que somos capaces de percibir, más lo que somos capaces de construir, lo cual parece ser un regreso a nuestro punto de partida. Lo es de cierto modo.

Sólo que ahora introduciremos que además de las citadas limitaciones bioneuropsicológicas para construir lo percibido, debemos utilizar la teoría de la percepción y las limitaciones cognitivas que actúan como rémoras culturales en nuestra investigación.

Todo ello circunscribe un enfoque dirigido exclusivamente al receptor. Lo percibido puede, por factores biológicos no ser lo reconocido (Consens y Bespali 1977: 149) y lo interpretado está reglado a la interacción semiótica (Bense y Walther 1979). Así, enfocamos la investigación del arte rupestre en

un plano equilibrado: con limitantes y con variables estocásticos. Es limitante, porque las representaciones son recuperadas a través de percepciones éticas (que no puede eludir la unívoca correspondencia que le impone la imagen visual y una correspondencia mental que cohabita en el investigador), con barreras bioneurológicas (propias de la condición humana) y dentro de un sistema de comunicación (cognitivo y epistémico).

Es estocástico porque el receptor-investigador percibe los diseños cuando éstos han sufrido inconmensurables alteraciones físicas y químicas, y el cruce entre las mismas es un azaroso y errático producto de variables sólo parcialmente determinables (Consens 2002a).

Deseamos enfatizar que suponer que sólo a través de la visión se puede recuperar arte rupestre, y que con ese medio se puedan generar objetos reales y objetivos, refleja un grado de inocencia, de ignorancia o de vanidad, que no coincide con la investigación científica. Esa misma ingenuidad o desinformación cree que es el ojo el que ve, cuando el que ve en realidad es el cerebro.

"Ver", no implica entonces reconocimiento objetivo, ni mucho menos conocer la realidad. Ver, es apenas el múltiple resultado de interacciones neuronales, químicas, eléctricas, junto a respuestas fuertemente condicionadas por lo cultural, psicológico y biológico (Consens 2004a).

Para investigar debemos trascender lo fenoménico para recuperar datos que puedan ser procesados a fin de obtener conocimiento. Ese proceso es la documentación: el reconocimiento, manejo, control y modificación de las relaciones estocásticas que surgen en el campo. Un proceso en el que tenemos que lidiar con biología, fisiología, química, óptica, física, psicología, geología, colores, teorías del conocimiento y de la percepción, procesos meteóricos y la vandalización.

No podemos trabajar sólo con los resultados de las relaciones fenoménicas, que por definición y práctica nunca pueden ser científicas. Debemos mantener bajo control los procesos que utilizamos para que otros investigadores puedan verificar las propuestas que hacemos. Para ello es imprescindible documentar. Pocos han definido qué entienden por documentar, y menos aún son los que explicitan cómo han operado en la transformación objeto-dato (metaobjeto).

Sin embargo, documentar –como proceso de transformación de objetos a metaobjetos (lo que se rescata y dice de ellos)–, impone a los investigadores conocer y aplicar protocolos de construcción del conocimiento científico (en lo heurístico y en lo epistemológico). Pero esencialmente implica e impone responsabilidades éticas (Consens 2002).

## Omnipresente iconicidad

Los signos no poseen necesariamente la condición que Saussure les atribuye de ser unidades fijas con un significado externo y previo a su denotación. En las sociedades formativas e incluso en el final del arcaico, el significado se independiza de los significantes; su mera percepción lo emancipa de las que suponíamos sus necesarias correlaciones significantes, porque al ser reconocido/aceptado/asimilado como un metalenguaje, el significado crea relaciones y condiciones que no dependen más de los originarios referentes: es externo a ellos, pero posterior (Derrida 1972:34). Esto implica que el significado se modifica con las estructuras sociales en las cuales está inserto, que lo distancian de los referentes iniciales para incluir nuevas extensiones y asignaciones semánticas que no tienen relación explícita con estos.

El simbolismo es la más arbitraria de las relaciones semióticas –desde sus enunciados a su praxis– y es también el más arbitrario de los productos sociales. Los iconos surgen en la investigación a través de formas que interpretamos como naturales (o porque las naturalizamos), reduciéndolas a equivalentes con nuestros sistemas simbólicos, lo cual permite que nos aventuremos a decodificarlos, convalidando los espejismos interpretativos y exegéticos que les adjudicamos.

Así los investigadores hemos establecido referencias semánticas, eliminando o desconociendo las complejas relaciones indexicálicas e icónicas que los iconos poseen, aunque en otra aproximación algunos afirmamos que precisamente son las semánticas las relaciones irrecuperables. Eco afirmó que la iconicidad es una relación cultural (1976). No es una relación natural. Mucho menos entre objetos, porque requiere –como relación significante que es– de un contexto social. Este análisis de las relaciones icónicas se transfiere en plena integridad a las tipologías arqueológicas, las cuales no son ni más ni menos que caracterizaciones icónicas, a las que se les adosan secuencias temporales y atributos culturales.

Antropológicamente la posibilidad de que podamos obtener información a través de estructuras semióticas está cuestionada, porque el conjunto de sucesos y fenómenos susceptibles de ser interpretados simbólicamente es innumerable. E innumerables pueden ser también "todos los estímulos visuales posibles", por lo que aquí insistimos respecto al valor que adquieren las limitaciones biológicas en la investigación del arte rupestre (Consens y Bespali 1980).

**Unidad de análisis (Rupestrema)**

Signo, motivo, dibujo, grafo o grafismo, figura, tipo, elemento, mitograma, ideograma y pictograma son sólo algunos de los términos aplicados por diversos autores como planteo metodológico para iniciar el análisis del arte rupestre. Nuestras percepciones son comunes con varios de ellos. Pero también decimos que lo son en aspectos acotados de la definición que brindan, en aquellos contados casos en que esas definiciones se explicitan.

Por ello explicitaremos lo que es la unidad de análisis del arte rupestre para nosotros. Decimos que es aquella que el observador es capaz de definir como una forma, sobre bases biológicas, neurológicas y con pertinente descripción tecnológica del entorno de su recuperación, a las que hay que incorporar los limitantes de la teoría de percepción y de interpretación.

Considerada desde una perspectiva arqueológica, la validez cognitiva de la unidad de análisis así definida debe buscarse en la categoría etic (del observador) y aceptar que no necesariamente guarda analogía con la unidad original, que corresponde a la categoría emic (la del ejecutor), sin por ello descartar su eventual coincidencia. Por lo tanto nosotros entendemos que hay que sentar bases operativas para el reconocimiento de la unidad de análisis. que denominaremos "rupestrema", a los efectos de así identificar los conceptos subyacentes[2].

Esta unidad sería la básica en los distintos niveles del proceso de transformación del objeto al texto que resume las proposiciones. Aquí participamos de los conceptos de Pessis sobre niveles de análisis (1983), por lo que sólo cabe mencionar escuetamente sus definiciones al respecto[3]. Los trazos de constitución mínima y la congruencia son aquellos que le permiten identificar al investigador la representación rupestre. Esta unidad de análisis –rupestrema– es utilizada como unidad en nuestra tipología: ergo, es el tipo.

El rupestrema como unidad implica un concepto integrado de tres elementos que deben ser utilizados conjuntamente. Ellos son:

a) Reconocer las limitaciones de la visión que restringen y condicionan lo percibido.
b) Analiza de acuerdo a la teoría de la percepción, en relación a qué es lo que recogemos como imagen y a la importancia del contexto en lo que se percibe (concepción gestáltica).
c) Semánticamente (a través de aportes cognitivos) asumir que aún de manera inconsciente el observador está asignando interpretación (su reconocimiento) al icono, incorporando además su experiencia y modelos taxonómicos.

La reiteración de un rupestrema específico le permite considerarlo como un rupestrema índice. Las unidades de síntesis se articulan en torno a los rupestremas índices conformando conjuntos. Esos conjuntos integrados por diferentes rupestremas afirman las variaciones en la percepción total. Los conjuntos se valoran además por su reiteración significativa. Haciendo un símil con la música, diremos que el tema estilístico es como una frase musical que –segmentada del contexto– permite el reconocimiento de la obra ejecutada; es una correlación metonímica o, planteándolo en otros términos, "son asociaciones paradigmáticas de relaciones metafóricas expresadas en conjuntos de valor significante" (Leach 1981: 21 y ss.).

**Nominalismo**

En estos planteos hemos cuestionado algunas investigaciones que soslayan la imprescindible explicitación de los procesos utilizados, transmutándolos por etiquetas. En el nominalismo hay apenas un acto mágico al ponerle nombres a unidades que culminan en textos.

¿Qué se puede conocer en estos textos y contextos, en los que las definiciones están omitidas o se dan por sobrentendidas, en los que los procesos de obtención, identificación y operación de las unidades son autónomos, y donde las características y los rasgos de las unidades no tienen correlación? Es aquí donde

> "se manifiesta... la limitación del nominalismo, su prohibición de ir más allá de los fenómenos y su consiguiente obligación de entender la explicación como relación externa entre ellos, a través de leyes que establecen uniformidades, hechos invariables" (García 1992: 47).

No es posible sostener que los nombres dados a unidades de síntesis en el arte rupestre (o en cualquier proceso taxonómico) son más o igual de válidos que los fósiles en sí.

> "Únicamente a través del argumento reduccionista de que el conocimiento de los menores aspectos de la vida humana es prerrequisito genérico para alcanzar los demás, es que puede sostenerse la predominancia de las interpretaciones verbales" (Fletcher 1989: 34).

Hallamos en el nominalismo una situación surrealista que se expresa en los listados de centenas de nombres. Allí, además de una dadivosa inventiva, hay sinonimia y homonimia.

Hay homonimia en las nominaciones utilizadas. Suenan igual. Se las lee iguales. Parecen idénticas porque usan un mismo nombre para caracterizar conjuntos de signos (estilo, tradición, fase). Sin embargo, son dramáticamente distintas. Lo único que las une es su referencia a un mismo soporte material denominado arte rupestre. Pero no a los objetos de la investigación, porque como ya hemos establecido, ellos no existen como tales. Hay sinonimia porque son presentadas como taxones equivalentes, similares y hasta algunos operan con ellos como idénticos, pese a que en su construcción son formal y epistémicamente diversos (Consens 1996).

Entre los múltiples resultados de esa situación surge en primer lugar la falta de intercomunicación científica; en cuanto comunicación no sea solamente relatar nombres (etiquetas) que identificarían creados metadatos (meta-metaobjetos). La comunicación tiene protocolos que deben ser sometidos a contrastación de la realidad arqueológica (no necesariamente ontológica) de los objetos (Consens, 1996:455). Y esto introduce un interesante punto: las divergencias (sean reales o atribuidas) no se discuten, porque sencillamente ellas no se generan. No pueden generarse. Rocchietti denomina tal situación "la crisis de la antropología como texto" (1995:109).

## Final

Nuestro planteo usa estilo y rupestrema como pretexto para concentrarse, dialogar y rescatar las raíces epistémicas de la investigación. Donde mutamos los objetos arqueológicos en datos, mediante transformaciones de la investigación. El dato no es el objeto: es sólo un reducido meta-objeto. Pero el dato a su vez se retransforma en el proceso: se lo redefine, se lo integra a otros datos, se lo codifica. Termina por ser "lo que se dice" de la investigación. Las propuestas o los modelos arqueológicos –productos finales del proceso de investigación– están más allá, mucho más allá del dato. Son meta-metadatos. O lo que es lo mismo son meta-meta-metaobjetos. Esa es la realidad del texto de investigación arqueológica (Castellano y Consens 1995:138).

Por lo tanto redactar es crear. Nosotros no dudamos que escribir es una parte del proceso de investigación. Pero ¿hasta dónde y cuál parte de nuestros textos trasmiten los conocimientos obtenidos en los procesos de investigación? Tilley señala que los textos son "una política del presente para domesticar el pasado, una imposición de orden" (1989:193). Esta es una afirmación válida pero vasta. Los textos se crean también para generar poder. Y el poder no es apenas poder por sí mismo. El poder está siempre "relacionado a interés" (Hodder 1991:67). Para, por ese medio, proclamar ambiciones y suplantar las carencias personales.

De mantener el uso idiosincrático de la nominación (la etiquetación) de macrounidades en arte rupestre se genera otra situación: la ausencia de las diferencias, que es precisamente aquello que hace a la esencia de las clasificaciones.

¿Por qué afirmamos que no hay diferencias?

Porque en estos contextos de investigación no se pueden producir. Porque la construcción de esas taxonomías está realizada sobre definiciones y parámetros disímiles. Aquí encontramos dos problemas: mientras unas consideran los espacios utilizados por los iconos, otras lo hacen con las superposiciones; unas destacan lo figurativo, mientras otras rechazan lo no-figurativo; otras ocultan los vacíos y otras los valorizan; unas priorizan la ubicación geográfica, otras los soportes litológicos; unas los colores, otras los tamaños; unas las escenas, otras sólo los motivos guías.

El segundo problema es la ausencia de diferenciación en el corpus del arte rupestre, resultado

de que los modelos propuestos no se ajustan a los protocolos de comunicación. Y esto debe ser subrayado, porque no aceptamos que la hoy ausencia de polémica y cuestionamiento sobre los procesos de investigación son señales de maduración y aceptación del pluralismo ideológico. Para nosotros la situación es que: "El pluralismo es tolerado mientras no genere una auténtica oposición que no pueda ser neutralizada… o controlada de alguna manera" (Shanks y Tilley 1989:11).

Esta es para nosotros la realidad en nuestro continente. No se discuten los problemas porque no se generan. Sin embargo tenemos la expectativa de que van a surgir, y no apenas porque algún investigador suponga que omitiéndolos no existen (Consens 1996).

## Notas

[1] Consideramos como repertorio la totalidad de los rupestremas empleados en la unidad de síntesis, separando conceptualmente que una cosa son los rupestremas utilizados y otra es el distinto índice de utilización de los mismos. En el primer caso tenemos el "repertorio" total y, en el segundo, aquellos que surgen como notorios, como recurrentes.

[2] Aschero y Martel utilizan los términos "serie" y "modalidad". Ambos esmeradamente descriptos (2006:53 y 66). Si otro investigador utilizara esos sus vocablos (determinados a través de definiciones), debería en su investigación establecer primero y utilizar luego los varios parámetros que implican esos términos. Lo debería hacer además considerando el área geográfica y el contexto cultural en que fueron establecidos. Si ello no fuera realizado en toda su establecida amplitud, ¿qué es lo que estaríamos comparando? Meramente nombres.

[3] "Comportant une part d'arbitraire, le choix de ces traits minimaux est fonction des característiques de l'ensemble du corpus" (Op. cit.: 29).
La congruencia en este entorno, es el criterio que permite establecer dichos trazos: "c'est en rapportant chaque tracé á l'ensemble de tous les traces constituant la representation que l'on peut déceler le support essentiel de l'identification" (Idem).

# ASPECTOS TECNOLÓGICOS EN LA PINTURA RUPESTRE. REFLEXIONES ELABORADAS A PARTIR DE ANÁLISIS FISICOQUÍMICOS APLICADOS AL ESTUDIO DE LAS PINTURAS DE LA LOCALIDAD DEL RÍO SALADO (NORTE DE CHILE)

## *TECHNOLOGY ASPECTS IN THE ROCK ART. REFLEXIONS MADE ON RESULTS OF FISIC-CHEMISTRIES ANALYSIS APPLIED TO PAINTS OF LOCALITY OF RÍO SALADO (NORTH OF CHILI)*

*Marcela A. Sepúlveda R.*[1]

Se presenta parte de los resultados obtenidos a partir de los análisis fisicoquímicos aplicados a 40 muestras de pinturas rupestres de la localidad del río Salado (norte de Chile). Estos resultados, producto de análisis no aplicados hasta ahora en forma sistemática en Chile, nos permiten ampliar la discusión acerca de la posibilidad de estudio de las pinturas rupestres. Más precisamente, este trabajo, presentado a modo de reflexión, sugiere la necesidad de abordar un aspecto tal como la tecnología implicada en la realización de las pinturas rupestres, relacionada con su producción y manufactura. Se propone el pensar una pintura rupestre no sólo como una imagen finita sino como un artefacto visual, producto de una compleja serie de pasos tecnológicos que implican gestos y decisiones particulares.

**Palabras claves:** pinturas rupestres, norte de Chile, tecnología, análisis fisicoquímicos, MEB-EDX.

*We present here some of the results obtained from the physical and chemical analysis applied upon 40 samples of cave paintings sites located in the Salty river area (northern Chile).*

*More than some technical explanations regarding those results, this paperwork is the opportunity to develop the already brought over discussion on the topic of Northern Chilean cave paintings, where analyses of this type have not been systematically applied until now. One peculiar aspect is to be particularly dealt with in these lines: we propose a description of the skills as of the techniques required to achieve such paintings; we above all draw the reader's attention to the material production and manual achievement of those paintings.*

***Key words:*** *paint art, Northern Chile, technology, physical-chemical analysis, SEM-EDX.*

El avance y desarrollo de métodos fisicoquímicos de análisis de materiales se ha trasladado, en las últimas décadas, hacia la investigación arqueológica, permitiendo el planteamiento de nuevas problemáticas de estudio. La aplicación de diversos métodos (difracción por rayos X, fluorescencia, microscopio electrónico de barrido, etc.) nos permite acercarnos a un mundo cada vez más pequeño, el cual, sin embargo, otorga una gran cantidad de información aplicable a las interrogantes arqueológicas. Problemáticas como la producción de cerámica, la observación de microhuellas de uso en instrumentos líticos o malacológicos, estudio de fuentes de materias primas, procesos de formación de suelos y su influencia en los restos arqueológicos, entre otros, pueden ser hoy abordados desde una nueva mirada. El desarrollo de los diversos métodos de análisis, incluyendo técnicas de datación como la de C14 con aceleración en espectrometría de masa –AMS–, permite, además, trabajar con muestras ínfimamente pequeñas, colaborando con la preservación de los restos arqueológicos. Finalmente, la aplicación de estas técnicas al estudio de obras de arte y restos materiales del pasado entrega información muy valiosa, incluso para su conservación y restauración.

En el caso del arte rupestre, la aplicación de métodos de análisis fisicoquímicos resulta muy común en el área franco-cantábrica. Análisis sobre la composición de las pinturas y múltiples intentos de datación han sido también efectuados en Australia, en Estados Unidos (California) y en Argentina, siendo sólo muy ocasionales en Chile, por no decir casi inexistentes.

[1] Universidad de Tarapacá, Departamento de Antropología, 18 de Septiembre 2222, Casilla 6-D, Arica, Chile. marcelaasre@gmail.com/ msepulveda@uta.cl

En este trabajo presentamos una reflexión emanada de los resultados obtenidos del análisis de 40 muestras de pintura de la localidad del río Salado (Sepúlveda, 2006; Sepúlveda y Laval 2006), en la región de Antofagasta (norte de Chile; Figura 1). La realización de este trabajo supuso, de manera preliminar, el poder precisar la composición de las pinturas, intentando finalmente comparar las diferentes mezclas analizadas en relación a los estilos rupestres definidos para esta localidad. Sin embargo, al haber sido nuestra primera aproximación a este tipo de estudio (el que consistió en una primera aplicación de análisis fisicoquímicos sobre pinturas rupestres), sólo pudimos efectuar comparaciones a nivel intrasitio al no contar, entre otros, con un análisis de conservación de los sitios.

A pesar de no haber cumplido con nuestro objetivo final, en esta ocasión sugerimos una reflexión a partir de los resultados obtenidos, en relación a los aspectos tecnológicos involucrados en la producción de una pintura.

## La Localidad del río Salado

La cuenca del río Salado, o localidad del río Salado (Figura 1), se compone de un conjunto de varios ríos (el Caspana, el Toconce y el Curte, entre otros) que fluyen por profundas quebradas que interrumpen un extenso plano rocoso de origen volcánico, ubicado entre los 2.000 y los 3.800 msnm. En dicha cuenca, los trabajos realizados desde varias décadas dan cuenta de una abundante cantidad de sitios con arte rupestre: pinturas, grabados y pictograbados, práctica iniciada hace por lo menos unos 3.000 años hasta la época colonial.

En esta localidad los sitios de arte rupestre se emplazan en la parte alta de la cuenca del río Salado, es decir, en las zonas definidas como: quebradas intermedias (entre los 3.000 a 3.200 msnm), donde se encuentran las localidades de Turi y Ayquina, y quebradas altas (3.200 a 3.600 msnm), con la presencia de las localidades de Cupo, Caspana y Toconce.

En la actualidad si bien se observa un panorama bastante árido en esta zona precordillerana, en el pasado el agua proveniente de los deshielos cordilleranos, de los manantiales y de los cursos subterráneos que afloran a veces como río debieron permitir la formación de un paisaje mucho más rico en flora y fauna, destacando la formación de amplias vegas de forrajeo.

Siendo una zona bastante árida, la cuenca del río Salado no presenta mayores precipitaciones que pudieran haber afectado la conservación de las pinturas rupestres, observándose tantas manifestaciones al interior de aleros como sobre los amplios paneles de las paredes de quebradas, siendo algunos abundantemente pintados. La fuerte radiación solar existente en esta región desértica del país tampoco ha sido, aparentemente, causante de deterioro. Después de varios milenios o centenares de años, las pinturas siguen ahí, deleitando nuestros sentidos y vista, lo cual esperamos perdure por mucho tiempo más.

## Métodos y Técnicas de Análisis Fisicoquímicos

### Protocolo de muestreo

La extracción de muestras requiere de una adecuada planificación, en relación a las interrogantes que se buscan resolver y a la problemática de estudio. La evaluación de la conservación de los sitios es por ello un aspecto fundamental e ideal en la determinación de las muestras por extraer. La realización de prospecciones y descripciones del entorno es a veces requerida, al igual que el análisis del soporte sobre el cual fueron realizadas las pinturas.

Cada muestra es extraída mediante el uso de un bisturí, cuyo cuchillo estéril es cambiado tras cada extracción de pigmento. Con la punta del bisturí se raspa muy cuidadosamente la pintura, para recoger sólo algunas partículas de pinturas, evitando así alterar demasiado la pintura rupestre. Las partículas caen sobre un receptáculo limpio y estéril para luego ser puestas al interior de un tubito plástico limpio sin usar. Esto permite que cada muestra de pintura pueda ser trasladada a los laboratorios de análisis sin sufrir mayores alteraciones o contactos que podrían modificar la naturaleza de la muestra y los resultados de los análisis.

Si bien hemos reflexionado en la necesidad de establecer un protocolo preciso de muestreo, esta labor se encuentra aún en proceso de elaboración.

### Protocolo de Análisis

Para efectuar el análisis de las muestras, en el C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France), con la colaboración del señor

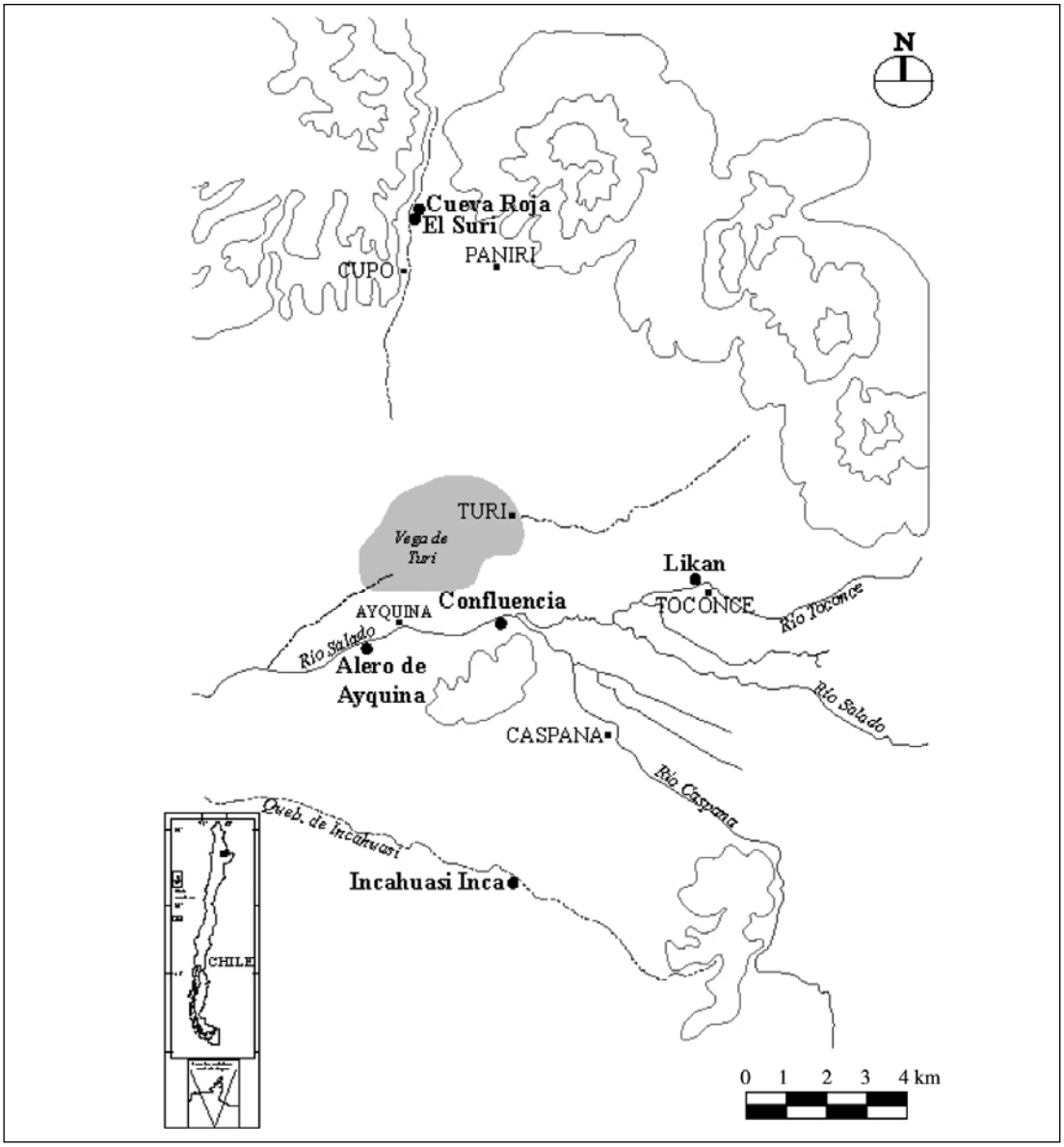



Figura 1. Mapa de la localidad del río Salado (norte de Chile).
*Map of the locality of the Salty river (north of Chile).*

Eric Laval, establecimos el uso de un Microscopio Electrónico de Barrido acoplado a un Sistema de Detección de rayos X por Dispersión de Energía (MEB-EDX).

Los análisis por microscopio de barrido acoplado a un sistema de análisis por dispersión de energía permiten análisis elementales químicos, es decir que nos facilitan una identificación cualitativa y proporcional de los distintos elementos químicos presentes en la muestra. Este tipo de análisis tiene, además, la ventaja de complementarse con la obtención de imágenes en tres dimensiones (imágenes topográficas) que nos proporciona datos sobre la forma y el tamaño de los elementos presentes en una muestra, así como imágenes por contraste químico que nos permite observar el ensamblaje de los diferentes elementos (homogeneidad v/s heterogeneidad). Finalmente, el MEB-EDX posibilita la observación de cortes de muestras, lo cual facilita precisar la presencia de superposiciones,

distinguiendo además la presencia del soporte o pátinas superficiales.

Estos análisis (MEB-EDX, al igual que la Espectrometría por rayos X) tienen la ventaja sobre la Difracción X, por ejemplo, que no destruyen las muestras extraídas, pudiendo multiplicarse los análisis sobre una misma muestra. Sin embargo, al ser un análisis elemental, este puede ser considerado sólo como un primer paso de estudio, el que pudiera ser complementado con Difracción X, entre otros, para precisar la estructura de los compuestos, pudiendo identificarse precisamente su naturaleza.

**Resultados de los Análisis Fisicoquímicos**

En esta ocasión presentaremos sólo parte de los resultados para ilustrar nuestra reflexión sobre la tecnología involucrada en una pintura rupestre. Las imágenes topográficas nos permitieron observar más en detalle la presencia de elementos químicos tales como minerales de cobre (Figura 2a) o partículas de sulfato de sodio (Figura 2b), pudiéndose incluso medir su granulometría. Es así como percibimos una granulometría mucho mayor en el caso de las pinturas a bases de minerales de cobre que las confeccionadas con arcilla, abriéndonos la posibilidad de reflexionar sobre los instrumentos usados para la molienda de los diferentes compuestos, o simplemente para su mezcla. Una atención específica a estos objetos debiera ser llevada a cabo durante la excavación de sitios o áreas asociadas a paneles de pintura.

Pudimos con los mismos análisis distinguir, además del tamaño de los elementos y en el caso de varias pinturas a base de arcilla, diferentes tipos de óxidos de hierro, con distintos tamaños y con diversas formas: granos esféricos, estrellas y cubos (Figura 3). En algunos casos se pudo observar que los óxidos de hierro no eran parte de la arcilla sino que parecían ser el resultado de un agregado adicional e intencional, siendo la arcilla, en este caso, usada como carga. La información sobre la forma y tamaño de los óxidos de hierro podría resultar particularmente útil, por ejemplo, en la identificación de fuentes de materia prima de arcilla y/o óxidos de hierro al permitirnos comparar la forma de estos óxidos con los presentes en los compuestos de origen.

Además de análisis por MEB-EDX, efectuamos imágenes con lupa (Obj. x 20) de algunas muestras de pintura a las cuales se les realizó un corte transversal, a fin de intentar precisar la superposición visible en pinturas en bicromía (Figura 4) o de un color, pero con diferentes tonalidades (Figura 5). Estas observaciones y posteriores análisis por MEB-EDX nos permitieron precisar la existencia de superposiciones de mezclas distintas y en momentos casi contemporáneos, al no visualizar ningún tipo de pátina formada entre las distintas capas de pintura. Este tipo de conclusión debiera, sin embargo, ser precisada pues la aplicación de una capa de pintura sobre otra puede, perfectamente, borrar o "diluir" una pátina. Debemos también ser prudente en evaluar el tiempo necesario a la formación de una pátina en la localidad del río Salado, para poder realmente definir la diferencia temporal entre la aplicación de una primera capa de pintura y la siguiente.

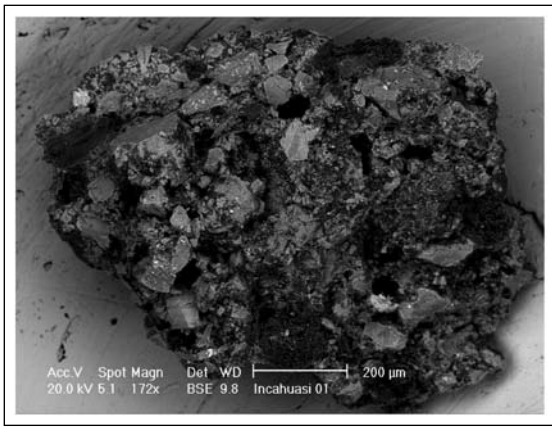



Figura 2a. Mineral de cobre.
*Copper's mineral.*

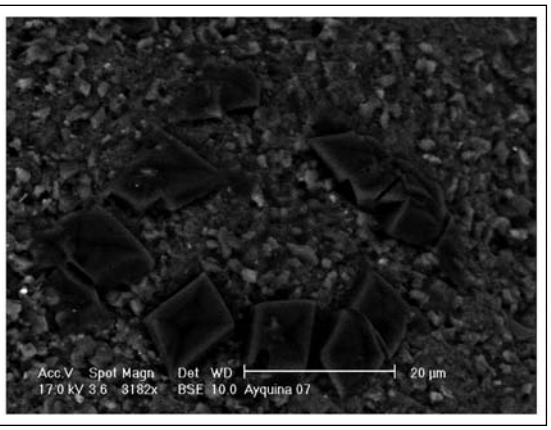



Figura 2b. Cloruro de sodio.
*Chloride of sodium.*

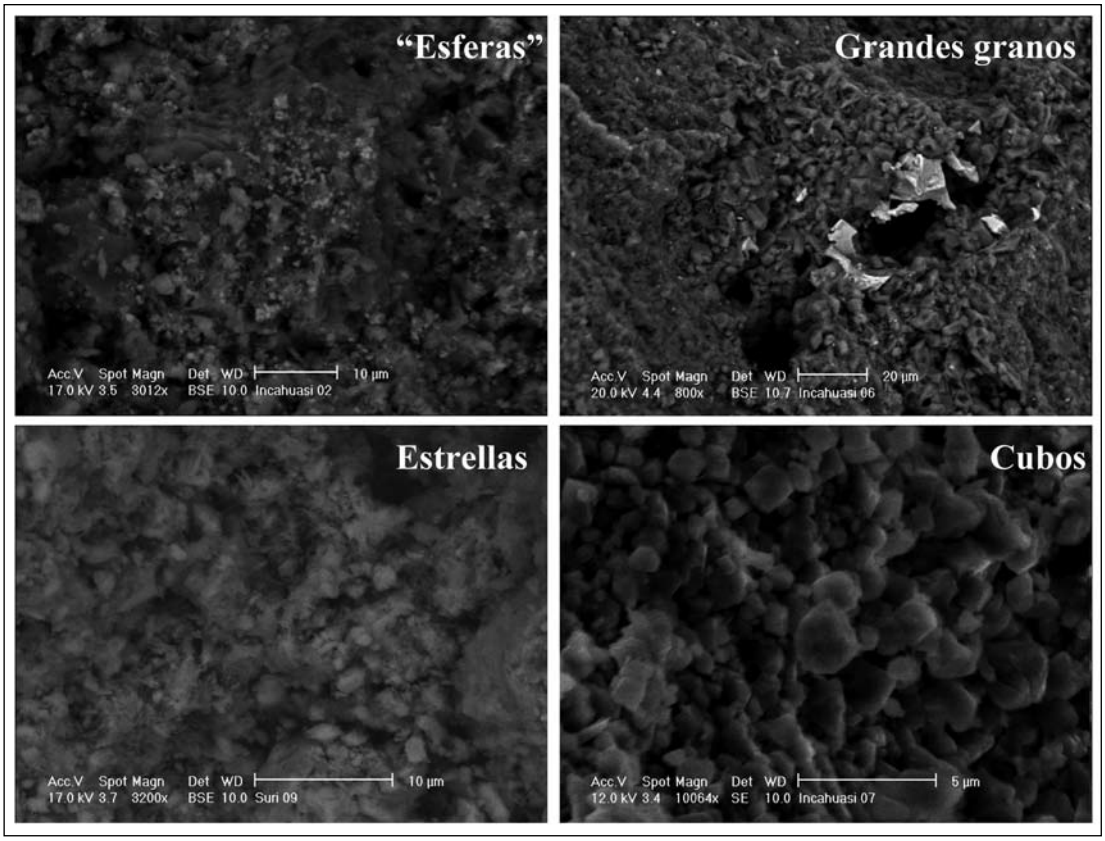



Figura 3. Distintas formas de óxidos de fierro.
*Different forms of oxides of iron.*

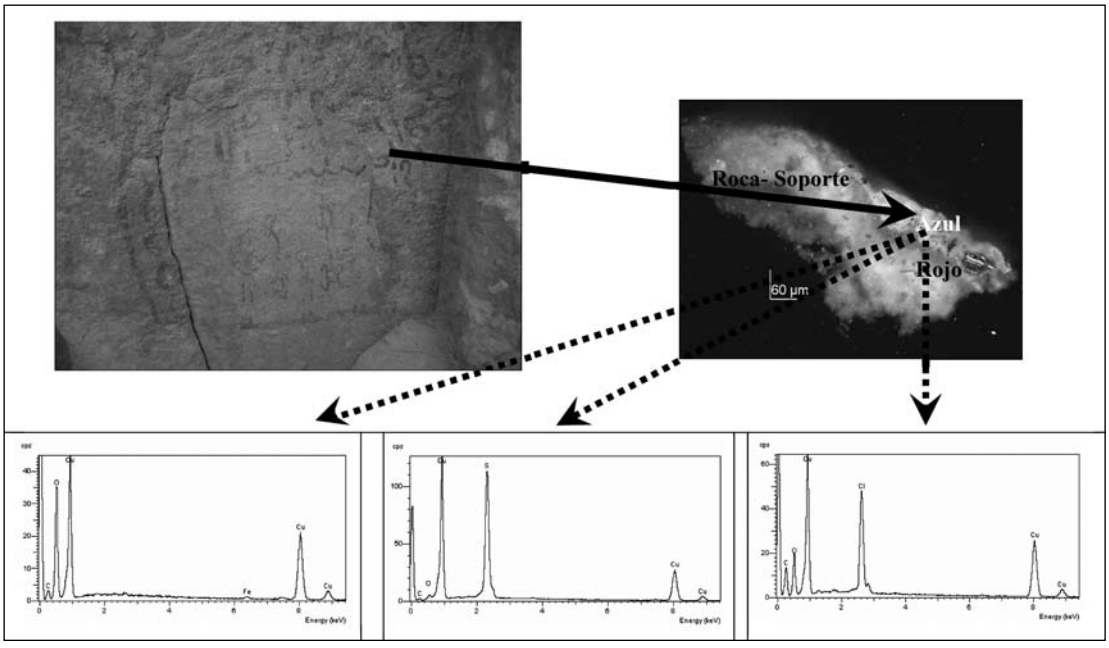



Figura 4. Análisis de superposición de colores: azul sobre rojo; sitio Incahuasi-Inca.
*Analysis of overlapping color: blue on red; I surround Incahuasi-Inca.*

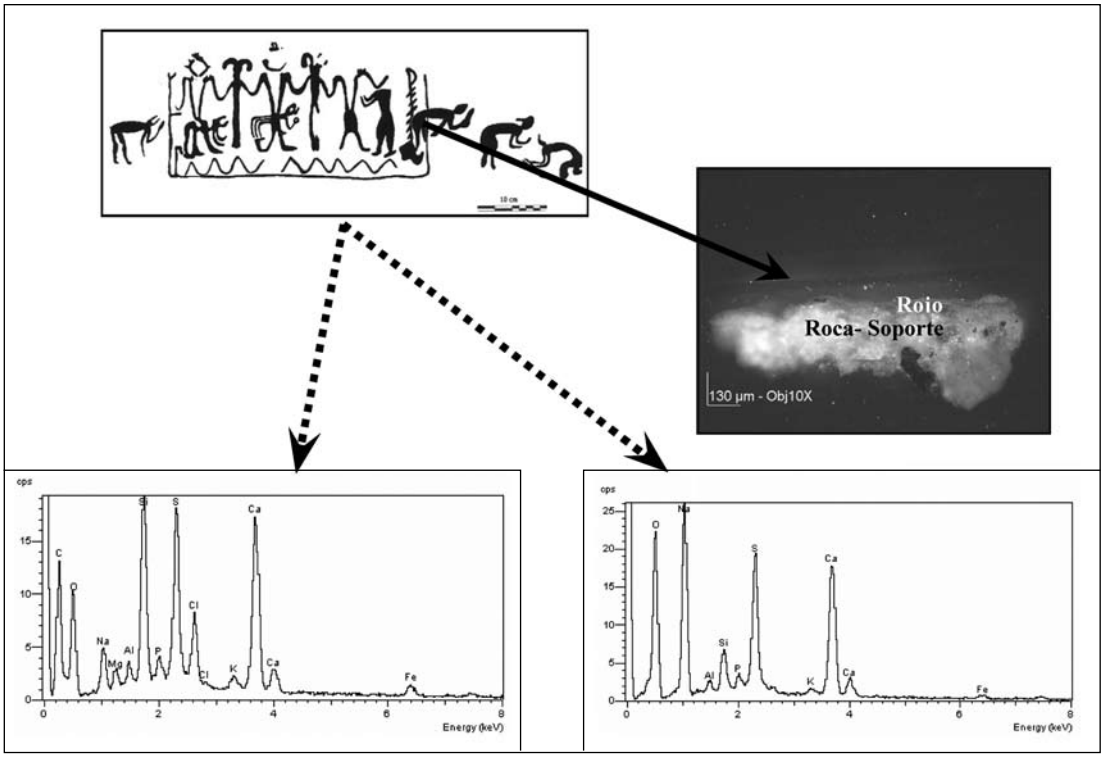



Figura 5. Análisis de una pintura roja; Sitio Alero de Ayquina.
*Analysis of a red painting; I surround Ayquina's Eaves.*

Otro aspecto interesante de la realización de imágenes de las muestras fue el observar, en varias oportunidades, la presencia de elementos que consideramos "atípicos", por hallarse sólo ocasionalmente en las muestras. Es así como visualizamos fragmentos probables de restos óseos, al asociarse a picos de fosfato y calcio (PCa) correspondiente posiblemente a apatita (Figura 6). Hipotéticamente, planteamos que estos restos pudieron corresponder a parte del instrumental usado, por ejemplo, en la mezcla de los compuestos al hallarse en forma puntual, y no como un compuesto disperso y presente de modo heterogéneo en la muestra analizada. Sin embargo, la necesidad de observar otras muestras de la misma pintura podría permitirnos precisar esta hipótesis, pudiendo definir si este tipo de elementos se presenta realmente como un elemento aislado o algo propio de la muestra, correspondiendo en ese particular caso a algún tipo de carga.

La utilización de un MEB-EDX tiene por desventaja el no permitirnos precisar la naturaleza de los elementos orgánicos presentes en las muestras, en este caso generalmente detectables por la observación de un gran pico de Carbono en los espectros químicos realizados. Aun con esta limitante, en algunos casos pudimos presenciar la imagen de ciertos restos orgánicos de mayor tamaño, como restos de madera y manchas orgánicas. En dos muestras pudimos definir que las pinturas fueron hechas a base de carbón de madera (Figura 7a). En los demás casos de pinturas con presencia de elementos orgánicos, no fue posible precisar su naturaleza exacta (Figura 7b); sin embargo, notamos su presencia de forma heterogénea en las muestras, lo cual augura que podría tratarse de algún tipo de aglutinante orgánico, de tipo resina vegetal o grasa animal, a modo de hipótesis.

Como vemos de estos pocos resultados, es factible observar la presencia de una gran variedad de elementos en las pinturas, algunas más complejas que otras en cuanto al tipo y cantidad de compuestos presentes. Esta diversidad supone la necesidad de una organización previa al hecho de pintar, por requerir cierta planificación en la obtención y disponibilidad de los compuestos necesarios para producir una mezcla de pintura. A su vez, esto requiere de cierto conocimiento sobre cuáles son los elementos necesarios para producir la pintura,

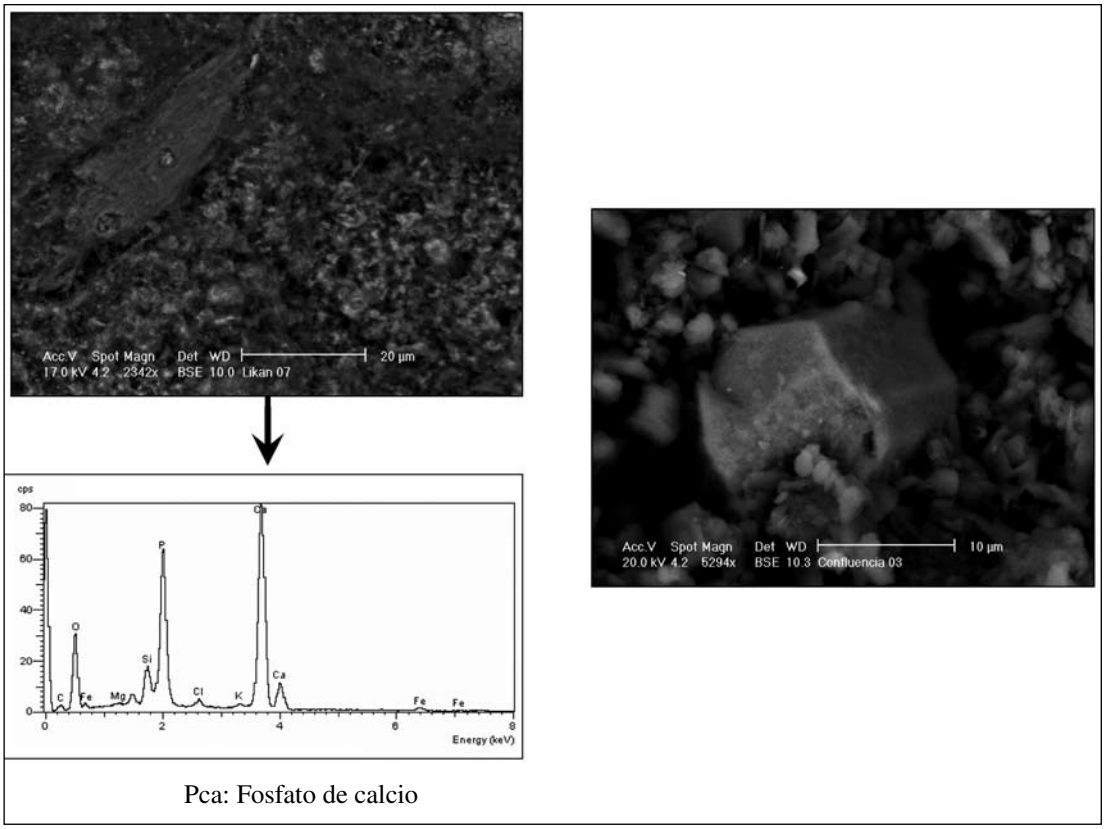



Figura 6. Fotografías y análisis de fragmentos óseos en las pinturas.
*Photographies and Analysis of bony(osseous) fragments in the paintings.*

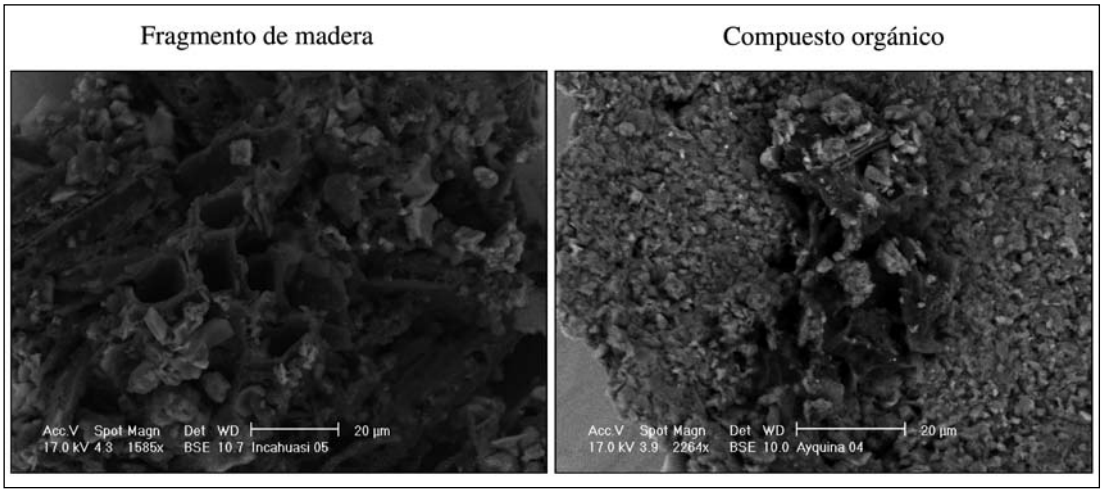



Figura 7. Fotografías de pinturas a base de carbón de madera y con elementos orgánicos, visibles como manchas oscuras.
*Photographies of paintings based on charcoal and with organic, visible elements like dark spots.*

a la vez que conocer dónde conseguirse directa o indirectamente los diferentes compuestos. Con estas observaciones es posible pensar en una pintura, más allá de su aspecto formal, en relación a su producción o, en otros términos, a su tecnología.

## Comentarios sobre los Resultados Obtenidos

El resultado de los análisis muestra que en varias muestras existe cierta complejidad de las mezclas observadas. En efecto tal cual ha sido observado en otras partes del mundo (Aschero, 1988: 124; Menu y Walter, 1990; Martin, 1993; Lorblanchet 1995: 147; Aujoulat *et al.*, 2002), una pintura se compone no sólo de un pigmento (materia colorante), sino también de una carga (elemento colorante o incoloro) y de un aglutinante, siendo por ello necesario de establecer un protocolo de análisis que nos permita identificar la naturaleza exacta de cada uno de ellos.

En el caso de las pinturas rojas, y de sus diferentes tonalidades, naranjo y blanco, notamos que se trata generalmente de arcillas con cantidades variables de óxidos de hierros, los cuales en algunos casos son contenidos en la arcilla, o en otros pudieron ser agregados intencionalmente. Los amarillos contienen igualmente arcilla como carga con óxidos de hierro, o en ciertos casos pirita (sulfato de hierro), que tiene una forma característica de cubo. Los negros corresponden a óxidos de manganeso, y en dos casos que analizamos detectamos pinturas realizadas a carbón, lo cual nos abre la posibilidad de que en algún otro momento podamos datar algunas de las muestras. En la localidad del río Salado, una de las particularidades detectadas en las muestras estuvo en relación al descubrimiento del uso de minerales de cobre, presentes abundantemente en la localidad del río Salado, el cual fue molido (granulometría gruesa) y mezclado con algún aglutinante, que no logramos identificar. El uso de esos minerales permitió la obtención de pinturas verde y azul, resultado inédito hasta ahora para las pinturas rupestres del área centro-sur andina (Sepúlveda y Laval 2006).

Otros elementos que pudimos observar a raíz de los análisis se refieren a la presencia de elementos que llamaremos atípicos. En efecto, en un caso pudimos notar restos óseos de muy pequeño tamaño. Estos podrían corresponder a algún tipo de carga (agregado para aumentar la cantidad de pintura o dar cierta consistencia), o a un fragmento del instrumento utilizado para la molienda o mezcla de los diversos componentes. Con esta hipótesis de interpretación, se revela fundamental el observar mejor los elementos hallados en la excavación de sitios rupestres para la reconstitución de los distintos pasos que nos conducen a la obtención de una pintura. En efecto, al trabajar con pinturas rupestres muchas más veces olvidamos los pasos iniciales en la obtención de una pintura hasta, inclusive, su aplicación, siendo por ello necesario, de ahora en adelante, pensar en todas las etapas de este tipo de práctica y no sólo en el producto final, la imagen.

Respecto de los resultados obtenidos con el MEB-EDX, si bien no se pudo identificar precisamente la naturaleza de los diferentes elementos orgánicos visibles en varias imágenes obtenidas por contraste químico, su presencia esparcida de forma homogénea en las mezclas nos habla más de un agregado intencional que de una contaminación externa depositada sobre las pinturas. Esto requiere que en nuestros futuros trabajos intentemos establecer un protocolo de análisis que nos permita suplir esta limitante actual.

Gracias a la observación y análisis de cortes estratigráficos de algunas muestras, dispuestas de canto al interior de una resina, se pudieron identificar los elementos presentes en el soporte, además de precisar la presencia de una pátina de sulfato de calcio, la cual se observó en reiteradas ocasiones en diversas muestras. Esto resulta muy interesante desde un punto de vista de la conservación de las pinturas, pues esta pátina superficial dispuesta como un barniz (por fenómenos naturales) es, sin duda, el responsable de gran parte de su preservación al actuar como barrera y protección para la pintura frente a los agentes externos (radiación, arrastre de partículas por el viento, lluvias y/o nevadas muy esporádicas). Así, las pinturas parecen haberse preservado por milenios gracias a este depósito, el cual no sabemos si proviene de un arrastre eólico, de la deterioración de la roca que desliza desde arriba hacia abajo en las paredes de la quebrada, o de algo que se filtra desde la roca hacia fuera (interpretaciones totalmente hipotéticas que debieran corroborarse con el apoyo de un conservador y un geólogo).

## El Arte Rupestre como Artefacto Visual

Aunque no hayamos logrado identificar todos los elementos constitutivos de una pintura, sí

logramos detectar una gran complejidad en su composición, abriéndonos de paso nuevas interrogantes. En efecto, el mezclar diversos elementos supone no sólo el conocimiento de las materias primas, sino también conocimientos sobre qué mezclar y cómo mezclar (en cuanto a proporciones). Eso a su vez supone que los artistas que ejecutaron las pinturas rupestres sabían también dónde obtener cada compuesto de la pintura, lo cual subentiende un conocimiento y cierta específica relación con su medio ambiente. La particularidad de observarse pinturas producidas a base de minerales de cobre, en una región donde abundan estos elementos, nos habla justamente de una relación muy próxima del hombre con su entorno, más allá del simple análisis gráfico del referente (animal o humano) representado.

Por estas razones, sugerimos la posibilidad de entender y observar una imagen rupestre, no sólo en su referente y componente gráfico, sino también como un artefacto visual o tecnofactura, en términos de Aschero (1988). Este artefacto, al igual que un instrumento lítico o que una vasija cerámica, implica el haber sido realizado mediante una compleja cadena operativa, de una cadena productiva o de una sucesión convencional adquirida de actos tecnológicos (retomando a Leroi-Gourhan, en White, 1996: 30) y de pasos a realizar y/o ejecutar, desde el abastecimiento en materias primas, su extracción, su transporte y/o intercambio, la preparación de la pintura hasta su aplicación sobre un soporte rocoso.

Dejando de lado los problemas de interpretación del significado de las imágenes rupestres (cf. Panofsky, 1985) o de la función de las representaciones, es posible indagar en nuevas vías de análisis al resituar este tipo de manifestaciones dentro de la cultura material del hombre del pasado. Al considerar el arte rupestre como una manifestación visual, una manifestación más del quehacer del hombre, como un artefacto visual, es posible como arqueólogos y especialistas en arte rupestre aproximarnos a los comportamientos tecnológicos involucrados en la realización del arte rupestre, en particular las pinturas, en cuanto son producto de gestos específicos, los cuales reflejan determinadas elecciones y conocimientos particulares sobre su producción (ver también Aschero, 1988: 120; Lewis-Williams, 1995; Manzi, 1991), y más aún dentro de un marco histórico-social y cultural particular (Mauss, 2003 [1950]).

Por ello, las composiciones o recetas (Menu y Walter, 1990) de las pinturas denotan, del mismo modo que para la realización de la cerámica, un cierto conocimiento de los materiales, un saber referido a cómo preparar las mezclas para poder pintar. Antes del acto en sí, la fabricación de la pintura pone de manifiesto una preparación preliminar que refleja un proceso igualmente complejo que el pintar: elección de materiales, aprovisionamiento de compuestos y fabricación de la mezcla. Cada receta de pintura incluye indirectamente toda una serie de gestos técnicos o estilísticos específicos y reproducibles (Menu y Walter, 1990:12). El pintar implica una compleja "cadena operatoria" de gestos, en cuya sucesión interviene una serie de reacciones o conocimientos como expresiones de "memorias operatorias" (Leroi-Gourhan 1957, en Schlanger, 2004). Una pintura refleja ciertas elecciones por parte del artista, sean determinadas por limitaciones naturales o por patrones culturales aprendidos en determinado contexto social (tradiciones y organización social del trabajo, ver Ford, 1977: 140, Lemmonier, 1986; Dobres y Hoffman, 1994). Los estudios demuestran en efecto que los artistas del pasado manejaron variadas formas de hacer pintura, pero cada representación fue realizada mediante la elección de un determinado modo de hacer (Hameau et al., 2001).

Hasta ahora, los análisis fisicoquímicos han ayudado a responder ciertas interrogantes acerca de la composición de las pinturas (Aschero, 1983-1985; Wainwright et al., 2000 y 2002), precisando la relación del hombre con su entorno mediante, por ejemplo, la prospección de las áreas circundantes a un sitio (Podestá et al., 2000), determinándose incluso la fuente de origen de los pigmentos. De ello se podrían deducir comportamientos oportunistas o planificados en el aprovisionamiento de los pigmentos. En Europa, ampliando las discusiones a partir de los resultados obtenidos de estos análisis, se han intentado establecer correlaciones entre estilos formales y determinados tipos de recetas de pintura (Menu y Walter, 1990; Aujoulat et al., 2002), lo cual esperamos también lograr con futuros estudios y análisis.

## Comentarios Finales

Con este trabajo hemos querido aportar nuevas reflexiones sobre las manifestaciones rupestres, a partir de los análisis efectuados en la localidad del

río Salado. Este tipo de reflexión y discusión ya está siendo llevada a cabo desde hace varios años en Europa; sin embargo, en la sección meridional del continente sudamericano, tras el trabajo pionero de Aschero (1988) en Argentina, la aplicación de métodos fisicoquímicos se ha seguido aplicando sin, desgraciadamente, prolongar la discusión por él planteada acerca del arte rupestre como tecnofactura. En esta ocasión nos hacemos partidarios de la mayoría de sus planteamientos, intentando desarrollar y precisar una nueva línea de trabajo que esperamos dará más sustento a los estudios de arte rupestre como parte de la arqueología, pues todavía siguen manteniendo un sitial aún marginal en los trabajos de la disciplina. Superando los análisis esencialmente descriptivos, esperamos poder ir desarrollando y precisando, en colaboración con otros especialistas (químicos, físicos, geólogos y conservadores), la naturaleza de los componentes de una pintura. Sin embargo, la excavación de contexto seguirá teniendo un lugar primordial en la reconstitución de las cadenas productivas de las pinturas, hasta su aplicación sobre la pared. La realización de prospecciones para encontrar las posibles fuentes de materias primas será también un aspecto fundamental para no sólo reconstituir estas cadenas, sino para definir las implicancias sociales de este abastecimiento en relación a posibles intercambios de pigmentos (materias colorantes) utilizados, y que no se encuentran siempre en todas las zonas donde sí hallamos pinturas rupestres.

Esperamos con este trabajo despertar la curiosidad e interés de otros colegas para así colaborar más profundamente en esta línea de trabajo.

*Agradecimientos:* Este trabajo se enmarca en el proyecto FONDECYT 1070083, como continuidad de un trabajo iniciado el año 2000 en la localidad del río Salado, aunque bajo una mirada novedosa que si bien me resulta menos familiar, se hace cada vez más atrayente y desafiante. Quisiera agradecer a Francisco Gallardo por haber confiado en mi trabajo y en mi curiosidad que me condujo a indagar en lo infinitamente pequeño; agradecimientos a quienes también me acompañaron en los primeros pasos de esta reflexión: Francisca Fernández y Thibault Saintenoy.

# PROBLEMATIZACIONES EN TORNO AL ARTE RUPESTRE COLONIAL EN LAS ÁREAS CENTRO SUR Y MERIDIONAL ANDINA

## *PROBLEMS AROUND COLONIAL ROCK ART IN ANDEAN CENTRAL SOUTH AND SOUTHERN AREAS*

*José Luis Martínez C.*[1] *y Marco Antonio Arenas C.*[2]

Se discuten varios conceptos y aproximaciones empleados por los estudiosos del arte rupestre colonial, con el objetivo de problematizar algunas de las consecuencias derivadas de su empleo. El artículo presenta nuevos materiales provenientes del sitio Toro Muerto, ubicado en la IV Región de Chile (comuna de La Higuera), que permiten identificar un área de presencia de prácticas coloniales de arte rupestre que se extendería, al menos, entre la región de Cuzco, en Perú, hasta la zona central de Chile, incluyendo el altiplano boliviano y el noroeste de Argentina.
Se destaca que en los diversos sitios con arte rupestre colonial es posible encontrar detalles, rasgos y ciertos elementos compositivos de las imágenes que están presentes entre ellos a pesar de las distancias.

**Palabras claves**: arte rupestre, periodo colonial, áreas centro sur y meridional andinas.

*Some concepts and approaches concerning colonial rock art, usually utilized by specialist, are discussed in order to questioning some consequences resulting to their employee. The paper presents new materials of Toro Muerto site (localizing in IV Region of Chile, La Higuera County). These materials may be included in a large zone (between Cuzco region in South Peru until Chilean Central zone and High Lands of Bolivia and Argentine) with similar expressions of colonial rock art.*
*The similarities between some significants (churches, crosses, horse riders, hats, for example) are emphasized as hypothesis.*

***Key words**: rock art, colonial period, Andean central south and southern areas.*

Guamán Poma relata que durante los días de la resistencia incaica a la invasión española, cuando la sede del gobierno de los incas estaba aún en Ollantaytambo, Manco Inca ordenó hacer un retrato suyo, en una gran peña para "que fuese memoria" (Guamán Poma 1980 [1616]: 296 [f. 406]). Actualmente existe en ese lugar una gran figura humana, efectivamente grabada en la ladera de un cerro alto, que enfrenta las ruinas de Ollantaytambo. Esa figura muestra un personaje en posición frontal ataviado con un uncu y con ambos brazos levantados a la altura de la cabeza. Se trata de una figura que es coincidente formalmente con otras representaciones cuzqueñas y que sigue claramente las convenciones estilísticas incaicas usadas para representar personajes humanos, tal como lo ha señalado Cummins (2004: 184), por lo que aunque puede no ser específicamente ese el grabado rupestre que Manco Inca mandó hacer, sí parece corresponder al mismo momento histórico. Más allá de la tarea de su identificación positiva, este relato nos pone en presencia de varios temas. Primero, porque tal vez se trate de una de las primeras representaciones parietales andinas atribuibles al período colonial. Segundo, ubica la representación en un contexto de memorización, similar a otras representaciones parietales cuzqueñas, como aquella de los dos cóndores pintados en las afueras del Cuzco, que según Garcilaso, conmemoraban la derrota de los chancas (1991 [1609]: libro V, capítulo XXIII). Tercero, y tal vez uno de los aspectos más relevantes, esta imagen supone una lógica representacional, en la que el significante busca una semejanza visual formal con su referente. Se trataría de un paso desde representaciones abstractas a otras, de tipo figurativo, como bien lo ha destacado Cummins (2004, capítulo VI). Cuarto, y finalmente, esta imagen se inserta dentro de un contexto de sistemas de significación andinos y de emisión de discursos propios, que circularon colonialmente al margen de los sistemas comunicacionales europeos, en especial, de la escritura.

Hoy día es innegable la existencia de un conjunto bastante extenso de representaciones parietales

[1] Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago, jmartine@uchile.cl
[2] Escuela de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, marenas131@academia.cl

(pinturas y grabados básicamente) que parecieran haberse elaborado a lo largo del período colonial y que se suman a un conjunto aún mayor de representaciones que comparten el denominador común de haber operado al margen de los sistemas escriturales impuestos por la dominación colonial, requiriendo de la atención interdisciplinaria de los estudiosos de las sociedades andinas. Nuestra proposición es que este conjunto mayor estaría compuesto por diversos tipos de materiales, entre los que se pueden contar los visuales –como los existentes en los *keros* coloniales, en las imágenes rupestres, en algunos murales coloniales, en los textiles o la cerámica–, o los textos dramáticos, como los de las representaciones efectuadas en festividades y ceremoniales públicos, también coloniales, además de otros materiales contenidos, por ejemplo, en los *khipus* especialmente durante el siglo XVI.

Si se considera la variedad material y la gran dispersión que parecen haber tenido estos textos coloniales andinos, se puede percibir la importancia que alcanzaron los espacios de expresión en los que ellos funcionaron, insinuando que allí podría estar ocurriendo un interesante proceso de producción y circulación de discursividades diferentes (andinas o "no europeas"), frente a las cuales, en términos antropológicos y etnohistóricos, carecemos aún de suficientes preguntas y herramientas metodológicas y teóricas para su estudio.

En la presente discusión, y como parte de la tarea de ir construyendo esas preguntas y herramientas, queremos proponer una serie de problematizaciones iniciales sobre lo que se ha dado en llamar arte rupestre colonial, dirigiendo la mirada hacia algunos de aquellos aspectos que aparecen como relevantes en la tarea de analizar estos sistemas no escriturales coloniales y sus expresiones concretas, y que son previos al estudio de las representaciones parietales en tanto que potenciales textos, metodológicamente utilizables desde una perspectiva etnohistórica.

Para el efecto, a sitios ya descritos para el área centro sur andina (Querejazu 1992 (ed.), integramos información del área meridional andina, fundamentalmente la proveniente de un nuevo sitio de arte rupestre colonial emplazado en quebrada El Tabaco (comuna de La Higuera, IV Región de Coquimbo), conocido como Toro Muerto (ver mapa 1). Las representaciones de Toro Muerto guardan al menos una semejanza formal con otras representaciones coloniales del altiplano boliviano (Taboada 1988; Strecker y Taboada 2004, Fernández Distel 1994) y del sur del Perú (Hostnig 2003, 2004), lo que, apoyado por una revisión de las representaciones parietales coloniales del noroeste de Argentina (Fernández Distel 1992), norte grande y chico y la zona central de Chile (Gallardo et al. 1990; Niemeyer 1961, 1968; Niemeyer y Schiappacasse 1981; Núñez y Briones 1967; Santoro y Dahuelsberg 1985; Berenguer 1999, 2005; Chacama et al. 1988 y 1989; Troncoso 2005; Cervellino 2000ms; Biskupovic et al. 2005ms), nos permite iniciar la presente discusión.

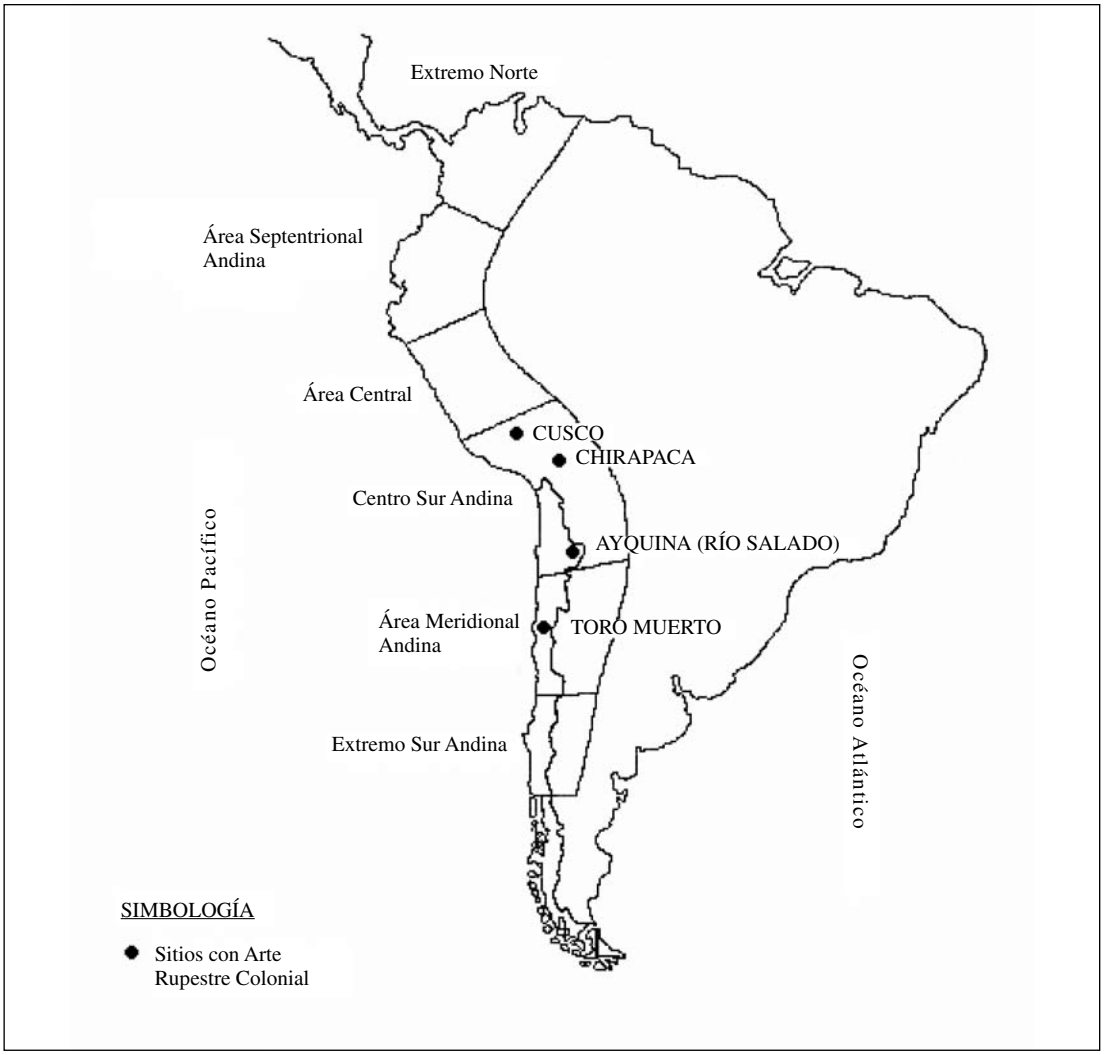
Utilizaremos el concepto de áreas culturales (Lumbreras 1981), en concreto las áreas centro sur y meridional andinas como un primer esfuerzo metodológico de ordenar los materiales conocidos a la fecha. Como se verá más adelante, la definición de áreas resulta relevante para esta discusión sobre el arte rupestre colonial.

## La Construcción de una Categoría: El Arte Rupestre Colonial

Esta denominación se ha utilizado, básicamente, como una definición operativa empleada para clasificar las representaciones parietales realizadas en un período posterior a la invasión española, llamándosele también "arte rupestre postcolombino" o "posthispánico" (ver Querejazu (ed.) 1992). El rango cronológico de este tipo de arte rupestre estaría delimitado entonces por los casi tres siglos de dominio español (siglos XVI al XVIII).

La descripción y estudio de los paneles y sitios con arte rupestre colonial se ha realizado, en lo central, a partir de la identificación de un conjunto más o menos reducido de significantes icónicos, todos atribuibles a prácticas sociales y culturales correspondientes al período colonial y/o sin referentes en los períodos prehispánicos: cruces cristianas (de las cuales las más comunes son la latina y las en calvario); caballos y/o figuras ecuestres; iglesias; personajes antropomorfos con atributos cristianos (sotana, cíngulo o cordón franciscano, crucifijos) y/o sombrero; fiestas y/o rituales cristianos (Figura 1). La base de este procedimiento de identificación es el carácter figurativo de los significantes seleccionados.

En las aproximaciones al arte rupestre colonial es posible identificar varias situaciones que resultan en alguna medida problemáticas para el análisis de las representaciones. Se trata de situaciones que están estrechamente relacionadas entre sí, al punto de que podrían ser entendidas simplemente como




Mapa 1. Áreas culturales andinas (basado en Lumbreras 1981), con Chile destacado en el contexto sudamericano y algunos sitios con arte rupestre colonial (mapa no oficial).
*Andean Cultural Areas (based in Lumbreras 1981). Chile is remarked inside Latin-American region, with some colonial rock art sites, cited in article (non official map).*

variantes de un único y mismo problema: la generación de una mirada sesgada o incompleta respecto de la diversidad de lo que pueden haber sido los conjuntos significantes de arte rupestre colonial. Si las separamos es únicamente para introducir algunos matices en la discusión metodológica sobre el arte rupestre colonial.

## La priorización dada a lo figurativo

Tal como lo señalamos anteriormente, la posibilidad de construir conjuntos de signos atribuibles al período colonial, pasa por el reconocimiento de su carácter icónico. Es cierto que durante el período colonial parece haberse desarrollado con fuerza un lenguaje visual que privilegió, para ciertos temas o signos, la construcción figurativa de los mismos. Ello puede verse, por ejemplo, en las transformaciones de otros sistemas visuales andinos (como los *keros* y los *tocapus* de los *uncus* de la elite cuzqueña)[1].

Esta priorización, sin embargo, tiende a excluir la identificación o descripción y análisis de los posibles significantes abstractos de ese mismo arte rupestre colonial. Uno de sus resultados es que es altamente probable que nuestro conocimiento acerca de los sitios con arte rupestre de este período

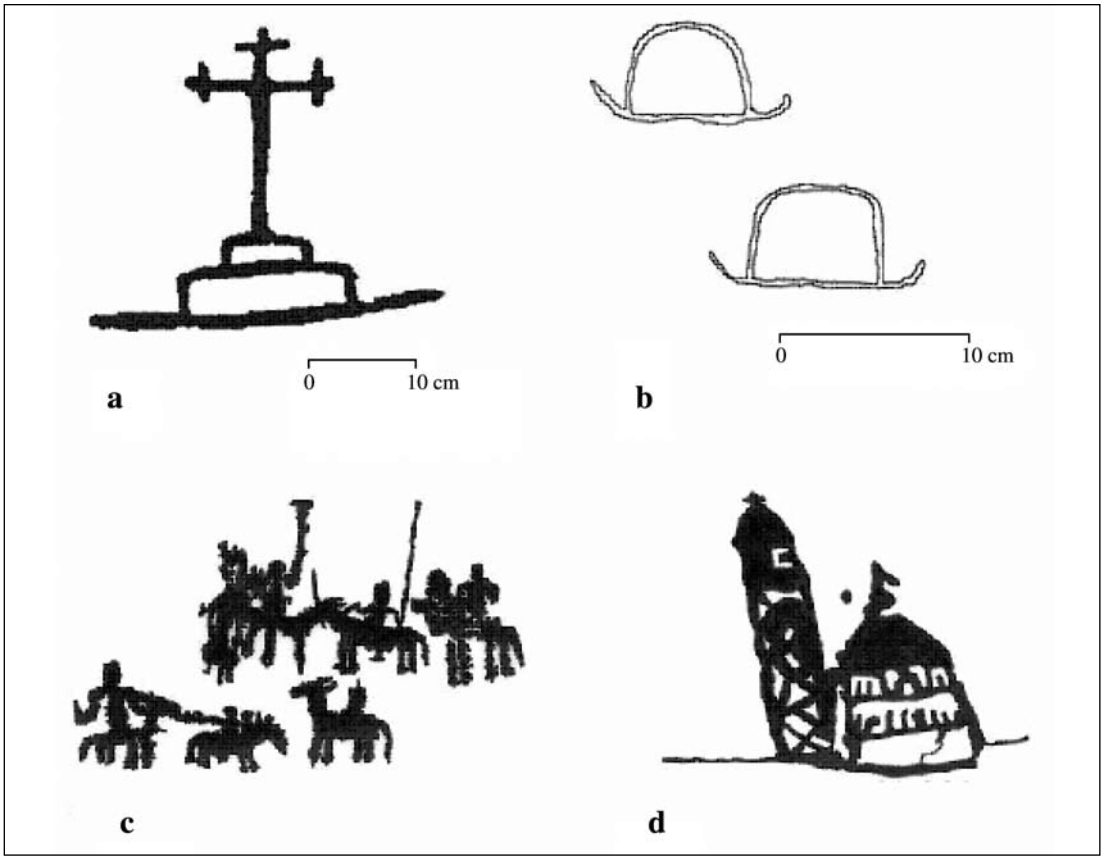



Figura 1. Significantes coloniales: **a**. Virginniyoc, provincia Espinar, Cuzco (Hostnig 2004); **b**. Toro Muerto, comuna de La Higuera, Coquimbo; **c**. Ayquina, río Salado, alto Loa (Gallardo et al. 1990); **d**. Chirapaca, provincia Los Andes, La Paz (Taboada 1992).
*Colonial Significants: **a**. Virginniyoc, provincia Espinar, Cuzco (Hostnig 2004); **b**. Toro Muerto, La Higuera County, Coquimbo; **c**. Ayquina, Salado river, High Loa sector (Gallardo et al. 1990); **d**. Chirapaca, provincia Los Andes, La Paz (Taboada 1992).*

se haya empobrecido, al no poder constituir conjuntos significantes en los cuales poder identificar adecuadamente la naturaleza y el número de sus signos (Mege y Gallardo 2006 ms).

## Las exclusiones

Puesto que se trata ante todo de identificaciones basadas en significantes y no en estilos o técnicas, es extremadamente difícil construir una mirada que dé cuenta del conjunto de representaciones que podrían conformar un texto más complejo si se le incorporaran aquellas otras representaciones estilísticamente vinculables. En concreto, este sesgo implica que, por una parte, existen dificultades importantes a la hora de identificar adecuadamente los modos de operación de este tipo de representaciones (¿cómo se conjugaban o articulaban los significantes abstractos con los figurativos?) y, por otra, que está siempre latente la dificultad de identificar las diferentes temáticas representadas, lo que reduce nuestra atención en lo central a aquellos textos que representan únicamente situaciones vinculadas a lo colonial de raíz europea.

## La contemporaneidad de los significantes identificados como coloniales, con otros identificados como prehispánicos

En muchos de los sitios y paneles en los que se identifican los significantes coloniales, hay también otros, a veces abstractos, en otras ocasiones figurativos, algunos de los cuales pueden ser adscritos a una etapa prehispánica. De hecho, la superposición y la reutilización de paneles ha representado siempre un problema metodológico para los investigadores, y esa práctica parece estar también presente entre los sitios con arte rupestre

colonial. ¿Cómo se describen unos y otros?, ¿cuáles son nuestras posibilidades de lectura? Una de las tendencias ha sido la de excluirlos mutuamente, como si su contigüidad fuera tan sólo espacial y no temporal (ya volveremos sobre este problema específico). Otra, la de simplemente ignorar, en la descripción, a uno u otro.

Como resultado, lo que tenemos hasta ahora es una categoría descriptiva que ha construido un panorama sesgado, y por lo tanto incompleto, sobre el arte rupestre colonial que, aunque no impide el reconocimiento de algunos conjuntos en tanto textos analizables, sí limita nuestras posibilidades de comprensión y análisis.

## Ruptura y Continuidad

Una de las tendencias predominantes en la investigación sobre los sitios con arte rupestre ha sido la de asumir la inexistencia de representaciones postinvasión europea, como si éstas, tan evidentes y observables, no formaran parte de sistemas coherentes y, por lo tanto, posibles de ser estudiados. Una característica de esta posición ha sido que los paneles con significantes coloniales muchas veces simplemente no son descritos. De una u otra manera, se podría expresar esta perspectiva como una que asume la no continuidad (y por ende una ruptura total con el momento precedente) de las representaciones parietales prehispánicas en nuevos contextos coloniales. Desde otras miradas disciplinarias, como las de la etnohistoria o la antropología, esta posición también tiene cierta expresión. Tal vez su forma más conocida es aquella que niega a las representaciones visuales andinas coloniales (y esto es más amplio que el arte rupestre), una vinculación con las formas prehispánicas de representación, asumiéndolas únicamente como expresiones de un proceso de mestizaje.

Con todo, hay algunos análisis que han destacado la posición contraria, la de la continuidad de estas prácticas culturales y técnicas por encima de posibles rupturas (entre otros, Berenguer 2004; Troncoso 2005). Uno de los enfoques más sugerentes que se han propuesto ha sido la reflexión sobre la construcción de nuevos significantes relativos a los nuevos contextos históricos coloniales (p.e., la figura ecuestre, Gallardo et al. 1990). También ha sido sugerente la proposición de la existencia de estilos coloniales propios, como el denominado "de sincretismo religioso" (Querejazu 1992).

El tema de la ruptura o continuidad no se agota, sin embargo, tan sólo en el surgimiento de nuevos significantes, sino también en la continuidad o abandono de esos mismos sitios, ya sea reinsertándolos en nuevos contextos rituales o, más simplemente, continuando con las viejas prácticas anteriores a la invasión europea a los Andes. Ya a comienzos del siglo XVII el agustino Antonio de la Calancha (1976 [1638]) llamaba la atención sobre los grabados rupestres del pueblo de Calango (valle de Tama, costa central de Perú) como un espacio de veneración indígena. Otro ejemplo de la vigencia de un repositorio de arte rupestre como un espacio sagrado lo encontramos cien años más tarde (1725) en Cajatambo, cuando en un proceso de extirpación de idolatrías se señala: "…estaba pintado un hidolo en forma de llama al qual iban todos sus maiores a dar adoración", añadiéndose a paso seguido: "… avia varias pinturas de hombres y mugeres y que cogiendo cada uno en su mente a lo que le pareçia iba a pedir alli" (García, 1994: 497-498)[2]. Por otro lado, la utilización o reutilización de estos espacios como sitios de ofrenda y rituales ha sido documentada incluso contemporáneamente en Bolivia por Querejazu (1987 y 1994) y Helsley-Marchbanks (1992).

Los problemas derivados de la primera de las posiciones descritas son evidentes, simplemente excluyen la posibilidad de abordar teórica y metodológicamente el estudio de este conjunto de representaciones. Lo que queremos es problematizar también la segunda de estas posiciones, apuntando a que si bien ella enfatiza una cierta continuidad de las prácticas de realización de un arte rupestre en un nuevo contexto colonial, algunos de sus enfoques pudieran llevarnos a reducir las posibilidades discursivas de esos textos visuales básicamente al ámbito de lo sagrado o de lo ritual. Lo anterior no implica minimizar la importancia de estas prácticas, ya que es una dimensión indiscutible. Lo que queremos sugerir es la posible existencia de otras temáticas representadas en esos sitios y paneles, que fueron contemporáneas a los ejecutores de esas representaciones coloniales y que probablemente expresaban nuevas preocupaciones tales como las identitarias (construyendo una imagen de la alteridad española, por ejemplo), las nuevas definiciones territoriales[3], pero también y, especialmente, las políticas.

El carácter político de algunas representaciones queda sugerido a través de la ejecución de sombreros abovedados o con ala ancha (con o

sin asociación a personajes), lo que parece estar evocando un icono simbólico de poder asociado a una nueva clase administrativa y gobernante (los mandoncillos o caciques, en lo secular y los sacerdotes, en lo religioso; Figura 2)[4]. El tema de los sombreros es bastante sugerente, al punto que nos planteamos la posibilidad de que permita establecer una diferenciación cronológica en la ejecución de algunos motivos rupestres. El sombrero de copa abombada que también destaca en la indumentaria de algunos mandoncillos y curas retratados por el cronista andino Guamán Poma, podría ser una representación más temprana (S. XVI, primera mitad del XVII) que el sombrero de ala más ancha, que ha sido fechado a partir de la segunda mitad del S. XVII (Rowe 2003: 316; Flores Ochoa et al. 1998: 61). Iconográficamente es posible distinguirlos claramente en las representaciones de Toro Muerto, cuya diferencia cronológica también podría estar reafirmada por los distintos grados de patina de la superficie de las representaciones.

Las expectativas de análisis no se cierran en estos dos enfoques (lo sagrado-ritual y lo político), puesto que Hostnig (2004), basándose en documentación colonial, ha señalado el carácter de marcadores territoriales que pueden tener también algunas cruces aisladas, sin dejar de señalar el valor de catequesis que pueden adquirir muchos significantes de orden religioso. En este sentido, es importante destacar la práctica de pintar cruces en "mojones" pétreos de deslindes de tierras como un uso español, si bien se trataría de acciones aisladas. Un ejemplo de lo anterior, además del señalado por Hostnig (2004), es el de los deslindes entre los corregimientos de Arica, Carangas y Lípez, en los altos de Tarapacá, registrados en las últimas décadas del siglo XVI. En efecto, en los hitos conocidos como Caraguano (Tarapacá-Carangas) y Hizo (Tarapacá-Lípez), los mojones o piedras aledañas habrían sido grabados con letras y signos (Paz Soldán, 1878).

El valor catequético que pueden adquirir algunas manifestaciones rupestres coloniales también ha sido señalado por Hostnig, pero a nuestro entender, aquí podríamos estar en presencia de dos dimensiones sociales de esta práctica. Por un lado, la utilización simbólica de parte del clero español, por otro, la misma utilización por parte de indígenas evangelizados[5]. Estenssoro (2001) señaló la existencia, al menos durante el primer momento evangelizador, de "sacerdotes" nativos que, al margen de la institucionalidad oficial religiosa católica, "dicen

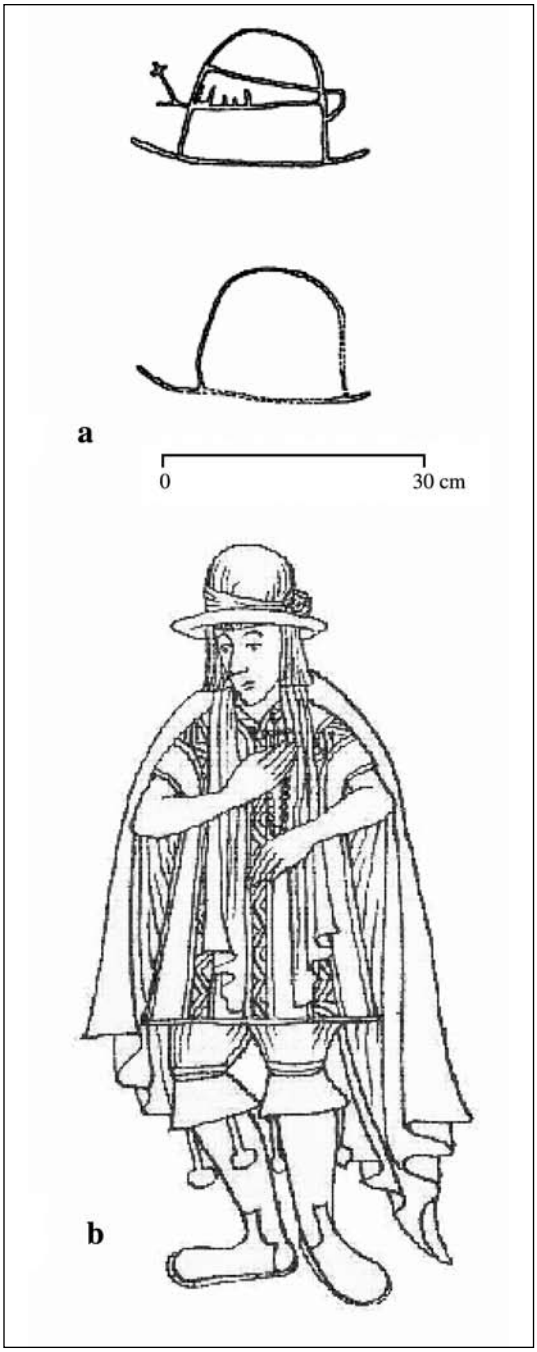



Figura 2. El sombrero como significante colonial. **a**. Sombreros grabados en un panel del sitio Toro Muerto. **b**. sombrero de un "mandoncillo mayor" según Guamán Poma de Ayala (1980 [1616]: 160).

*Hats as a Colonial Significant.* ***a****. Engraving hats in a panel of Toro Muerto site.* ***b****. "Mandoncillo Mayor"'s hat, according Guaman Poma de Ayala (1980 [1616]: 160).*

misa y confiesan, curan y dogmatizan y se hacen profetas de cosas venideras con todas las demás menudencias y adoraciones"[6]. No es descartable, entonces, una polisemia en el empleo de cruces cristianas en contextos rupestres coloniales.

También visualizamos otra dimensión problemática a partir de las posibles relaciones de continuidad en un mismo sitio. Taboada (1987 y 1992) reconoce que el arte rupestre colonial del sitio de Chirapaca (La Paz, Bolivia), aunque rompe con la tradición pictórica prehispánica, mantiene profundas raíces en la misma, al señalar la presencia de camélidos estilizados o el uso de la "visión radiográfica" presente, posiblemente, en la representación de algunas iglesias en corte transversal y en algunos cuadrúpedos con el vientre hueco. Troncoso (2005) señaló para el sitio Casablanca 33 (valle de Petorca) la coexistencia de significantes prehispánicos y coloniales, realizados con la misma técnica, específicamente una figura ecuestre que rompería con la tradición icnográfica prehispánica y cerraría, además, la secuencia de arte rupestre en el sitio. Una situación similar aparece en el sitio Toro Muerto (IV Región), al encontrarse significantes prehispánicos "contenidos en" o "asociados a", temáticas cristiano-católicas. En efecto, en Toro Muerto se encuentra un calvario, que por sus dimensiones y características, constituye una obra notable (Figura 3). En su base se encuentra un signo claramente integrado al calvario, que por su forma se asemeja a una letra "v", con sus brazos proyectados en espirales simétricas al interior del signo. El mismo significante lo hemos observado en un conjunto representacional prehispánico al interior de Chanchoquín, valle del Tránsito (comuna de Alto del Carmen, III Región), mientras que en el sitio conocido como canal Las Máquinas, también en la III Región, se describe un panel que contiene un significante similar (Niemeyer 1955; Cervellino 1985; Niemeyer et al. 1997). Otro ejemplo es el de la presencia de círculos, con apéndice o punto concéntrico, que, a nuestro entender, son asignables a representaciones prehispánicas de difusión panandina, desde el formativo al período tardío, pero que están asociados, en este caso, a posibles sacerdotes católicos y a cruces latinas (Figura 4). Una alternativa explicativa podría sugerir que estamos en presencia de contextos en donde se estarían poniendo en juego significantes de similar valor o poder simbólico. Una segunda explicación podría proponer que estas asociaciones son producto de acciones religiosas represivas, que buscaban incorporar significantes católicos en contextos considerados paganos o idolátricos. Estas representaciones han sido descritas como "iconoclastas" (Bednarik 1988; Querejazu 1992), término que sirve para designar las intervenciones realizadas por los misioneros españoles sobre las manifestaciones materiales de la antigua religiosidad andina (v. gr. extirpación de idolatrías). En el caso del arte rupestre se manifestarían básicamente por la inscripción o grabado de una cruz cristiana *sobre* las representaciones indígenas, o lisa y llanamente, borrando dichas manifestaciones por medio de raspados o incisiones sobre los mismos.

Sin embargo, hasta el momento son pocos los casos de "extirpación de idolatrías" en las representaciones rupestres coloniales revisadas para el norte de Chile, aunque podemos estar en presencia, como ya se ha advertido, de un sesgo de la información disponible a la fecha. En su estudio sobre las representaciones coloniales rupestres de la provincia de Espinar (Cusco, Perú), Hostnig (2004) ha señalado que las superposiciones del llamado "estilo iconoclasta" (Bednarik 1998; Querjazu 1992), tienen igualmente una ocurrencia muy baja; lo mismo ocurre en la mayoría de los sitios revisados en Bolivia, lo que refuerza nuestra idea de que la coexistencia de estos significantes pudiera estar operando dentro de los esquemas conceptuales y simbólicos de las poblaciones indígenas, ahora sometidas al dominio colonial español, más que a una práctica externa, española, de imposición de nuevos significantes en lugares con sitios de arte rupestre prehispánico.

## La Dispersión de las Representaciones Parietales Coloniales

Una breve síntesis de lo publicado hasta ahora muestra que este tipo de arte rupestre pareciera concentrarse en el sur peruano (Departamentos de Cuzco, Puno, Apurímac y Arequipa), en el altiplano andino boliviano y en el noroeste argentino y desde el norte grande a la zona central de Chile. Es decir, en aquellos espacios que tienden a tener una correspondencia con las áreas centro sur y meridional andina (Mapa 1). Si bien se trata de un espacio muy vasto en términos geográficos, no por eso deja de llamar la atención esta aparente concentración en el borde sur del antiguo Tawantinsuyu.

La ausencia de este tipo de representaciones en otras áreas puede deberse, simplemente, a sesgos en la investigación o al escaso interés que algunos

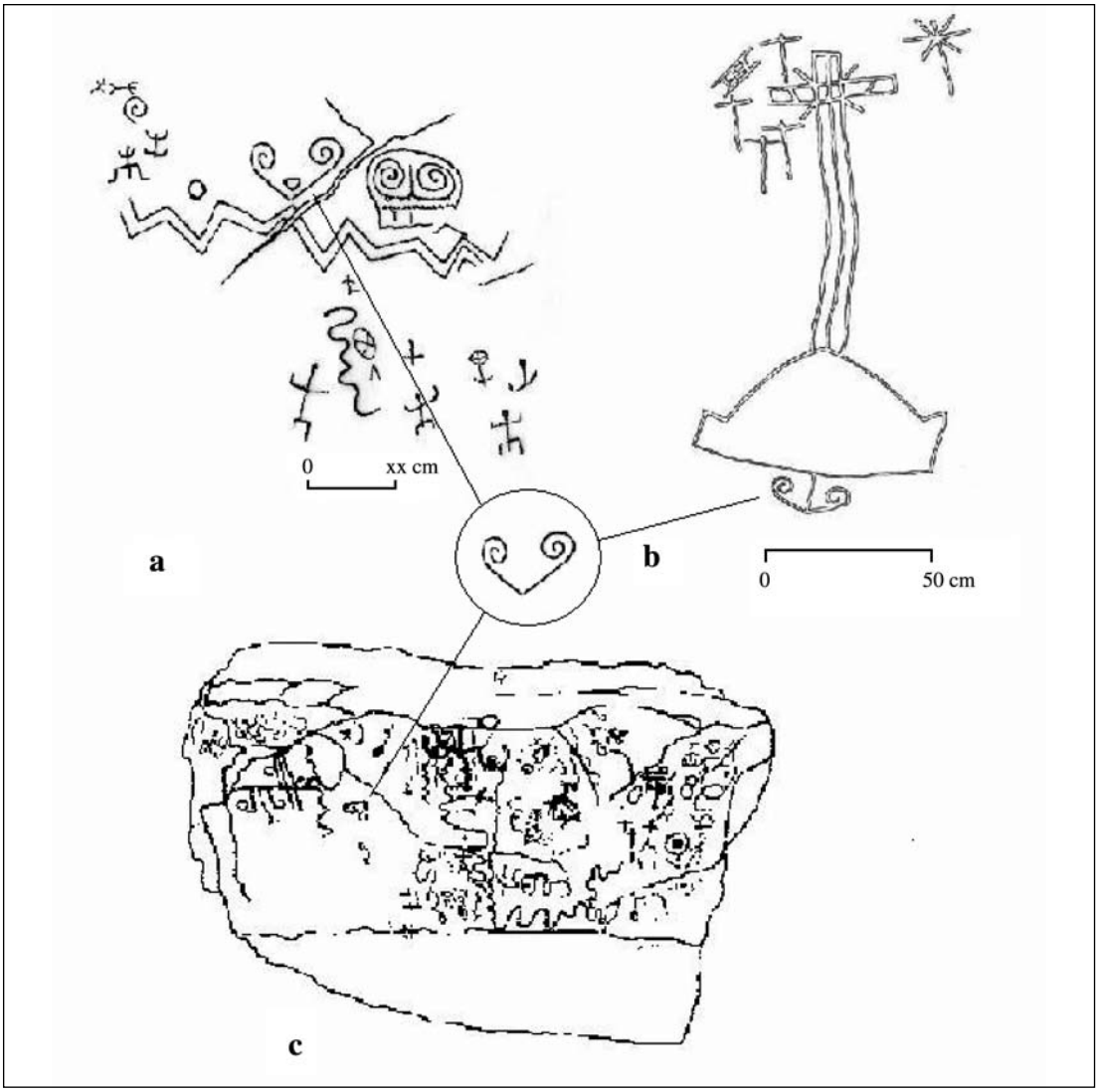



Figura 3. Relaciones entre significantes prehispánicos y coloniales. El significante inscrito en un círculo es posible observarlo en: **a.** un panel rupestre prehispánico en canal Las Máquinas, valle del Huasco; **b.** adosado a la base de un calvario del sitio Toro Muerto, y **c.** en un panel rupestre prehispánico de quebrada La Totora, valle del Tránsito.
*Relations Between pre-Hispanic and Colonial Significants. The sign inside a circle appears in different sites and historic contexts.* ***a****. pre-Hispanic panel in Canal Las Máquinas, Huasco Valley (Chile);* ***b****. Placed as on a Calvary's base, in Toro Muerto site, and;* ***c****. in a pre-Hispanic rock wall in La Totora grave, El Tránsito Valley.*

arqueólogos puedan haber prestado a estos sitios. Sin embargo, Fernández Distel ha observado para algunos grupos y sectores del área tucumana (noroeste argentino), en especial para las tierras más bajas, una situación que resulta sugerente en esta discusión: que en las zonas donde nunca hubo una tradición de arte rupestre, tampoco se le encuentra en el período de colonización española (Fernández Distel 1992 a: 188). Sin embargo, queda abierto el problema de otros espacios andinos, con tradición rupestre prehispánica, en los cuales hasta el momento no se han reportado sitios con este tipo de arte rupestre.

El problema de fondo aquí es el de nuestro desconocimiento acerca del funcionamiento de los sistemas andinos de representación prehispánicos tardíos y coloniales, de sus espacios de circulación y sus procesos de transformación, así como de las áreas de represión y aculturación que posibilitaron o impidieron la emergencia de esas narrativas

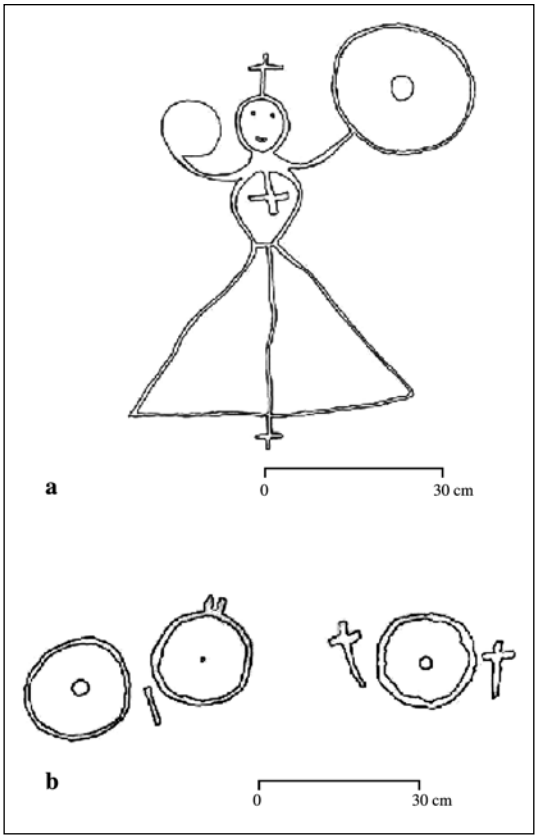



Figura 4. El círculo con punto central es un significante rupestre prehispánico de amplia distribución en el área andina. **a**. integrando una representación antropomorfa con atributos cristianos, sitio Toro Muerto; **b**. en un conjunto representacional asociado a cruces latinas, sitio Toro Muerto, quebrada El Tabaco.
*The circle with central point is a very popular significant in Andean pre-Hispanic rock art.* ***a****. In association with anthropomorphic figure with Christian symbols, Toro Muerto site;* ***b****. Joined with Christian crosses, Toro Muerto site.*

visuales. La situación descrita para el arte rupestre parece ser, con las consideraciones debidas, similar a lo que ocurrió con los *keros* coloniales o con las teatralizaciones públicas: aunque su dispersión es muy amplia, no pareciera ser generalizada o, al menos, no llegar a todos los lugares por igual. El caso de la representación de la Tragedia de Atahualpa, descrita tempranamente en Potosí y con manifestaciones en otros lugares de los Andes (hasta en Trujillo, en la costa norte peruana), pero no en el Cuzco (Beyersdorff 1998; Husson 1998, 2006), puede ayudar a evidenciar estas situaciones de circulación desigual y de transformaciones de viejos sistemas de representación (en este caso, el *jarawi* y los *taqui*) en nuevos contextos coloniales.

¿Cuáles eran las dinámicas regionales y cuáles las locales que incidieron en la mantención o desarrollo de una práctica social que permitió dar continuidad al arte rupestre? ¿Estas situaciones guardan relación con las especificidades históricas, sociales o políticas de los procesos de dominación en la región, primero los incas y luego el dominio español? ¿Cómo circulaban las ideas? ¿Cómo influyeron las rutas y formas de circulación de personas, o los desplazamientos poblacionales colectivos, con la circulación de algunos significantes y de temáticas?

## Los Significantes Compartidos

Una primera aproximación al conjunto de signos rupestres que han sido descritos como coloniales muestra que a pesar del amplio territorio en el que pueden ser encontrados, existen algunos elementos en común entre ellos. Es cierto que esto puede ser simplemente el resultado de los sesgos de la identificación y la descripción, a los que nos hemos referido al inicio de este trabajo, y ello puede estar enfatizado, además, probablemente por el carácter figurativo de los mismos. Lo que queremos destacar aquí es que, más allá de reconocer un mismo significante en uno u otro sitio, una figura ecuestre, o una iglesia, por sólo mencionar algunos ejemplos, en los diversos sitios con arte rupestre colonial es posible encontrar detalles, rasgos, ciertos elementos compositivos de las imágenes, de sus significantes, que están presentes a pesar de las distancias. No nos parece descabellado suponer que los especialistas en hacer esas imágenes no tuvieron contactos directos entre unos y otros (si se piensa, por ejemplo, entre el sur del Cuzco y el noroeste argentino). No se trata únicamente de que esas figuras ecuestres, por ejemplo, tengan efectivamente una presencia en uno u otro sitio, de una u otra cultura local, sino de que –como ha sido destacado por algunos autores (Gallardo et al. 1990; Fernández Distel 1992; Hostnig 2003, 2004; Taboada 1988, 1992; Querejazu 1992)– esas figuras, independiente de la técnica de ejecución, comparten elementos representacionales: en muchos casos los cuadrúpedos representan atributos de camélido y de caballo; la asociación hombre-caballo, ya sea en escena de monta o tiro, muestra al animal de perfil y al antropomorfo de frente, en muchos casos portando un sombrero; se reitera la representación de riendas o cuerdas para tirar y se pone cierto énfasis en portar objetos

punzantes o penetrantes (lanzas o espadas), entre algunos de esos rasgos significantes compartidos más comunes (Figura 5).

Las cruces (evocadoras de los procesos de evangelización y extirpación de idolatrías) constituyen tal vez el significante de arte rupestre colonial más ampliamente representado en las áreas culturales que estamos revisando aquí. Poseen, como en el ejemplo anterior, elementos formales similares, que las igualan más allá del hecho de haber sido escogidas como significante en uno u otro sitio: la unidad básica de representación la constituye la cruz latina, de la cual se desprende una variedad de subtipos, entre las que destacan la cruz potenzada, la cruz radiada o iluminada y el calvario. Esta última se caracteriza como una cruz latina, ya sea en ejecución lineal o de cuerpo lleno, con la presencia constante de una base o pie que adquiere distintas formas. La más simple es una línea perpendicular al cuerpo de la cruz, y la más común, la base escalerada. Por lo general corresponde a las representaciones de cruces de mayor tamaño (Figura 6).

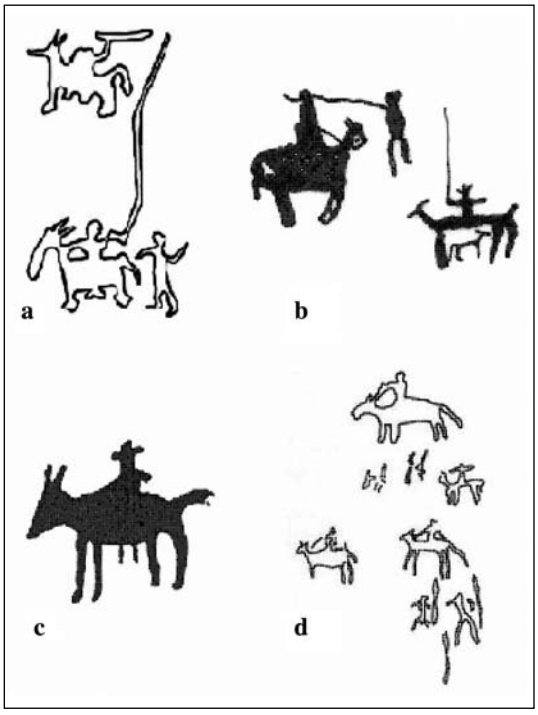



Figura 5. Representaciones ecuestres: **a**. Pintura en cerro Pircado, noroeste de Argentina (Fernández Distel 1992); **b**. Grabado de Aiquina, río Salado (Gallardo et al. 1990); **c**. Pintura rupestre en Huancarumana, provincia Espinar, Cuzco (Hostnig 2004); **d**. Pintura rupestre en pampa El Muerto, Arica (Santoro y Dauelsberg 1985).

*Mounted Figures.* ***a****. Painting in Pircado hill, Northwest of Argentine (Fernández Distel 1992);* ***b****. Aiquina engraving, Salado river (Gallardo et al. 1990);* ***c****. Painting at Huancarumana, provincia Espinar, Cuzco (Hostnig 2004);* ***d****. Painting in pampa El Muerto, Arica (Santoro y Dauelsberg 1985).*

Un caso, notable para nosotros, lo constituyen ciertas regularidades y elementos comunes que pueden ser apreciados entre algunas representaciones de iglesias (Taboada 1988, 1992; Hostnig 2004). Dichas representaciones parecen compartir un patrón común en la realización de los diseños. Quizás el más diagnóstico de todos es la preocupación por la representación de ciertos detalles arquitectónicos, tales como una determinada reiteración de los campanarios o de las cruces en la posición superior. Es cierto que en algunos casos las especificidades parecen ser tales que se podría llegar a suponer que ellas podrían estar vinculadas con modelos específicos. Sin embargo, más allá de esas "singularidades", las iglesias en general se presentan de frente o de perfil, algunas de ellas cortadas en "sección", con el propósito claro de mostrar el interior de las mismas.

Pero estos elementos en común, o rasgos compartidos[7], parecen también escapar al solo ámbito del arte rupestre. Si se observan los dibujos que hizo Guamán Poma de algunas iglesias coloniales y se comparan con algunas de las imágenes que nos dejaron los ejecutantes anónimos de algunos sitios rupestres, se pueden apreciar varias semejanzas formales y estilísticas. Casi como si estuvieran operando determinadas convenciones culturales para representar, desde el lado indígena, algunos de esos significantes coloniales (Figura 7).

Creemos estar en presencia de algo que, inicialmente, podríamos llamar ciertas "regularidades", determinadas convenciones representativas icónicas o temáticas, presentes en distintos lugares y realizadas con diferentes técnicas, que sugieren varios problemas.

Por una parte, la posibilidad de la existencia de algunas "temáticas" a representar, que serían comunes a una gran área de dispersión cultural y que parecen funcionar más allá de las características de estilos y técnicas locales, y que –incluso– pueden evadirse de los soportes parietales para insertarse en otros espacios (como en los *keros*, la pintura mural de las iglesias, o las láminas de Guamán Poma).

En segundo lugar, si lo anterior es posible, aunque sea sólo de manera parcial, ello nos vuelve a llevar a un problema planteado anteriormente: la posibilidad de que esos significantes sean resultado

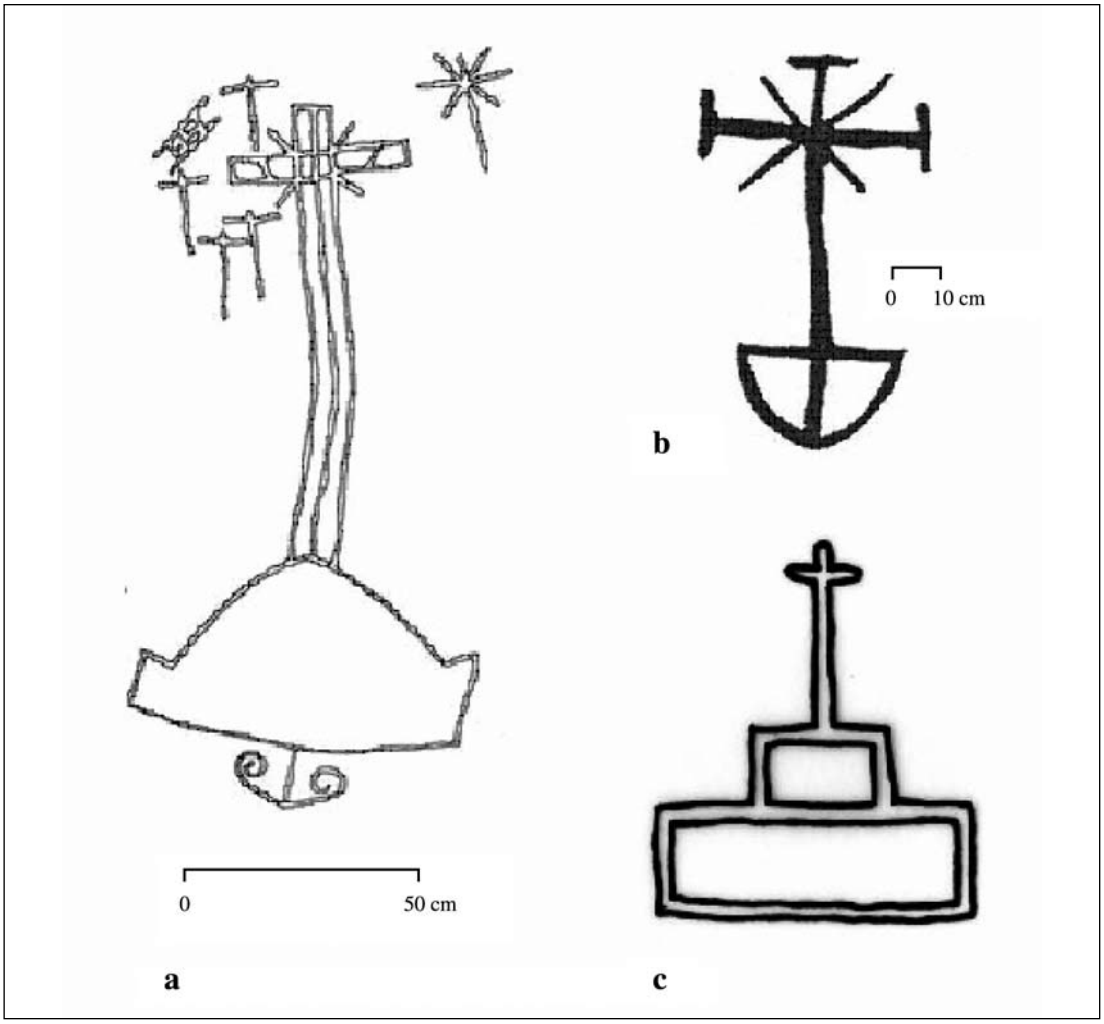



Figura 6. El calvario como significante rupestre colonial: **a**. Grabado de Toro Muerto; **b**. Pintura en Hutu Pucara, provincia Espinar, Cuzco (Hostnig, 2004); **c**. Grabado de angostura de Chaca, Arica (Chacama et al. 1992).
*Calvary as colonial rupestrian significant.* ***a****. Graved in Toro Muerto site;* ***b****. Painting at Hutu Pucara, provincia Espinar, Cuzco (Hostnig, 2004);* ***c****. Graved at Angostura de Chaca, Arica (Chacama et al. 1992).*

de profundos procesos de reflexión, a veces colectiva, a veces de las elites a veces de carácter más local, en unos casos más sofisticados, en otros más "populares", a través de los cuales las sociedades andinas involucradas generaron sus propios textos sobre la nueva condición colonial. El proceso de construcción de nuevos significantes, como el de la figura ecuestre, estudiado por Gallardo et al. (1990) en Aiquina (II Región, Chile) pareciera haber ocurrido también en otros lugares, tales como en Sapagua (Jujuy, noroeste argentino), como lo señaló Fernández Distel (1992) e incluso haber utilizado diferentes soportes, como lo sugieren algunos motivos decorativos presentes en la cerámica cuzqueña colonial (Fernández Baca 1989), lo que plantea con fuerza la idea de que podríamos estar frente no sólo a procesos intelectuales similares, sino también contemporáneos, que seguían derroteros parecidos.

En tercer lugar queda planteado un problema metodológico, puesto que nos vemos obligados a repreguntarnos por la relación entre temáticas de representación, estilos y técnicas. Lo que queremos reponer en la reflexión y la discusión es la existencia de determinados significantes (o de temáticas) que parecieran circular entre diferentes espacios y soportes, independientemente de que ellos fueran ejecutados o representados por estilos distintos y

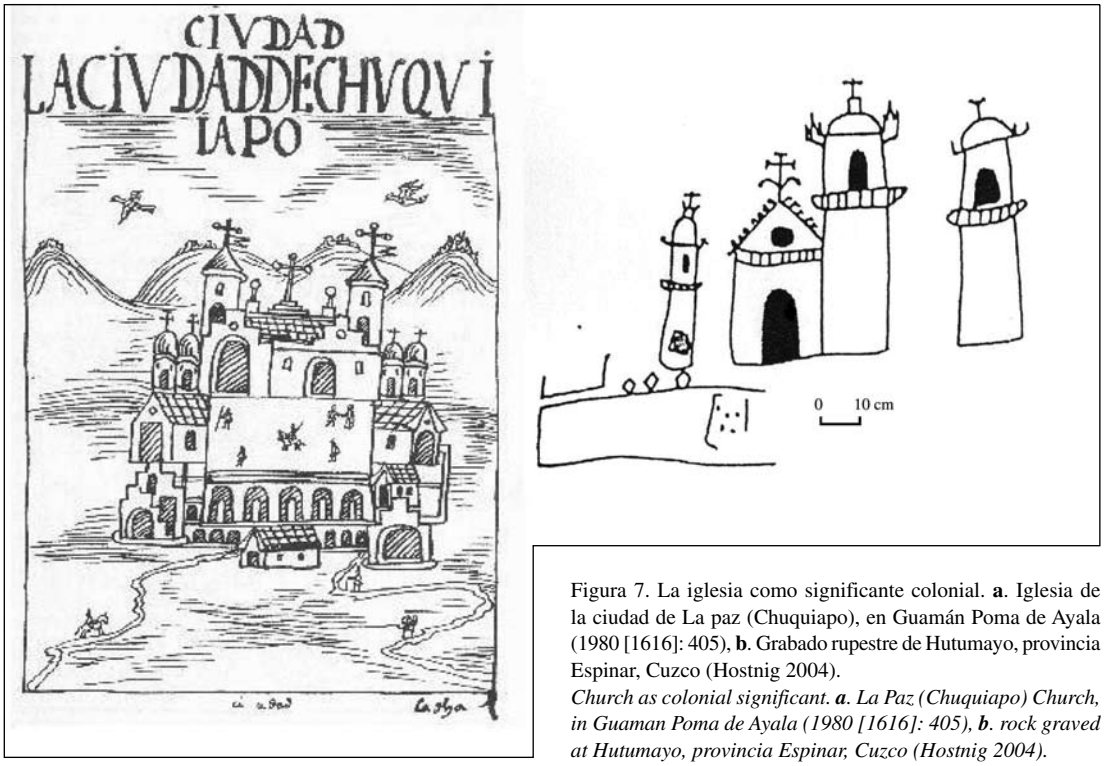



Figura 7. La iglesia como significante colonial. **a**. Iglesia de la ciudad de La paz (Chuquiapo), en Guamán Poma de Ayala (1980 [1616]: 405), **b**. Grabado rupestre de Hutumayo, provincia Espinar, Cuzco (Hostnig 2004).
*Church as colonial significant.* ***a****. La Paz (Chuquiapo) Church, in Guaman Poma de Ayala (1980 [1616]: 405),* ***b****. rock graved at Hutumayo, provincia Espinar, Cuzco (Hostnig 2004).*

fueran realizados a través de variadas técnicas, tal como ya ha sido sugerido por varios autores (Gisbert 1999; Hernández Llosas 2006; Martínez C. 2005). Tal posibilidad llevaría a repensar, por ejemplo, la noción de estilos asociados a determinados paradigmas, tal como ha sido postulado por Mege (2000) y Mege y Gallardo (2006 en prensa), al menos cuando se trata de sistemas representacionales contemporáneos entre sí.

*Agradecimientos:* Este trabajo es resultado del proyecto FONDECYT 1061279 "La lucha por el control de la memoria. Escritura, oralidad e imágenes en los Andes de los siglos XVI y XVII". Waldo Cuadra, geólogo, y Ariel López, nos apoyaron en el trabajo de campo en el sitio Toro Muerto. Gabriel Cobos, Gastón Castillo y Marcos Biskupovic, arqueólogos del Museo Arqueológico de La Serena nos brindaron información y permitieron revisar los archivos de ese museo. Miguel Cervellino, director del Museo Regional de Atacama, también nos proporcionó información relevante para este trabajo. A nuestros amigos y colegas del equipo de investigación, por sus sugerencias y observaciones.

## Notas

1 Véase Cummins 1988 y 2004, para los *keros*. Sobre los textiles, Iriarte 1993 y Mulvany 2004.

2 Agradecemos a Juan Chacama habernos llamado la atención sobre estos documentos de extirpación de idolatrías.

3 No olvidemos que al menos durante la segunda mitad del siglo XVI se produjo un enorme y profundo reacomodo territorial de los antiguos *ayllus* y *markas*, como resultado de las reducciones toledanas y de las demarcaciones de límites entre corregimientos. Un ejemplo de ello se advierte en los expedientes de fijación de límites en Arica, Tarapacá y Lípez, en el sur de Perú, Norte Grande de Chile y el sur de Bolivia.

4 Tenemos evidencia documental de que el bonete de los curas católicos era uno de los emblemas utilizados ritualmente para significar la posesión en el cargo de doctrineros de parroquias rurales, de allí su posible carácter emblemático desde la perspectiva indígena (AGI, Charcas 97 nº 5, año 1663, f. 14r).

5 Sobre el empleo de cruces cristianas tanto como marcadores espaciales y apropiaciones simbólicas de identidad y memoria andinas, véase el excelente trabajo de Molinié (1997).

6 Arriaga (1968 [1621]), citado por Estenssoro 2001: 462.

7 Nos excusamos por esta deliberada ambigüedad conceptual. Lo cierto es que aún se debe trabajar mucho más para poder establecer con mayor finura su naturaleza y tipo.

# METODOLOGÍA PARA EL RELEVAMIENTO DE ARTE RUPESTRE A PARTIR DE CALCOS SOBRE PLÁSTICO: APLICACIÓN A PETROGLIFOS DE LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA, CHILE CENTRAL

## *METHODOLOGY TO RECORD ROCK ART WITH TRACES ON PLASTIC: APPLICATION TO ENGRAVINGS FROM THE TOP BASIN OF THE RIVER ACONCAGUA, CENTRAL CHILE.*

*Yolanda Seoane-Veiga*[1]*, Manuel Santos-Estévez*[2] *y Andrés Troncoso*[3]

La realización de calcos es una de las estrategias metodológicas básicas para el registro del arte rupestre, que viene a completar la información proporcionada por las fichas de registro y la fotografía. Las reproducciones constituyen uno de los soportes principales para los investigadores, ya que cada vez es más frecuente que los arqueólogos trabajemos sobre representaciones que sustituyen el registro original, por lo que es necesario que sean generadas con la máxima precisión, puesto que de ello depende la calidad de la investigación en arte rupestre.

Por tanto necesitamos establecer una metodología básica que descanse sobre unas convenciones mínimas para el tratamiento de la información, tanto previa como resultante del proceso de reproducción. En este sentido este artículo pretende hacer un breve repaso de los sistemas de relevamiento existentes en la actualidad y describir el proceso de ejecución en campo y gabinete del calco sobre plástico. Al mismo tiempo, presentamos los resultados de la aplicación de este sistema al arte rupestre chileno, después de la realización de una serie de calcos sobre plástico en la zona central de Chile.

**Palabras claves:** arte rupestre, metodología, calcos sobre plástico, Chile central.

*Recording is one of the methodological basic strategies to record rock art, which complete the information provided by the technical data cards and photography. The copy constitute one of the main supports for researchers, because every time it is more frequent that archeologists work on representations, what sometimes replace the original archaeological record, for that reason it´s necessary to create a recording with the maximum quality because the results of research depends on the quality of the reproduction.*

*Therefore we need to establish a basic methodology based on a few basic conventions for the treatment of the information, both previous and resultant of the process of reproduction. In this respect this article tries to make a brief revision of the existing systems of reproduction at present and describe the process of execution of the trace on plastic in field and in laboratory. At the same time, we present the results of the application of this system to Chilean rock art. We base on an experience about traces on plastic in the Aconcagua valley.*

***Key words:*** *rock Art, methodology, tracing, Central Chile.*

Como todo objeto de estudio científico, el arte rupestre requiere el desarrollo de un conjunto de técnicas y estrategias de documentación que permitan su investigación y análisis sistemático. A pesar de ser una manifestación que ha conservado buena parte de sus características formales originales, es necesario disponer de un registro adecuado para trabajar sobre él, necesitamos sistematizar la información que contiene, es decir, seleccionarla y codificarla en la documentación: fichas de campo, fotografías y calcos, para poder operar sobre ella. En la mayoría de las ocasiones será este registro representado sobre el que va a operar el trabajo del investigador. Esto significa que la documentación se encuentra en la base de la mayor parte de las investigaciones, es decir, que estamos ante una herramienta clave en la generación de conocimiento, por ello debemos resaltar la importancia de la búsqueda de una metodología que nos permita obtener un resultado lo más fiable posible.

Por otro lado, la documentación está detrás de cualquier medida de preservación, dado el riesgo que supone la permanencia a la intemperie de los petroglifos (Carrera 1994, 2002). No olvidemos

[1] Laboratorio de Arqueoloxía da Paisaxe, Instituto de Estudos Galegos "Padre Sarmiento" (CSIC-XuGa), Santiago de Compostela, aryolandas@cesga.es

[2] Universidade de Santiago de Compostela, Instituto de Investigacións Tecnolóxicas, Laboratorio de Patrimonio, Paleoambiente e Paisaxe, Santiago de Compostela, phsantos@usc.es

[3] Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, atroncos@uchile.cl

que muchas veces la reproducción de los grabados se va a convertir en un documento histórico que refleja el estado del petroglifo en un momento concreto. El arte rupestre está expuesto a graves alteraciones debido a los cambios en el medio ambiente y, sobre todo, a las acciones directas del ser humano sobre él, provocadas, la mayor parte de las veces, por ignorancia. Estamos de acuerdo en que necesitamos promover propuestas para que los yacimientos de arte rupestre consigan permanecer inalterados, incrementando esfuerzos para diseñar verdaderas estrategias de rescate, pensadas desde la conservación y consolidación de la roca y los grabados y, sobre todo, promoviendo medidas de preservación prácticas que actúen en los yacimientos (Carrera 1996). Sin embargo estas medidas reales son muy difíciles de llevar a práctica y, a menudo, llegan tarde para un patrimonio que, debido a la gran cantidad de variables que pueden condicionar su conservación, es tremendamente vulnerable y difícil de proteger.

Es preciso, por lo tanto, asegurar el registro como base esencial de trabajo en campo y al mismo tiempo garantizar que los documentos sean generados con la máxima precisión y en soportes duraderos. Para generar este registro necesitamos la información escrita que se recoge en las fichas de registro y la información visual de las fotografías, pero estas no bastan, ya que las primeras descomponen la información en multiplicidad de atributos, perdiendo la visión global de la composición, y las segundas no codifican la información; por eso son imprescindibles las reproducciones. Ahora más que nunca se percibe la necesidad de establecer convenciones mínimas para el tratamiento de la información, que nos permitan contar con una metodología y un protocolo básico a macroescala y que se apoyen en la incorporación y adaptación de métodos de documentación internacionales.

Es en este contexto que en el presente trabajo presentamos una metodología orientada a la sistematización de la realización de calcos sobre plástico, con el fin de sugerir un procedimiento estandarizado que permita un manejo flexible de un conjunto de información visual por medio de su digitalización. Esta experiencia nace de la cooperación con el Laboratorio de Arqueoloxía da Paisaxe del Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (Galicia), donde se ha sistematizado esta metodología (Seoane 2005), en el marco del proyecto Fondecyt 1040153 y cooperación internacional 7040002, centrado en el estudio del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central[1].

En este artículo vamos a describir el protocolo que contiene las fases de ejecución en campo y gabinete del calco sobre plástico. Al mismo tiempo, vamos a presentar los resultados de la aplicación de este sistema al arte rupestre chileno, después de la realización con este sistema de varios calcos en la zona central de Chile.

## Técnicas de Reproducción

Desde los primeros dibujos a mano alzada del siglo pasado (Moneva 1993) han ido surgiendo sistemas de reproducción que incorporan la última tecnología y ofrecen resultados en soporte tanto bidimensional como tridimensional, presentando la ventaja de ser totalmente inofensivos por no ejercer contacto directo con la superficie de la roca: calco sobre fotografía digital, fotogrametría, escaneado láser, etc.

### Calco sobre fotografía digital

Consiste en generar este tipo de representaciones a partir del tratamiento digital de imágenes. Se utiliza sobre todo para reproducciones de pinturas rupestres. Más concretamente sigue la aplicación sistemática de los métodos de clasificación de imágenes multibanda a la elaboración de "calcos electrónicos" de pinturas rupestres a partir de fotografías digitalizadas. Por un lado, algunos investigadores consideran que el calco electrónico permite analizar la información de una manera más fiable y objetivable, y procesar datos que a simple vista son difíciles de captar (Vicent et al. 1996) (Montero et al. 1998). Sin embargo, otros investigadores plantean que, aunque ha habido avances en los niveles de fiabilidad de las reproducciones, el investigador tiene siempre un papel activo en el proceso (Domingo et al. 2002).

### Fotogrametría

Se define como "una técnica de captación y restitución que delimita dimensionalmente un cuerpo mediante fotografías tomadas desde al menos dos puntos distintos" (Matteini y Moles 2001: 226). La fotogrametría es muy conocida por su aplicación en fotografía aérea y en registro arquitectónico. Esta tecnología es posible gracias a la ayuda de

programas para crear modelos digitales de tres dimensiones a partir de una serie de fotografías. Con la aplicación de la fotogrametría digital, las posibilidades de explotación de las imágenes se amplían y se simplifican permitiendo la generación automática de modelos digitales del terreno (MDT), modelos digitales de superficies (MDS), de ortoimágenes y la generación y visualización de fotomodelos tridimensionales. El procedimiento en campo se basa en hacer un barrido fotográfico de toda la superficie de la roca, se toman pares de fotos con cámaras fotogramétricas desde la misma distancia y desde ángulos muy concretos. Si fotografiamos un petroglifo de superficie muy amplia se deben tomar los suficientes pares de fotos para poder solapar adecuadamente todas las áreas y crear un modelo completo de la superficie. En todos los casos se marcarán en la roca una serie de puntos de control que funcionan como referencia métrica y cuyas coordenadas serán tomadas con una estación total. Para no crear distorsiones, las fotos deben ser hechas paralelas a la superficie, evitando las sombras y depósitos de agua, ya que pueden interferir en los cálculos de las profundidades. Adicionalmente se debe incluir una escala en las fotos para su calibración. Para el modelaje se introducen los pares de fotografías y las coordenadas en varios software que usarán técnicas de correspondencia para obtener el calco final[2].

**Escaneado láser**

Se basa en la obtención de imágenes en 3D a través de un láser escáner de alta resolución. Es uno de los sistemas sin contacto con mayor precisión para reproducir imágenes tridimensionales. Utiliza los principios de los modelos matemáticos de triangulación para calcular las dimensiones y la forma de la superficie. Algunos escáneres[3] tienen la capacidad de reconocer el color haciendo esta técnica todavía más precisa. Primero se proyecta una delgada línea de luz láser de 690 nm (nanómetros) sobre la superficie de la roca, tomando puntos con una separación mínima de 1,2 mm y se fotografía con una cámara digital integrada. Una vez recogidos los datos se procesan utilizando distintos tipos de software, como el 3D Studio Max o el Lightwave. Además de ser un método de reproducción, este sistema permite detectar grabados muy difíciles de percibir para el ojo humano (RAPP 2000); además presenta una gran versatilidad al poder generar imágenes tanto bidimensionales como tridimensionales. El rendimiento de este método incluye la posibilidad de hacer réplicas a cualquier escala, incluyendo el tamaño real, realizar videos de realidad virtual, paseos virtuales, etc.

En este momento se está empezando a implementar en Europa la fotogrametría y el escaneado láser para la reproducción de algunos petroglifos muy concretos; sin embargo, todavía estamos en una fase muy inicial, con lo cual pudiera ser precipitado el hacer una valoración ponderada de los resultados.

A pesar de que cada vez estos sistemas de reproducción están ganando más terreno en el campo de la arqueología, el elevado costo y/o escasa experiencia en este tipo de tecnologías hace que los calcos sobre plástico continúen siendo una de las opciones más asequibles en todo el mundo, puesto que requieren menos infraestructura para su aplicación.

Al contrario de lo que pueda parecer, la realización del calco sobre plástico no es una labor automatizada y acrítica, sino que está sujeta a los intereses del investigador y a los aspectos que éste desee enfatizar, lo que ha provocado que nos encontremos con una variedad de estrategias de calcos, desde aquellos simples que contienen solamente los diseños hasta los más complejos que incluyen líquenes, quiebres de la roca, etc. Por tal razón, debemos seguir avanzando en la discusión y sistematización metodológica de éstos, así como en lograr su digitalización para tener un manejo más fluido de las imágenes y más acorde a las posibilidades que entrega la tecnología en la actualidad.

En nuestro caso optamos por una metodología centrada en un registro amplio del arte rupestre, que comience con la representación de la roca misma y sus fracturas, pues ellas se constituyen en los contextos básicos de inserción de las representaciones rupestres, que incluya líquenes, musgos y otros agentes que afecten a la superficie de la roca y alteren por tanto la percepción de los diseños y, finalmente, los diseños mismos, distinguiendo entre sus diferentes profundidades y/o pátinas, información esencial al momento de discutir aspectos tecnológicos y/o cronológicos.

**Metodología**

El procedimiento para la elaboración de un calco puede ser dividido en 2 etapas básicas: campo y gabinete.

## Trabajo en el campo

*Delimitación del área grabada*: el primer paso en la ejecución de todo calco es la limpieza de la superficie del petroglifo, con el fin de eliminar cualquier agente depositado sobre su superficie que pueda dificultar la observación de los grabados. Esta etapa debe considerar el uso de instrumentos no abrasivos, como brochas y pinceles, que no afecten a los grabados y permitan despejar los elementos sueltos que se encuentren en la superficie de la roca. En especial, se procederá a la limpieza de fisuras, diaclasas y concavidades colonizadas por vegetación, así como al despeje de los márgenes de la roca.

Cabe señalar que esta labor debe realizarse con sumo cuidado y sólo cuando sea la única forma de observar los grabados y delimitar las figuras.

*Observación e identificación de grabados*: Es imposible hacer un calco de algo que no podemos definir de una manera precisa, así que el siguiente paso, por muy obvio que parezca, es observar e identificar todos los motivos.

Lo más importante en este proceso de identificación va a ser la experiencia y habilidad del arqueólogo, pero en muchos casos ésta por sí sola no es suficiente y habrá de servirse de otros métodos que explicaremos posteriormente. En los casos donde se presenta una superficie no demasiado dañada ni erosionada, se pueden identificar las figuras con un porcentaje alto de fiabilidad. Sin embargo, la mayoría de las veces los motivos se encuentran alterados, presentan un surco muy poco profundo o están superpuestos; es en estos casos cuando se hace más dificultoso reproducir el panel original con fiabilidad.

Una vez limpia la superficie, el paso para ejecutar una buena identificación de los motivos grabados es el examen del petroglifo, identificando y delimitando los grabados. Para ello se van a utilizar distintas condiciones de luz. Una primera posibilidad es la lectura de grabados por medio de luz natural, a distintas horas del día. La buena visibilidad de los grabados dependerá de la intensidad de la luz, de la procedencia, del ángulo y de la climatología de ese momento. En general, las mejores condiciones para la observación de los grabados se dan en las primeras o últimas horas del día, cuando la luz se proyecta en oblicuo; sin embargo, no debemos descartar la revisión en otros momentos del día. También podemos examinar el petroglifo con luz artificial, que es especialmente indicado para petroglifos con dificultades de lectura, que tengan figuras con surcos poco profundos o poco claros, ya que la iluminación artificial ayudará a interpretar diseños dañados o erosionados.

Existen otros procedimientos complementarios, tales como la lectura mediante el efecto luminoso de un espejo: se colocará el espejo frente al sol de modo que proyecte la luz sobre el grabado. Simultáneamente se debe colocar una sombra sobre el haz lumínico con el fin de que el contraste entre luz y sombra sea mayor (Figura 1).

*Colocación del plástico*: El material necesario para la elaboración de un calco es plástico para soporte (plástico transparente semirrígido), cinta engomada para fijar el plástico a la roca y rotuladores indelebles de distintos colores.

Figura 1. Observación de los grabados gallegos por medio de luz artificial y de la luz proyectada desde un espejo.
*Observation of Galician carvings using artificial light and projected light from a mirror.*

Se coloca el plástico sobre el petroglifo en contacto directo con la superficie. Este es uno de los pasos que más van a influir en un buen resultado. Por ello debemos insistir en la correcta colocación del plástico, de forma que quede bien tirante y sin ningún tipo de arruga. Además debe quedar bien fijo, procurando que no se mueva hasta que hayamos acabado.

En el caso de que el tamaño del petroglifo exceda el tamaño del plástico, para la correcta ejecución del calco es conveniente dividir la roca en sectores y que a cada sector le corresponda un plástico. Siempre se comenzará por un extremo con el fin de llevar un cierto orden a la hora de colocar y numerar los plásticos. En caso de que se utilice más de un plástico, siempre se numerarán y se insertarán varios puntos de referencia con el objeto de tener ubicado cada plástico con relación a los demás, una vez que sean movidas las hojas. Para hacer esto se superpondrá una parte del plástico con el siguiente (unos diez centímetros), colocando en el plástico inferior una marca numerada que repasaremos en el plástico superior. Si se considera necesario, se puede poner la misma marca con cinta adhesiva en la roca por si fuera preciso volver a colocar el plástico en el mismo lugar, y también para asegurarse de que durante el proceso de calcado el plástico no ha sido movido. Se recomienda dibujar en cada plástico un mínimo de dos marcas que se distinguirán con un número (el número de plástico que le corresponda) y con una letra. Con esto conseguiremos identificar toda la representación y hacer coincidir milimétricamente unos plásticos con otros en el laboratorio. Cuando el petroglifo sea de grandes dimensiones es muy útil hacer un croquis de la colocación de los plásticos.

*Perfilado de las figuras sobre el plástico:* Se realizará con rotuladores indelebles, utilizando una convención de diferenciación por medio de color y/o trazado. Se trata de encontrar un equilibrio entre la información útil y el exceso de información; sin embargo, dependiendo del proyecto, se necesitará una mayor o menor cantidad de datos. Por ello se distinguen varios tipos de elementos: los básicos, que deben ser reflejados en todos los calcos, son los grabados antiguos y recientes; contorno de la roca; accidentes naturales de la roca: grietas, protuberancias, piletas, diques , etc. Es muy útil fijar desde un principio una convención de colores para cada uno de los elementos. Dicha convención ha de seguirse en todos los calcos para no inducir a errores. Nuestro estándar es el azul para los grabados más patinados y el negro para los menos patinados, correspondiendo al morado ser la tercera opción en caso de encontrarse con una situación intermedia; el rojo para los accidentes morfológicos de la roca: grietas, clibajes o protuberancias de la roca, indicando cuando proceda de qué tipo de accidente se trata, y el verde para el contorno de la roca. Es conveniente utilizar la doble línea para repasar las grietas, sin embargo, en los casos en que sean muy estrechas bastará con la línea simple. Se utilizará la línea discontinua cuando los límites de los grabados, contorno de la roca, etc. no sean claros o estén tapados.

Cuando terminemos de dibujar el calco, conviene repasar visualmente todos los plásticos para asegurarnos de que no falta ningún detalle, cuando lo hayamos hecho, en el borde de cada hoja colocaremos el número de plástico que le corresponda, el norte magnético y dibujaremos una escala subdividida en tramos de 10 cm, para disponer más tarde de una escala real del petroglifo una vez lo procesemos en un programa informático. Si el procedimiento ha sido correctamente aplicado, obtendremos una serie de hojas plásticas con partes coincidentes que nos permitirán montar la totalidad del petroglifo. Estas hojas no van a poder ser manejadas en su escala original. Por ello se planteará la necesidad de reducirlos a una escala conveniente.

## Tratamiento de calcos en gabinete

Antes de realizar cualquier proceso de tratamiento en gabinete es necesario un paso previo, el traspaso del calco a un formato digital. Para ello hay varios sistemas: el más fiable, ya que no produce distorsiones, es la digitalización por medio de un escáner A0 que nos permite escanear plásticos con un ancho máximo de 1 m. Si no se dispone de este se pueden hacer fotografías digitales de la totalidad de las hojas de plástico. El primer paso para ello es fijar la/s hoja/s a una superficie blanca vertical (una pared, un cartón blanco, etc.) debidamente montada/s, superponiendo las partes comunes de los plásticos, de manera que todas las figuras coincidan correctamente. En el caso de que el petroglifo sea de grandes dimensiones y se disponga de un gran número de hojas imposible de desplegar al mismo tiempo, se fotografiarán juntas el mayor número de hojas posible, puesto que cuantas menos fotografías tengamos que hacer coincidir, menores serán las posibilidades de error.

Para la toma de las fotografías se debe buscar un punto desde el cual se pueda apreciar con nitidez cada figura y desde el que entre la totalidad de las hojas de plástico. Es conveniente que la zona donde se colocan las hojas esté libre de la incidencia directa de la luz, ya que esta crea muchos brillos en el plástico que disminuyen la calidad del resultado final. Por eso se recomienda una zona interior con luces moderadas. Las fotografías se han de realizar con un jalón o escala, y siempre se debe usar trípode ya que, en el caso de que haya que hacer más de una fotografía, es imprescindible que todas ellas sean realizadas desde el mismo punto, ángulo y distancia.

Existen dos formas de tratar las hojas de plástico en gabinete:

*Proceso manual de reducción a escala manejable por medio del escaneado*: en el caso de que haya más de una fotografía se procede a su unión para obtener una sola imagen del calco. Esto se hará sobreponiendo las partes comunes de las fotografías. Una vez realizado esto, sobre una mesa de luz, se procederá al calcado sobre papel vegetal blanco de los elementos representados con rotuladores muy finos. A este mismo papel también se hará la transposición de la escala y del norte magnético. Con esto obtendremos el calco a una escala manejable y podremos escanear el calco para pasarlo a formato digital, lo que nos permitirá ampliar o reducir su escala.

*Tratamiento digital*: para el procesado del calco utilizamos el programa Adobe Photoshop 7.0. Las fases para el procesado digital son las siguientes.

Fase I: El primer paso es la unión de todas las fotos de los plásticos. Como decíamos antes, el proceso será más sencillo cuanto menor sea el tamaño del petroglifo y, por tanto, el número de plásticos también será más preciso, porque cuanto mayor sea el número de fotografías más posibilidades habrá de cometer errores a la hora de enlazarlas, debido a microdesajustes que se pueden dar en el tamaño de cada fotografía, aunque este problema se ha de subsanar en la medida de lo posible.

A continuación explicamos el procedimiento paso por paso.

Primero, se abre en Photoshop un archivo nuevo desde el menú principal, dándole un nombre (p. ej. Calco). El tamaño del lienzo se aumentará en esa misma pantalla. Podemos empezar dándole un valor de 500 píxeles de ancho y altura, que va a variar en función del tamaño de las fotos. Siempre que necesitemos ampliar el lienzo podremos hacerlo en el menú principal: *Imagen/Tamaño del lienzo*.

Importamos las fotos al archivo *calco*; si hay más de una foto, la mejor opción es importar cada una de ellas por separado. Para realizar esto debemos ir al archivo de Photoshop donde tenemos la fotos guardadas, y allí se seleccionará la foto con la herramienta *Seleccionar* de la barra de herramientas y copiaremos en *Edición/Copiar.* Volvemos al archivo calco y pegamos en *Edición/Pegar,* y realizamos la misma operación con el siguiente plástico. Cada plástico que insertemos va a ser reconocido por el programa como una capa. Para mayor comodidad podemos llamar a estas capas con el nombre "plástico" y numerarlas. Es conveniente que empecemos a ensamblar las imágenes desde el momento que tengamos pegadas dos fotos, independientemente del número de plásticos-fotos que tengamos.

El ensamblado de las imágenes es un paso, hasta cierto punto, complicado, ya que necesitamos que las figuras coincidan correctamente desde el primer plástico hasta el último, de lo contrario se acumula error. Para engarzar dos imágenes lo primero que debemos hacer es montar las partes comunes de los plásticos. Para ello vamos a dar menos opacidad (en la paleta *Capas*) al plástico que deba ir encima. Con esto conseguimos hacerlo transparente para ver y superponer las figuras unas encima de otras. Para mover el plástico utilizamos la herramienta *Mover* de la barra de herramientas.

Si en algún momento queremos cambiar el orden de los plásticos, es decir que el que figuraba abajo lo haga ahora arriba, no tenemos más que ir a la paleta *Capas*, situar el ratón sobre la capa, presionar el botón izquierdo y llevarlo encima de la capa elegida. Si queremos reducir o aumentar el tamaño de la imagen iremos a *Edición/Transformación/Escala*. Generalmente los plásticos no presentan distorsión al unirlos, pero en algunos casos puede aparecer algún error al hacer un encuadre, sobre todo si los calcos han sido hechos sobre rocas de superficie muy irregular, con convexidades y concavidades, puesto que no olvidemos que estamos pasando una superficie tridimensional a una plana. Si esto ocurre habrá que corregir todos los fallos que las figuras presenten en su unión. Algunas veces se consigue aumentando o disminuyendo ligeramente el tamaño, pero otras esto no es suficiente, por lo que debemos rotar la imagen. Para ello debemos jugar con el tamaño de la imagen, o rotarla usando *Edición/Transformación /Rotar* hasta que queden

perfectamente engarzadas. Una vez que hayamos engarzado los plásticos (Figura 2) es conveniente bloquear las capas que estén listas con el fin de evitar movimientos indeseados de éstas; para ello iremos a paleta *Capas* y utilizaremos la herramienta *Candado*.

Una vez introducidos todos los plásticos y engarzados correctamente formarán todos una sola imagen, en la que todas las figuras unen sin ninguna o con una mínima distorsión. Cuando este proceso acabe es conveniente que todas las capas se fusionen en una sola. Esto se hará en el menú principal en *Capa/Acoplar imagen.*

Hecho esto entramos en la segunda parte del proceso, donde es necesario extraer de esta imagen la información relevante y desechar lo que no nos sirva.

Fase II: empezaremos por repasar los contornos, las grietas y otras características naturales de la roca como pueden ser rebajes, protuberancias, diques, etc. En nuestro caso también repasamos los motivos modernos y los motivos antiguos repicados. Para cada uno de ellos vamos a crear una capa en el menú despegable de Paleta *Capas* y le vamos a dar el nombre que corresponda. Al desactivar las capas "Plástico" van a quedar todos estos elementos dibujados sobre la capa "Fondo". Para repasar el contorno utilizamos la herramienta pincel con el color apropiado, en el menú superior al elegir la herramienta *Pincel* podemos elegir el grosor correspondiente para el pincel y en la barra de herramientas tenemos la *opción* de cambiar el color. Siempre que nos equivoquemos podemos ir a herramienta *Borrador* y corregir el error, o bien en menú principal *Edición/Paso atrás o Deshacer.*

En cuanto a los motivos, crearemos tantas capas como profundidades haya, dándole el nombre de "profundidad" con el número que le corresponda (profundidad 1, profundidad 2 y profundidad 3). Para los motivos podemos utilizar este sistema

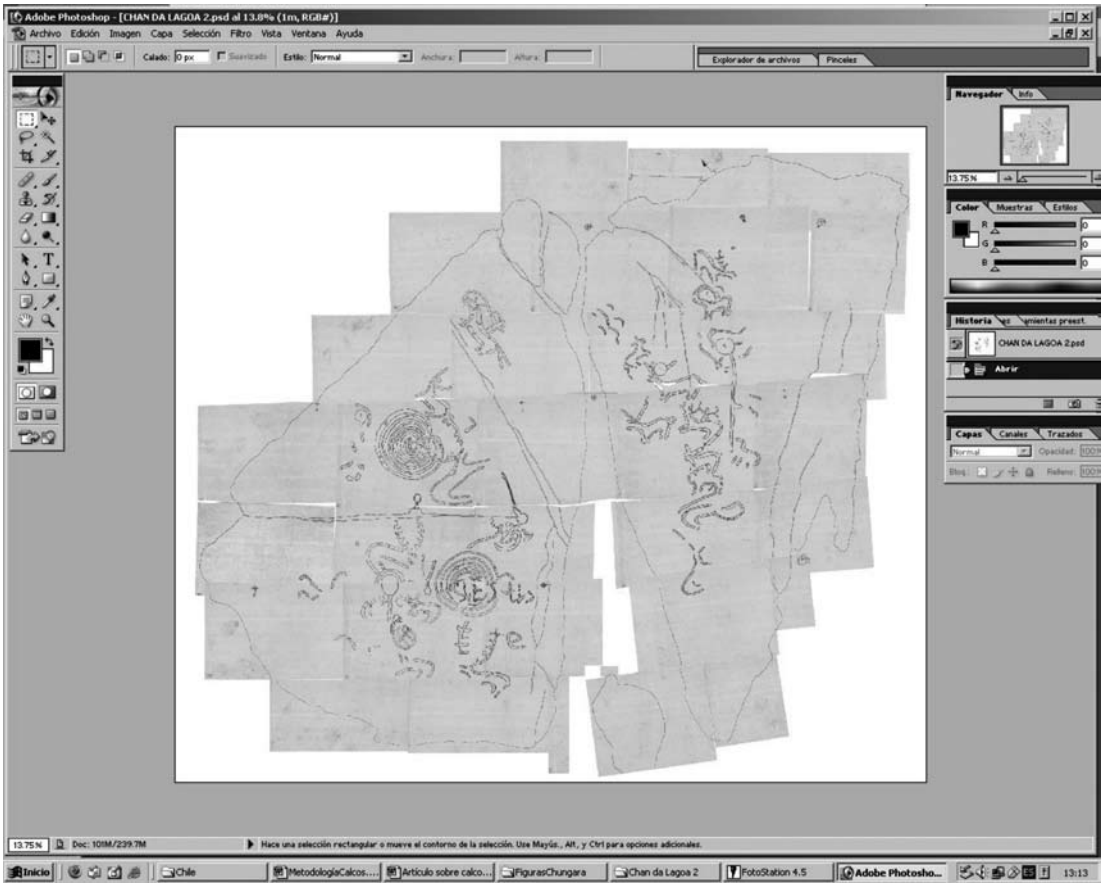



Figura 2. Resultado del engarce de las hojas plásticas en Photoshop.
*Result of the connection of the plastic sheets in Photoshop.*

de contorneado previo, o bien podemos utilizar el procedimiento de la *Varita mágica.* Con esta herramienta vamos seleccionando el interior de cada una de las figuras. Para ello, es muy importante tener activada las casillas de *Contiguo* y *Usar todas las capas*, que aparecen en el menú superior al elegir la opción *Varita mágica*. Cuando las figuras no tengan un contorno bien cerrado, este método nos puede dar problemas, por lo tanto es muy importante en campo cerrar todas las figuras con el rotulador, de lo contrario la varita nos puede seleccionar algo indeseado. Si esto ocurre deberemos bajar el nivel de tolerancia, que encontraremos en el menú superior, para que nos seleccione con más precisión un espacio muy concreto. En este punto es cuando empezaremos a diferenciar los surcos en función de su profundidad. Escogeremos por cuáles queremos comenzar, y vamos a seleccionar con la *varita mágica* el interior de todos los surcos de la misma profundidad, a veces una misma figura tiene distintas profundidades por lo que seleccionaremos sólo una parte de una figura. Cuando tengamos todos los surcos de una misma profundidad seleccionados, procederemos a pintarlos para darles la tonalidad de grises que le corresponda. En nuestro caso utilizamos el negro para los surcos más profundos o menos patinado, el gris fuerte para los de profundidad media y pátina media, y un gris pálido para los surcos más débiles y más patinados. Para hacer esto, utilizamos la herramienta *Bote de Pintura* o *Pincel* de la Paleta herramientas. En nuestro caso utilizamos el *Pantone 419 C* para el primer caso, el *Pantone 417 C* para el segundo y el *Pantone 415 C* para el tercero. Para acceder a estos colores pinchamos sobre la herramienta *Configurar color central* de la paleta herramientas, donde aparece una ventana en la que elegimos Personalizar; desde ahí podemos llegar al catálogo, donde deberemos escoger *Pantone solid coated*, para acceder a los colores.

Una vez terminada una profundidad seleccionaremos y pintaremos otra en una capa distinta. Podemos dejar los surcos con un color plano o darles una trama de puntos con una densidad distinta según la tonalidad que dará un aspecto de mayor o menor profundidad a los grabados. Esto se hará, con la capa de los grabados seleccionada, en *Filtro/ Pixelizar/Grabado.*

Para finalizar, sólo nos queda introducir la escala y el norte en el calco. Para ello vamos a crear una escala en otro programa (p. ej., Corel Draw), y la vamos a pegar en el archivo donde tenemos los plásticos originales. En *Edición/ Transformar/ Escala* la ajustamos a la escala real y luego la copiamos en el calco.

Para insertar el norte vamos a la barra herramientas escogiendo *Forma personalizada*, y elegimos en el menú superior la flecha y el color deseados. La insertamos y la rotamos hasta hacerla coincidir con el norte dibujado en el plástico.

Respecto al resultado final, hemos de señalar que depende mucho de las condiciones bajo las que el panel fue observado y del rigor con que se hace el levantamiento del calco. Así, sólo realizando un trabajo sistemático y completo, tanto en el proceso de observación como en el de reproducción, se conseguirá un calco de calidad, pero sujeto siempre a nuevas adiciones o modificaciones, puesto que el resultado final (Figura 3) es siempre un producto de la interpretación del arqueólogo; por ello es muy importante disponer de una metodología y de un procedimiento sistemático que reduzca en lo posible el carácter subjetivo de cada lectura.

## Aplicación y Adaptación de la Metodología de Calco sobre Plástico a los Petroglifos de la Cuenca Superior del Río Aconcagua, Chile Central

En este apartado presentamos la aplicación del procedimiento anterior a los petroglifos de la zona central de Chile, discutiendo las diferencias existentes y las soluciones tomadas. A continuación vamos a explicar someramente los pasos seguidos para la realización de estos calcos, así como la diferencia en su elaboración, tanto en campo como en gabinete, con respecto al caso gallego.

*Observación de los motivos grabados:* En su formulación original, centrada en el arte rupestre gallego, las colonizaciones liquénicas de las rocas hacen necesaria la limpieza del área grabada antes del calco. En este caso se obvió, puesto que la presencia de líquenes en las rocas es muy infrecuente en las zonas estudiadas. Al tratarse de zonas muy secas no proliferan los líquenes, ya que estos microorganismos encuentran su alimento en sitios húmedos y sombríos. Sin embargo, si se considera oportuno, se puede barrer la superficie muy cuidadosamente con un cepillo de cerdas blandas para eliminar agentes depositados sobre la roca como pueden ser arena o tierra.

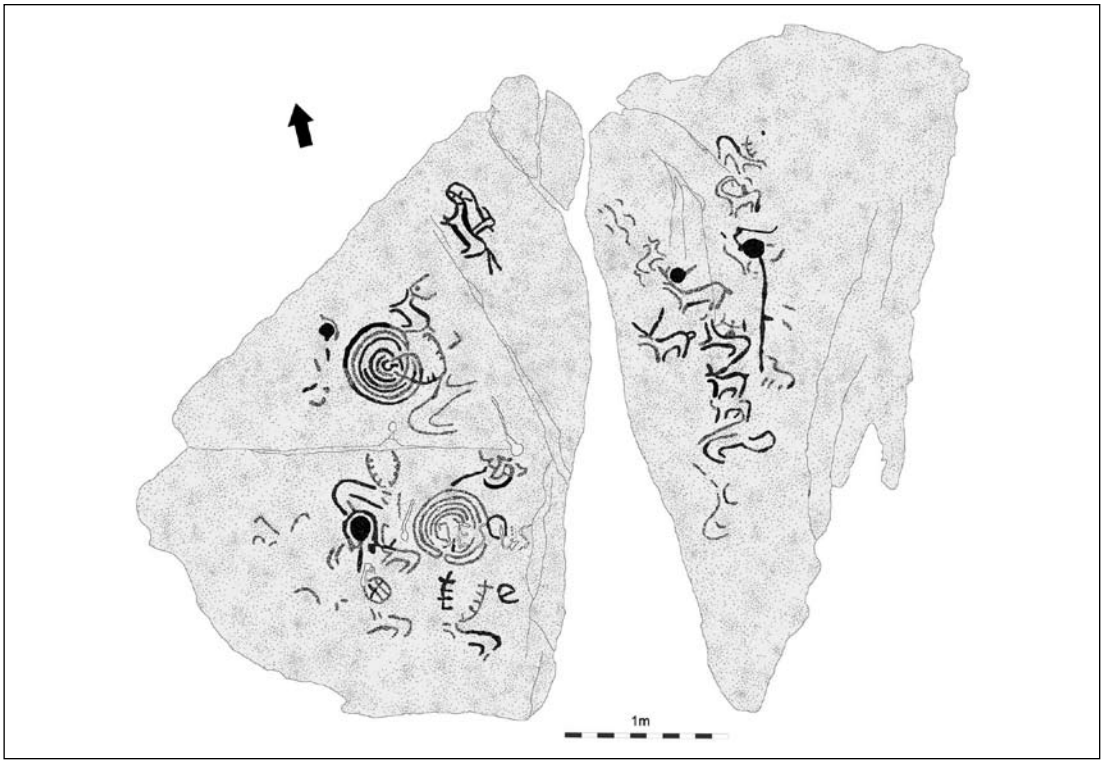



Figura 3. Calco de un petroglifo gallego. Las líneas con puntos más densos representan los grabados de mayor profundidad.
*Tracing of a Galician carving. Lines with the high dense points mean deep carvings.*

El primer paso para la realización del calco fue la lectura de los grabados por medio de luz natural a distintas horas del día. Ya advertimos anteriormente que no existen condiciones de luz idóneas para observar petroglifos, porque todas nos pueden aportar datos de distinta índole. Sin embargo, existen condiciones mejores que otras, y en el caso gallego son los días soleados cuando la luz se proyecta de forma lateral sobre las figuras, creando sombras alargadas. Aun así, para el caso que nos ocupa no pudimos definir condiciones de luz únicas y concretas para observar los grabados; debemos tener en cuenta que la visibilidad de los diseños de la cuenca superior del río Aconcagua no sólo depende de la profundidad del surco, sino también del contraste cromático entre grabado y superficie no grabada. La visibilidad de un petroglifo u otro en esta zona, en una misma hora del día y con la misma intensidad de luz varía mucho; en definitiva, va a depender de distintos factores: la orientación del grabado, la profundidad del surco, el color de la pátina de los grabados y de la roca, etc. Por ello, en este caso es doblemente aconsejable que, antes de hacer un calco, los grabados sean observados con distintas intensidades de luz y, cuando sea posible, con distintas condiciones climáticas para identificar todas las figuras.

En este caso, y dada la claridad de lectura de los grabados, en buena parte de los casos, consideramos suficiente la lectura con luz natural a distintas horas del día y no utilizamos otros métodos como la luz artificial, el *frotagge* o el espejo proyectado.

*Colocación del plástico y perfilado de las figuras:* debido a que los petroglifos de esta zona representan las figuras por una serie de piqueteados unidos, se procedió a experimentar con dos técnicas distintas. Una de ellas es utilizar una línea para delimitar por su borde más externo los punteados que forman las figuras; sin embargo, con este método, además de perderse gran cantidad de información, se estaría falseando el calco, ya que se sugiere que el espacio que está dentro del surco se encuentra piqueteado en su totalidad y no siempre es así. La segunda técnica con la que experimentamos es el representar mediante el punteado del diseño cada uno de los impactos del grabado, esta técnica permite registrar más fielmente las figuras. Se trata de repetir con el rotulador movimientos ascendentes

y descendentes muy parecidos a los que realizó el autor del petroglifo. Así, daremos debida cuenta de cuáles son las zonas piqueteadas dentro de la figura, representando también información tecnológica relativa al golpe (Figura 4).

Los pasos restantes no varían en nada respecto al caso gallego, también se reseñará en campo la distinta profundidad de los impactos, dándole a cada una de ellas un color distinto para distinguirlas en laboratorio y darle una mayor definición al calco final (Figura 5).

Figura 4. Arriba: Proceso de calco. Abajo e izquierda: figuras calcadas mediante punteado. Derecha: figuras calcadas mediante contorneado con línea.
*Above: tracing process. Below and left: tracing with points. Below and right: tracing with silhouette.*

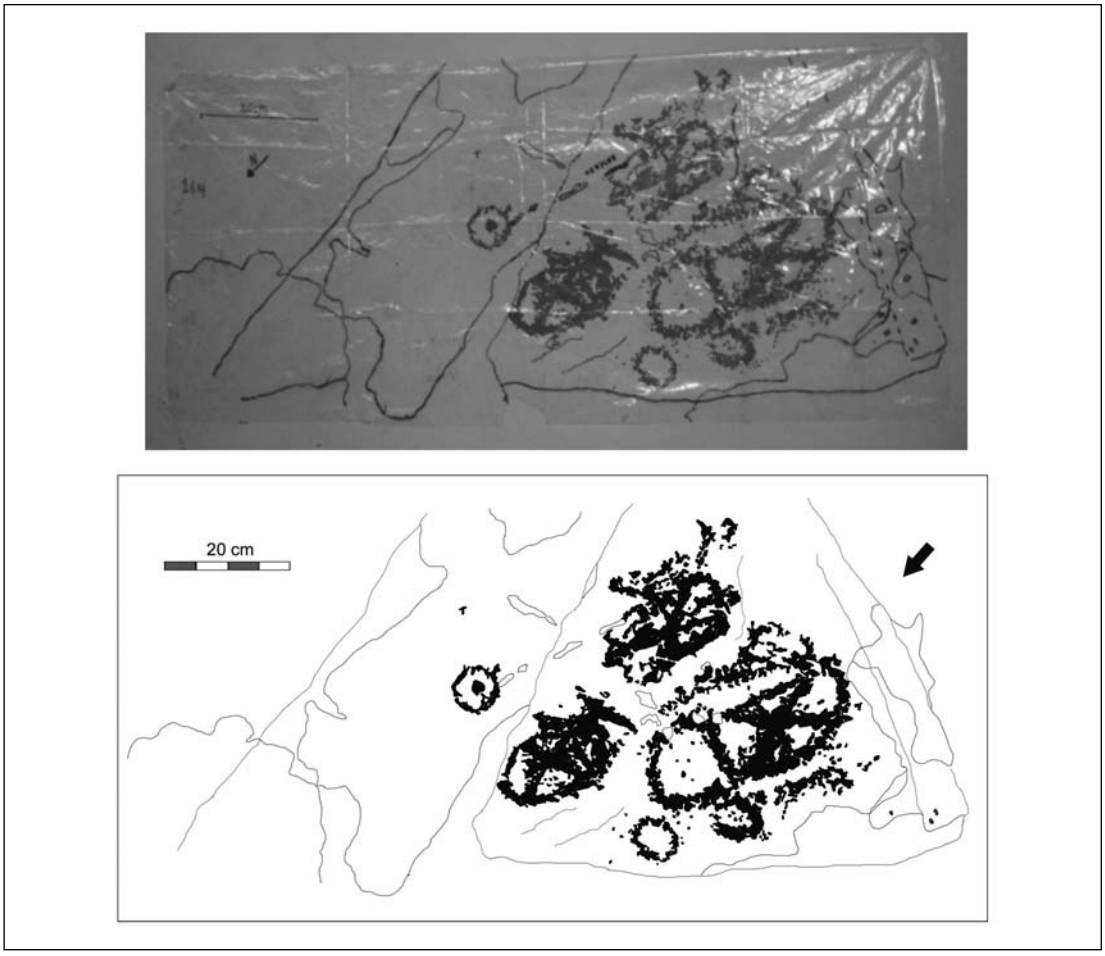



Figura 5. Arriba: calco sobre plástico de la roca 164 de Paidahuen. Abajo: resultado tras el procesado digital del calco.
*Above: tracing on plastic sheets, rock number 164 in Paidahuen. Below: result of the digital work.*

## Discusión y Conclusiones

Este artículo ha pretendido exponer una metodología de relevamiento de grabados rupestres, que representa la recopilación de diferentes procedimientos aplicados por diversos equipos de arqueología. En nuestro caso hemos querido ordenar dichos procedimientos y elaborar una metodología, es decir, una forma de trabajo sistemático. Esto ha permitido, por una parte, transmitir una forma de trabajo fiable y, por otra, lo suficientemente flexible para adaptarla a distintos estilos y tipos de grabado sin que dicho procedimiento pierda fiabilidad.

En el caso del arte rupestre gallego, encuadrable en el estilo atlántico (Santos 2007) se ha optado por la representación de los surcos, que son los definidores de las figuras; en cambio, para el caso del arte rupestre del río Aconcagua, lo que se representa son los piqueteados sobre el panel, cuya acumulación es lo que configura los diseños.

Los resultados que aquí hemos presentado son una prueba de la alta rentabilidad científica que los proyectos de cooperación internacional suponen para el avance en el conocimiento arqueológico. En lo que a metodología de relevamiento se refiere, consideramos que era necesario cubrir un vacío técnico-metodológico, ya que es relativamente frecuente la realización de registros de arte rupestre sin especificar el procedimiento empleado. Como ya hemos dicho en anteriores líneas, no existe una representación objetiva de los paneles, por lo que es necesario explicitar cuál ha sido el procedimiento empleado en el relevamiento, ya que cada vez es más frecuente que los estudios en arte rupestre se

hagan sobre los calcos y no directamente sobre el registro arqueológico original. Por ello nunca se insistirá lo suficiente sobre el control de la fiabilidad de las representaciones en arqueología.

*Agradecimientos:* a los siguientes proyectos por haber permitido la realización de este trabajo de cooperación internacional: Fondecyt 1040153, Fondecyt Cooperación Internacional 7040002, Proyecto ContextAR del del Plan Nacional de I+D con código: BHA2002-04231-C02-02. Al Museo Chileno de Arte Precolombino por patrocinar los dos primeros proyectos y a todos aquellos que participaron en las campañas de terreno. A David Barreiro por la lectura y corrección de este artículo.

## Notas

[1] Los trabajos realizados en este proyecto, titulado *Forma, contenido, sustancia y expresión en el arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central* (código: Fondecyt 1040153), abarcaron cuatro aspectos fundamentales: Investigación básica sobre la construcción del paisaje en los sitios de arte rupestre, diagnóstico sobre el estado de conservación y propuestas para evitar el deterioro del arte rupestre, implementación de nuevas técnicas de reproducción de grabados y formación en prácticas para estudiantes de arqueología.

[2] Mediante este sistema se han llevado a cabo las reproducciones en 3D de importantes cuevas como la de Altamira (España) o Lascaux (Francia).

[3] Hoy en día el mercado ofrece la posibilidad de adquirir distintos tipos de láser escáner, y su precio, dependiendo de las características concretas de cada uno, ronda los 55.000 dólares.

# DISTRIBUCIÓN DE FIGURAS ANIMALES Y DINÁMICA POBLACIONAL: UN ESTUDIO COMPARATIVO EN PATAGONIA (PROVINCIA DE SANTA CRUZ, ARGENTINA)

## *DISTRIBUTION OF ANIMAL FIGURES AND POPULATIONAL DYNAMIC: A COMPARATIVE STUDY IN PATAGONIA (SANTA CRUZ PROVINCE, ARGENTINA)*

*Natalia Carden*[1]*, Lucía Magnin*[1] *y Laura Miotti*[1]

El objetivo del presente trabajo consiste en evaluar las concentraciones diferenciales de motivos y los cambios en la representación animal a lo largo del tiempo, en el contexto de la dinámica poblacional modelizada para el sur de la Patagonia. La distribución de motivos rupestres animalísticos se basó en el análisis de cuatro cuencas diferentes de la región. Se consideraron en este sentido: 1) las cuencas temporarias de los zanjones Blanco y Rojo, y del zanjón del Pescado, al norte de la meseta central; 2) la cuenca del río Seco, al sur de la meseta central; 3) la cuenca del Río Pinturas, y 4) la meseta del lago Strobel. Las distribuciones se analizan a partir del cálculo de tres medidas estadísticas aplicadas por medio de sistemas de información geográficos (SIG): 1) tendencia central, 2) dispersión y 3) orientación en el espacio.

**Palabras claves:** figuración animal, poblamiento de la Patagonia, Sistemas de Información Geográfica (SIG).

*The objective of this article is to evaluate the differential concentrations of motives and the changes in animal representations along time, in the context of the populational dynamic proposed for southern Patagonia. The distribution of animal rock art motives is based upon the analysis of four distinct basins in the region: 1) the temporary drainage systems of the Blanco, Rojo and Del Pescado creeks, in northern Central Plateau, 2) the Río Seco basin in southern Central Plateau, 3) the Río Pinturas basin and its tributaries and 4) Lago Strobel Plateau. The distributions are analyzed through the calculation of three statystical measures using geographic information systems (GIS): 1) central tendency, 2) dispertion and 3) spatial orientation.*

***Key words:*** *animal figures, peopling of Patagonia, Geographic Information Systems (GIS).*

El proceso de poblamiento del sur de la Patagonia involucró cambios significativos en las estrategias de movilidad, de asentamiento y de apropiación de los recursos, implicando a su vez transformaciones en las redes de comunicación social y en la definición de los territorios (Tabla 1). En el contexto de estos cambios, los animales siempre tuvieron una importancia fundamental en la vida de los cazadores-recolectores, no sólo en la subsistencia (Miotti y Salemme 1999), sino también en la reproducción de su vida social (Casamiquela 1983) y en el desarrollo de su cosmología (Bórmida y Siffredi 1969/70). La importancia simbólica del mundo animal entre los cazadores-recolectores se manifiesta en la continuidad de las representaciones animalísticas en el arte rupestre desde el Holoceno Temprano hasta el Holoceno Tardío, a pesar de los cambios estilísticos y de frecuencias (Aschero 1996; Gradin et al. 1979; Miotti y Carden 2006). El objetivo del presente trabajo es evaluar dichos cambios y su distribución en el espacio, a la luz de la dinámica poblacional modelizada para la región.

Los modelos elaborados acerca del poblamiento del sur de la Patagonia (Borrero 1989, 1994-95, 2001; Miotti 1989, 2006; Miotti y Salemme 2003) se han basado en la importancia de las redes hidrográficas para la movilidad y el asentamiento de los grupos humanos (Erlandson 2001; Escalada 1958-59). En este sentido, se analiza aquí la distribución de motivos rupestres animales a escala regional, incluyendo distintos sistemas de drenaje (Figura 1): 1) la cuenca del río Pinturas y sus tributarios, 2) las cuencas de los zanjones Blanco, Rojo y Del Pescado, en el noreste de la Meseta Central, separada del Río Pinturas por la Meseta El Pedrero, 3) el sur de la meseta central, abarcando principalmente la cuenca del río Seco y separada del área anterior por la meseta de Los Ventisqueros y 4) la meseta del lago Strobel, al sur del río Chico, en relación con el río Barrancoso y una serie de lagunas en rosario correspondientes a las cuencas del piedemonte cordillerano (Figura 1). En suma, la región estudiada comprende la Meseta Central comprendida entre los ríos Deseado y Chico, y el área ecotonal entre los ríos Chico y Coyle.

[1] Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata. CONICET.

Tabla 1. Proceso del poblamiento de la Patagonia.
*Peopling process of Patagonia*

| Estrategias | Exploración* y Colonización (Pl/H)** | Consolidación Territorial (HM)** | Ocupación efectiva (HT)*** |
|---|---|---|---|
| **Movilidad** | Alta | Logística y alta: intercambio entre costa, meseta y cordillera | Logística alta<br>Residencial baja |
| **Asentamiento** | Variabilidad y complementariedad funcional de sitios | Variabilidad y complementariedad, mayor redundancia de ocupación | Ídem |
| **Apropiación de los recursos faunísticos ****** | Generalizada: guanacos complementados con rheidos y megamamíferos | Especializada en la caza del guanaco | Generalizada: guanacos complementados con rheidos, aves y mamíferos pequeños |
| **Redes de comunicación** | Amplias para minimizar riesgo en la colonización de nuevos espacios donde la demografía es baja | Más amplias incluyendo contactos a largas distancias con otros territorios | Ídem (en un contexto de más territorios ocupados) |
| **Territorialidad** | Territorios permeables | Fisiones en las bandas: ocupación de nuevos territorios permeables | Todos los territorios están ocupados y son más pequeños: posibilidad de competencia intergrupal cuando el espacio se satura |

* (Borrero 1989, 1994-95); ** (Miotti 1989); *** (Borrero 1994-95); **** (Miotti y Salemme 1999).
Pl/H: transición Pleistoceno/Holoceno, HM: Holoceno Medio, HT: Holoceno Tardío.

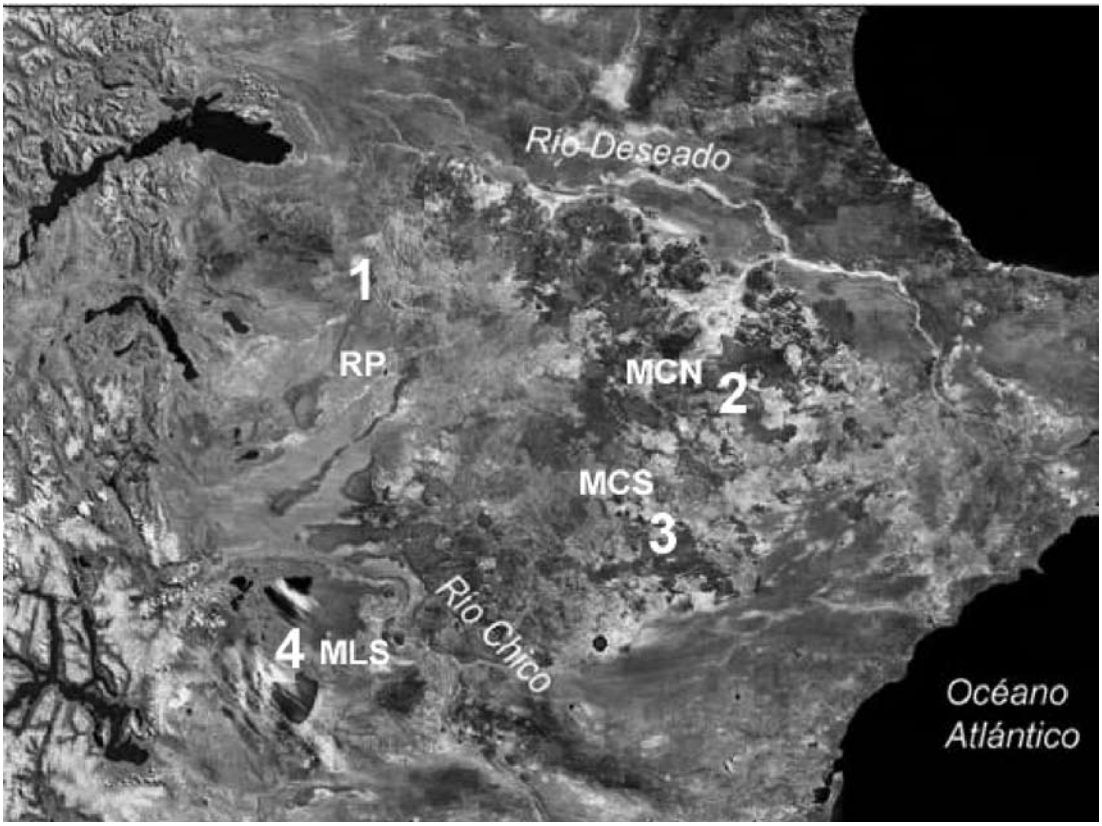



Figura 1. Áreas analizadas en la actual provincia de Santa Cruz: 1) Río Pinturas, 2) Meseta Central norte, 3) Meseta Central sur, 4) Meseta del lago Strobel.
*Analyzed areas in Santa Cruz province: 1) Río Pinturas, 2) northern Central Plateau, 3) southern Central Plateau, and 4) Lago Strobel Plateau.*

## Consideraciones Teóricas

En el contexto de la dinámica poblacional mencionada, donde la comunicación social puede haber jugado un rol importante, el arte rupestre ha sido interpretado como un vehículo para lograr tal comunicación entre los grupos móviles (Aschero 1996). En este sentido, se lo considera como:

> "parte de un sistema a través del cual la comunicación se logró mediante la adherencia a un conjunto de reglas estilísticas (…) la aparición de ítems estilísticamente similares en una distribución amplia podría corresponderse con ambientes especializados que requirieron redes de interacción abiertas" (Gamble 1982:92) [Traducido por las autoras].

De acuerdo con estas ideas, el estilo funciona como un sistema visual que refuerza la interacción social entre grupos que comparten los mismos códigos estéticos y de significación. Como situación contrastante, la regionalización estilística puede ser interpretada como el producto de redes sociales más cerradas (Gamble 1982; Jochim 1983). De modo similar, la distribución circunscripta de distintos estilos de arte rupestre en diferentes sistemas de drenaje ha sido explicada como una demarcación de territorios, y en este contexto, con el apoyo de información etnográfica, los motivos rupestres animalísticos han sido interpretados como metáforas de la identidad social y de los derechos políticos de los distintos clanes totémicos sobre el uso de la tierra (David 2004).

Con respecto a la territorialidad entre los cazadores-recolectores, Ingold (1986) sostiene que la misma no es bidimensional, comprendiendo áreas perimetralmente delimitadas, sino cerodimensional y unidimensional, haciendo referencia en forma respectiva, a localizaciones puntuales (i.e. fuentes de agua, campos de caza, concentraciones de minerales) y a los caminos que unen esos puntos. El autor sostiene que la conducta territorial puede entenderse como una manera de compartir información acerca de la distribución de los recursos y de los individuos en el espacio, que no necesariamente debe implicar la exclusión del acceso a los mismos. Por otro lado, la propiedad de la tierra por parte de los cazadores-recolectores también implica aferrarse a los objetos que la conforman (animales, vegetales, minerales), otorgándoles vida y poder en relación con las historias de sus ancestros (Ingold 1986; Tilley 1994). De este modo, la territorialidad se vincula con el concepto de identidad, en relación con distintas percepciones del entorno y con distintos sentidos de pertenencia y arraigo (Curtoni 2005).

## Implicaciones

De acuerdo con lo expresado, sería esperable encontrar en el arte rupestre:

a) Una progresiva ampliación de la distribución espacial estilística a lo largo del tiempo, entendiéndola como un refuerzo visual de alianzas mediante un sistema de signos cuya decodificación fue compartida.
b) Sin embargo, en un contexto de demografía creciente, las redes de comunicación se diversifican y, por lo tanto, las chances de alianzas o de conflictos también lo hacen. Gamble (1982) vincula el mayor o menor grado de apertura en las redes de interacción social, respectivamente, con la incertidumbre o la certidumbre acerca de la distribución de los recursos en el espacio. Sin embargo, tal grado de apertura también podría estar vinculada con factores internos a la sociedad, además de los ambientales, como serían las confrontaciones entre individuos con diferentes valores e intencionalidades (Hodder 1988; Shanks y Tilley 1987). Si como consecuencia de la complejización de las redes sociales y el aumento poblacional los territorios son cada vez más pequeños y la movilidad residencial es más reducida, debería encontrarse una mayor restricción espacial en la distribución de motivos, si es que estos territorios fueron marcados mediante el arte rupestre.

Si bien el estilo es un buen indicador para buscar la regionalización, se considera que dentro de un mismo estilo, que funciona hasta cierto punto como un lenguaje común entre los grupos que lo comparten[1], también existen diferencias internas significativas en la distribución espacial de los diferentes motivos. En este sentido, es probable que la distribución diferencial de los distintos motivos animalísticos constituya un indicador de tal demarcación del espacio.

## Metodología

Para contrastar estas expectativas, se utilizan tres bloques temporales para los cuales se dispone de información cronológica y estilística acerca de la representación animal (Gradin 1978; Gradin et al. 1979): 1) el Holoceno Temprano, 2) el Holoceno Medio y 3) el Holoceno Tardío.

Se incluyen en el análisis todos los motivos cuya frecuencia sea conocida (descartándose del análisis los motivos cuyas frecuencias no hayan sido expresadas con precisión) y cuya temporalidad esté mencionada. No en todos los trabajos consultados se pudo llegar a este nivel de definición, por lo cual los datos incluidos en el análisis se consideran como frecuencias numéricas mínimas en la distribución regional del arte rupestre animalístico.

La búsqueda de patrones en la distribución de los motivos animales se realiza mediante SIG que permiten visualizar medidas de tendencia central y de dispersión para cada tipo de motivo (Lee y Wong 2001; Miotti et al. 2006). Dentro de todas las categorías definidas, cada motivo individual fue representado mediante un punto en el espacio. Cada punto se localiza en un sitio arqueológico específico, por lo que posee una referencia geográfica con coordenadas en un espacio bidimensional. La estadística espacial descriptiva utiliza los valores de las coordenadas de localización de cada punto para establecer medidas de tendencia central y de dispersión en el espacio (Lee y Wong 2001). El conjunto de los motivos de cada tipo es utilizado para calcular el centro promedio (medida de tendencia central), la distancia estándar y la elipse de desviación estándar (ambas medidas de dispersión) para cada clase de motivo considerado. Cada una de estas medidas es representada gráficamente sobre un mapa. De esta manera, es posible observar y comparar entre sí las representaciones gráficas de las tendencias centrales y de dispersión calculadas para los distintos tipos de motivos rupestres en el espacio regional.

A continuación se detallan los tres parámetros calculados y el modo en que se representan gráficamente:

1. Centro promedio: señala la localización promedio de una serie de puntos (motivos rupestres). Se representa gráficamente mediante un punto en el centro de una circunferencia.
2. Distancia estándar: muestra cómo los puntos de la distribución (motivos) se desvían del centro promedio. Se representa mediante una circunferencia cuyo diámetro indica una mayor o menor concentración de motivos a partir de su centro promedio. Cuanto mayor es el diámetro de la circunferencia, mayor es la dispersión espacial de los motivos y menor es su concentración en la región.
3. Elipse de desviación estándar: se representa por medio de dos ejes perpendiculares que captan el sesgo direccional de una distribución de puntos. Tiene tres componentes: a) el ángulo de rotación, b) la desviación a lo largo del eje mayor, y c) la desviación a lo largo del eje menor. En una escala espacial, estos componentes representan los ejes cartesianos *x* e *y*, rotados con un ángulo que corresponde a la orientación geográfica de la distribución de motivos. La diferencia en la longitud de los ejes indica la existencia de una orientación clara en la distribución de los motivos.

A partir de los supuestos teóricos y metodológicos planteados, se definen cuatro patrones distribucionales, combinando la dispersión espacial de los motivos con su frecuencia de repetición. Estos patrones tendrían distintas implicaciones en relación con una potencial demarcación territorial:

1. Frecuencia baja ($n \leq 20$) y dispersión amplia: implica motivos compartidos macrorregionalmente y una movilidad alta, pero la ausencia de regionalización no permite señalar una demarcación territorial. Se considera que la dispersión de un motivo es amplia cuando ésta sobrepasa la distancia estándar de todos los sitios incluidos en el análisis en dos desvíos estándar (asumiendo que cada sitio representa un motivo y, por lo tanto, la distribución es uniforme).
2. Frecuencia baja y dispersión restringida: los motivos le otorgan singularidad a los lugares pero no son suficientemente redundantes para señalar contextos de demarcación de territorios, sobre todo considerando que en términos comunicacionales la redundancia de motivos reduce la ambigüedad en la recepción de los mensajes (Carden 2004; Hartley 1992). Una dispersión restringida muestra dos desvíos estándar menos que la distancia promedio de todos los sitios incluidos en el análisis (asumiendo que cada sitio representa un motivo).
3. Frecuencia alta ($n > 20$) y dispersión amplia: apunta hacia la estandarización de las imágenes y a la falta de regionalización de las mismas, sin implicar una demarcación territorial.

4. Frecuencia alta y dispersión restringida: constituye el indicador más claro de una posible demarcación territorial, ya que los motivos están regionalizados y además, se repiten con suficiente frecuencia. En este sentido, para las regiones pampeana y norpatagónica se ha planteado que la progresiva intensidad en los sentidos territoriales de los cazadores-recolectores estaría relacionada con la generación de múltiples marcas en distintos locus social y estratégicamente distribuidos en el paisaje, hecho que tendría como consecuencia una mayor replicación de las mismas señales en una mayor cantidad de sitios con arte rupestre (Curtoni 2006).

## Análisis: Distribución de Motivos Animales en los Distintos Bloques Temporales

### 1) Pleistoceno final - Holoceno Temprano (ca. 11.000-7.500 AP)

En este período se observan dos focos independientes de concentración estilística (Tabla 2). En el área del río Pinturas, el arte rupestre más temprano representa escenas de caza naturalistas y dinámicas, en las cuales intervienen guanacos y motivos antropomorfos más pequeños que los animales (Figura 2). Este tipo de representaciones fueron denominadas como grupo estilístico A (Gradin 1978; Gradin et al. 1979), en el cual se destaca temáticamente la organización colectiva y la cohesión tribal para lograr el éxito en la captura de los guanacos (Gradin 2001).

En el sur de la meseta central también se han documentado escenas de caza con dinamismo donde se vinculan figuras de guanacos con antropomorfos de menor tamaño, en ocasiones mostrando el uso de lazos (Tabla 2). Sin embargo, las mismas no se relacionan estilísticamente con las escenas documentadas en el río Pinturas (Paunero et al. 2005), ya que los patrones de construcción del cuerpo de los animales son diferentes, y se asemejan a lo que fue definido como grupo estilístico B (Gradin 1978) o canon B (Aschero 1996) para dicha área. Estas figuras se caracterizan por la sobredimensión del vientre en comparación con el poco detalle que presentan el cuello, la cabeza y las extremidades (Figura 3). El momento de producción de estas escenas podría ser anterior al de las del río Pinturas (entre ca. 11.000

Figura 2. Motivos del Holoceno Temprano: escena de caza colectiva en río Pinturas (Cueva de las Manos). Fotografía: L. Miotti.
*Motives from Early Holocene: A) collective hunting scenes in Río Pinturas (Cueva de las Manos). Photograph: L. Miotti.*

Tabla 2. Motivos rupestres animalísticos vinculados al Pleistoceno final/Holoceno Temprano.
*Animal rock art motives from Late Pleistocene/Early Holocene.*

| Área | Localidades | escenas de caza A | escenas de caza B | guanacos | felinos | ñandú con cría | Fecha estimada y argumentos cronológicos | Fuente |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Meseta Central Norte** | Sierra Blanca* | | X | X | | | Holoceno Temprano/Medio<br>superposiciones (escena de caza) y criterios estilísticos (guanaco B) | Sitio estudiado por las autoras (inédito) |
| **Meseta Central Sur** | El Ceibo | | | X | X | | Transición Pleistoceno/Holoceno<br>Sello: pinturas de guanacos tapadas por sedimentos Casapedrenses<br>Superposiciones, vinculación de felino con especie extinta | Cardich 1979 |
| | La Martita | | | X | | | ca. 8.000 AP<br>Superposiciones, fechado más antiguo de Cueva 4, comparaciones estilísticas con Río Pinturas | Gradin y Aguerre 1984 |
| | El Verano | | | X | X | X | ca. 9.000 AP<br>Sello: pinturas tapadas por sedimentos Casapedrenses y Patagonienses, fechados de los niveles Toldenses en Cueva 1, restos de pintura roja en niveles Toldenses, comparaciones estilísticas con La Martita, El Ceibo y Río Pinturas | Durán 1983-85 |
| | Cerro Tres Tetas (C3T) | | X | | | | ca. 11.500 y 10.000 AP: posición en la pared (tapado por sedimentos), fechados de las ocupaciones iniciales del sitio, ausencia de Holoceno temprano en el sitio | Paunero et al. 2005 |
| | La Evelina | | X | X | | | Transición Pleistoceno Holoceno: similitudes estilísticas con C3T | Paunero et al. 2005 |
| | La María | X | X | X | | | Transición Pleistoceno Holoceno (escenas): superposiciones, similitudes estilísticas con C3T y fechados obtenidos en el área<br>Holoceno Temprano/medio (guanacos): superposiciones y fechados obtenidos en el área | Paunero et al. 2005 |
| **Río Pinturas** | Cueva de las Manos | X | | | | | ca. 9.300 AP<br>Sellos arqueológicos y vestigios de producción de pinturas, superposiciones, fechado de nivel cultural RPI | Gradin et al. 1976 |
| | Alero Cárdenas | X | | X | | | Holoceno Temprano: superposiciones asociadas a los fechados de los niveles culturales, comparaciones estilísticas con Cueva de las Manos: escena de caza podría ser una reproducción más tardía | Gradin 1977, 1983, 1994 |

* Como esta localidad se encuentra en las primeras etapas de relevamiento, las estimaciones temporales son tentativas.

Figura 3**.** Guanacos con vientre sobredimensionado con respecto a cabeza y extremidades en el sur de la meseta central (localidad El Ceibo). Fotografía: L. Miotti.
*Guanaco figures with overemphasized abdomen compared with head and limbs (El Ceibo locality). Photograph: L. Miotti.*

y 10.000 AP), tal como se ha argumentado sobre la base de estudios de las superposiciones encontradas en el área (Paunero et al. 2005). Sin embargo, esta suposición debe tomarse con ciertas reservas, ya que si bien se ha observado que las escenas de caza siempre son las primeras en el orden de las superposiciones, hasta el momento no se ha establecido un vínculo directo sobre la base de asociaciones estratigráficas concretas (ver Tabla 2)[2].

Otros motivos que caracterizan al sur de la meseta central en este momento y que contribuyen a aumentar la variabilidad del área, son los felinos, los ñandúes, y los guanacos "B", siendo estos últimos los más abundantes en el área. Estas figuras, que no muestran el dinamismo que se observa en las escenas de caza, y que pueden estar aisladas o aparecer en conjuntos, fueron vinculadas con el Holoceno Medio (ca. 7.500 AP) en el área del río Pinturas (Gradin et al. 1979). Sin embargo, en el sur de la meseta central, la aparición de estos motivos fue más temprana, como ha sido demostrado en las localidades El Ceibo (Cardich 1979) y El Verano (Durán 1983), sobre la base de sellos arqueológicos (ver Tabla 2).

*Análisis 1*

El primer análisis (Figura 4) refleja la independencia estilística mencionada para ambas áreas. De este modo, se compara la distribución de los siguientes motivos, discriminando también los grupos estilísticos a los cuales pertenecen (sensu Gradin 1978): 1) escenas de caza "A", 2) escenas de caza "B", 3) guanacos con vientre sobredimensionado "B", 4) cabeza y cuello de guanacos "B" y 5) felinos "B". Se destaca por su singularidad una escena naturalista compuesta por un ñandú con su cría, registrada en la localidad El Verano (Durán 1983-85). Si bien la misma se considera en este estudio, no puede ser incorporada en el análisis por tratarse de un único motivo.

Es necesario detenerse en las figuras de felinos, ya que existe controversia en cuanto a su asignación temporal. Estos motivos, que son escasos y se encuentran en las localidades El Ceibo (Cardich 1979) y La Reconquista (Arrigoni 1996; Franchomme 1987), presentan manchas y se caracterizan por su policromía, pudiendo alcanzar un tamaño notable (Figura 5), último aspecto que también es

Figura 4. Análisis 1: distribución de motivos en el Holoceno Temprano. 1) escenas de caza "A" (n=20), 2) guanacos "B" (n=317), 3) escenas de caza "B" (n=5), 4) cabeza y cuello de guanacos (n=8), 5) felinos (n=6).
*Analysis 1: distribution of motives from Early Holocene. 1) A style hunting scenes (n=20), 2)B style guanacos (n=317), 3) B style hunting scenes (n=5), 4) felines (n=6), 5) guanacos' head and neck (n=8).*

Figura 5. Felino con manchas de la localidad El Ceibo. La figura se destaca por su policromía y mide más de 1,5 m de largo. Fotografía: L. Miotti.
*Dotted feline from El Ceibo locality. The figure's polychromy and size (more than 1,5 m long) are outstanding. Photograph: L. Miotti.*

compartido por una figura con garras documentada en El Verano (Durán 1983-85). Las figuras con manchas han sido interpretadas como jaguares extinguidos (Cardich 1979) o actuales (Arrigoni 1996; Franchomme 1987), entre otras alternativas taxonómicas (Arrigoni 1996). Los motivos de La Reconquista fueron asignados a la transición del Holoceno Medio al Tardío, ca. 4.000 a 3.000 AP (Arrigoni 1996), sobre la base de su vinculación con el grupo estilístico B1. La autora sustenta su propuesta mediante dos argumentos: el primero es la observación realizada por Aschero (1996) acerca de la aparición de la figura del felino en el Holoceno Tardío, y la segunda es la superposición de un guanaco asignado al grupo estilístico C del río Pinturas, sobre los felinos. En cuanto al primer argumento, sostenemos que los felinos cuya aparición resalta Aschero para el Holoceno Tardío, algunos de los cuales son grabados y han recibido otras interpretaciones (ver por ejemplo Gradin 1976), no son comparables estilísticamente a los felinos policromos de La Reconquista y El Ceibo. Con respecto al segundo argumento, consideramos que dicha superposición también podría implicar una edad más temprana para los motivos subyacentes. Teniendo en cuenta los argumentos cronológicos para las figuras de felinos en las localidades cercanas (ver Tabla 2), se incluyó a estos motivos en el primer análisis, considerando la posibilidad de una producción más temprana para los mismos.

El análisis muestra cuatro circunferencias pequeñas (Figura 4) que representan la circunscripción espacial de las escenas de caza del grupo estilístico A[3], de las escenas de caza con guanacos del grupo estilístico B, de las representaciones de cabeza y cuello de guanacos, y de los felinos. La distribución de las figuras de guanacos con vientre sobredimensionado, asignables al grupo estilístico "B", es diferente, como se puede observar a partir de la mayor distancia estándar, con una orientación bien marcada en sentido noroeste-sudeste, que comunica a ambas áreas. Teniendo en cuenta las diferentes asignaciones temporales de estos motivos en la meseta y en el río Pinturas, siendo más tardías en el último, esta dispersión de motivos debe ser interpretada en términos diacrónicos.

**2) Holoceno Medio (ca. 7.500 a 3.500 AP)**

Durante este período aumenta la diversidad taxonómica en las manifestaciones rupestres animalísticas (Tabla 3), incluyendo además motivos zooantropomorfos (Figura 6). La variabilidad en la forma de representar a dichos animales también aumenta, de modo que además de los animales de cuerpo entero o representaciones totales (Gradin 1997), se registran motivos que sintetizan lo animal a partir de pisadas (representaciones parciales según Gradin 1997).

Estos motivos fueron clasificados como grupo estilístico B, del cual se derivaría el subgrupo B1, incluyendo las pisadas y las figuras de reptiles (matuastos) vistas desde arriba (Gradin 1983; Gradin et al. 1979). Según Gradin (1997), este último subgrupo estilístico es novedoso porque representa una percepción del entorno que se diferencia de las anteriores a partir de una visión cercana y circunscripta de los animales y sus rastros, mientras que las siluetas de perfil representan una visión más lejana y abarcativa.

*Análisis 2*

Como la variabilidad de motivos es mayor en este bloque temporal, el análisis se desdobla en dos para poder observar con mayor claridad los patrones distribucionales:

*2 A.* Se compara la distribución de los motivos animales de cuerpo entero: 1) guanacos, 2) aves, 3) felinos, 4) reptiles (matuastos), 5) representaciones de parto y cría de animales y 6) motivos zooantropomorfos, identificándose tres distribuciones diferentes:

1) las dispersiones de las aves y de los felinos son las mayores, con orientaciones marcadas en sentido noroeste-sudeste, conectando al Río Pinturas con el sur de la Meseta Central (Figura 7).
2) las dispersiones de los guanacos y de los matuastos son menores y tienden a concentrarse en el área del Río Pinturas (Figura 7). Sus orientaciones también están marcadas en sentido noroeste-sudeste. Con respecto a la distribución observada en los motivos de guanacos y debido a la escasez de datos numéricos precisos en el sur de la Meseta en comparación con el Río Pinturas, se considera que la misma puede ser el producto de un sesgo de la muestra. La mayor concentración de arte animalístico de la Meseta Central se registra en las cuencas de El Ceibo y La María (Cardich 1979; Franchomme 1987; Paunero et al. 2005). Si bien estas publicaciones

Figura 6. Motivo poco frecuente del Holoceno Medio/Tardío. Zooantropomorfo del río Pinturas (Cueva de las Manos). Fotografía: N. Carden.
*Rare zooanthropomorphic motive from middle/late Holocene. Río Pinturas (Cueva de las Manos). Photograph: N. Carden.*

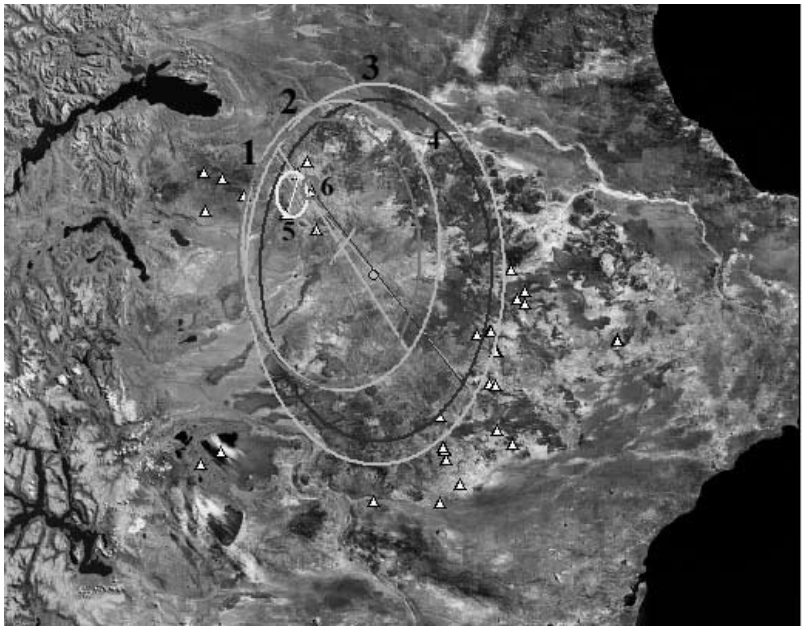



Figura 7. Análisis 2 A: distribución de motivos del Holoceno Medio (animales de cuerpo entero). 1) reptiles (matuastos) (n=10), 2) guanacos (n=159), 3) aves (n=10), 4) felinos (n=3), 5) motivos zooantropomorfos (n=8), 6) parto y cría de animales (n=3).
*Analysis 2 A: distribution of motives from Middle Holocene (full body figures). 1) reptiles (matuastos)(n=10), 2) guanacos (n=159), 3) birds (n=10), 4) felines (n=3), 5) zooanthropomorphic figures (n=8), 6) birth and offspring scenes (n=3).*

Tabla 3. Motivos rupestres animalísticos vinculados al Holoceno Medio/Tardío.
*Animal rock art motives from Middle/Late Holocene.*

| Área | Localidades | ñandú | ñandú con cría | pisada de ave | pata de ñandú negativa | cóndor | pata de guanaco negativa | pisada de guanaco | pisada de felino | felino | guanacos | guanaco esquemático | guanaco en manada | guanaco con cría | guanaco pariendo | cabeza y cuello de guanaco | matuasto | zooantropomorfo | Fecha estimada y argumentos cronológicos | Fuente |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Meseta Central Norte** | Los Toldos | | | X | X | | X | | | | | | | | | | | | ca. 4.000 AP: superposiciones, similitud con estilo de pisadas | Cardich et al. 1987; Menghin 1957 |
| | La Primavera | | | | | | | | X | | | X | | | | | | | Holoceno Medio/Tardío: criterios estilísticos, superposiciones y pigmentos en capa | Sitio estudiado por las autoras (inédito) |
| | Los Ventisqueros | | | | | | | | | | | X | | | | | | | Holoceno Medio/Tardío: criterio estilístico, asociación con motivo de La Primavera | Sitio estudiado por las autoras (inédito) |
| **Meseta Central Sur** | La Martita | | | X | X | | X | | X | | | X | | | | X | X | | ca. 4.500 AP: superposiciones y comparaciones estilísticas con Río Pinturas, fechados obtenidos en nivel Casapedrense de Cueva 4 | Gradin y Aguerre 1984 |
| | El Verano | | | X | | | | | X | | | | | | | | | | ca. 7.000 - 2.000 AP<br>Superposiciones, comparaciones estilísticas con La Martita y Río Pinturas, sello: motivos cubiertos por nivel Casapedrense | Durán 1983-85 |
| | La Flecha | | | | X | | | | | | | | | | | | | | Primeros siglos de la Era Cristiana: vinculación con grabados y contexto Patagoniense acerámico | Gradin 2003 |
| **Río Pinturas** | Cueva de las Manos | X | | X | X | | | | X | | | X | | | | | X | | Desde 7.000 a 3.500 AP: superposiciones, pigmentos y vestigios de producción en capa | Gradin et al. 1976, 1979<br>Gradin 1983 |
| | Arroyo Feo | X | | | | | | | X | | | X | | X | | | | X | 7.300 a 3.500 AP: fechados del sitio AFI, comparaciones estilísticas con Cueva de las Manos, superposiciones | Gradin et al. 1979; Gradin 1983 |
| | Alero Charcamata | X | X | X | | | | X | X | X | | X | X | X | X | | X | | 3.400 - 1.700 AP Comparaciones estilísticas con Arroyo Feo y Cueva de las Manos, superposiciones | Gradin et al. 1979; Gradin 1983 |
| | La Magdalena | | | X | X | X | X | | | | | X | | | | | | | Holoceno Tardío: criterios estilísticos y fechados obtenidos en la localidad | Aguerre y Gradin 2003 |
| | Alero Cárdenas | | | X | | | | | X | | | X | | | | | | | ca. 4.000 AP Asociación de las superposiciones con los fechados de los niveles culturales, sin vinculación directa | Gradin 1994 |

mencionan la presencia de una alta cantidad de guanacos, estos datos no pudieron ser incluidos en el análisis porque las frecuencias no fueron señaladas y porque gran parte de los motivos no están descriptos estilísticamente, razón por la cual no resultó posible vincularlos con un bloque temporal concreto.

3) los motivos zooantropomorfos y los animales con su cría o en actitud de parto son escasos y se concentran en el área del Río Pinturas (Figura 7)[4].

*2 B*. Contempla la distribución espacial de las representaciones pintadas de pisadas (Figura 8): 1) pisadas de guanacos, 2) pisadas de aves, 3) pisadas de felinos, 4) negativos de patas de ñandúes y 5) negativos de patas de guanacos.

Los patrones encontrados se asemejan bastante entre sí, tratándose en general de dispersiones amplias y distribuciones homogéneas, con excepción de las pisadas de guanacos (positivas y negativas) que se encuentran más restringidas espacialmente. Es a partir de la aparición de las pisadas que se observa una mayor participación del norte de la Meseta Central en la interacción. Además, estas nuevas imágenes son importantes porque repiten con mayor frecuencia a otros animales diferentes del guanaco, que cobran mayor frecuencia que el mismo.

**3) Holoceno Tardío (ca. 3.500 a 1.200 AP)**

En este período se introduce la técnica del grabado. Si bien las manifestaciones rupestres animalísticas grabadas y pintadas comparten motivos comunes, este repertorio común es limitado y en lo figurativo se refiere, con algunas excepciones (como los guanacos de cuerpo entero o los antropomorfos), a las representaciones de lo que Gradin (1997) define como una visión cercana y circunscripta, manifestada en las pisadas animales y en las figuras de matuastos (Tabla 4 y Figura 9). Aunque esta forma de representar a los animales no es exclusiva de los grabados, podría afirmarse que se estandariza mediante esta técnica, como se observa a partir de la mayor frecuencia y la mayor dispersión espacial de los motivos, abarcando el área de la actual provincia de Santa Cruz comprendida entre la margen norte del río Santa Cruz hasta el río Deseado, incorporando a las altas mesetas basálticas, como las de los lagos Buenos Aires, Viedma y Strobel (Gradin 1976, 2001).

*Análisis 3*

Dada la mayor dispersión espacial de los motivos grabados, en este análisis se incorpora una cuarta área: la Meseta del Lago Strobel, debido a su relevancia

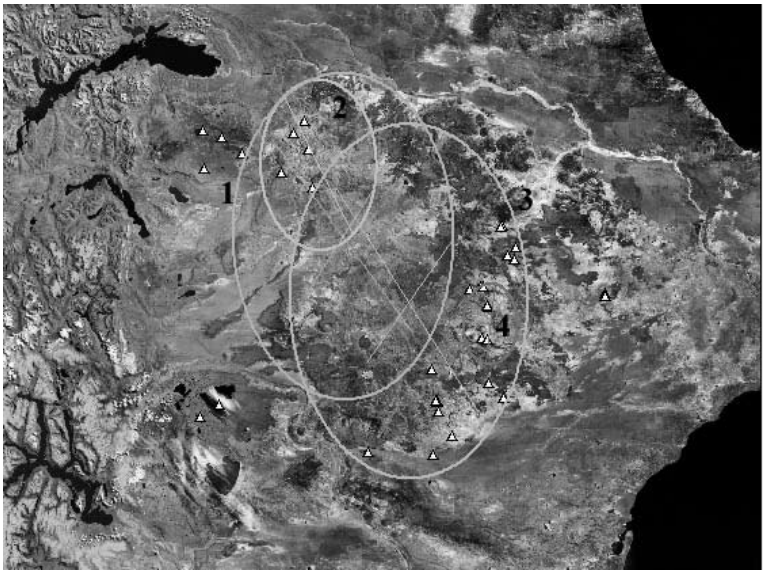



Figura 8. Análisis 2 B: distribución de motivos del Holoceno Medio (pisadas). 1) negativos de patas de ñandúes (n=8) y pisadas de felinos (n=35), 2) pisadas de guanacos (n=13), 3) pisadas de aves (n=60), 4) negativos de patas de guanacos (n=7).
*Analysis 2 B: distribution of motives from Middle Holocene (tracks). 1) Rheid* (ñandú) *foot negatives (n=8) and feline tracks (n=35), 2) guanaco tracks (n=13), 3) bird tracks (n=60), 4) guanaco foot negatives (n=7).*

(marcada por la alta concentración y variabilidad de grabados rupestres) y a su relación de cercanía con las áreas restantes. De este modo, se contempla la distribución espacial de los siguientes motivos: 1) pisadas de guanacos, 2) pisadas de felinos, 3) pisadas de aves, y figuras de cuerpo entero como 4) matuastos y 5) guanacos.

Las pisadas de aves y de felinos son los motivos que poseen la mayor dispersión, sin una orientación espacial marcada, como lo demuestran las elipses de desviación (Figura 10). La distribución de las pisadas de guanacos es diferente, ya que estos motivos se concentran principalmente en el norte de la Meseta Central (Figura 10). En las figuras de matuastos se observa una mayor concentración hacia el oeste de la región, incluyendo principalmente a las áreas del Río Pinturas y de la Meseta del Lago Strobel, con una orientación norte-sur. Los guanacos de cuerpo entero se restringen a esta última área (Figura 10).

## Discusión

Se evalúan las distribuciones de motivos en los distintos bloques temporales y se discuten los cuatro patrones definidos, que combinan las frecuencias de los motivos y su dispersión en el espacio (Tabla 5).

### Distribuciones del Pleistoceno final – Holoceno Temprano

De acuerdo con los patrones distribucionales definidos, las escenas de caza "A" poseen una frecuencia baja y están espacialmente concentradas en el área del Río Pinturas (patrón 2 en Tabla 5), con algunos motivos presentes en el Río Belgrano, hacia el piedemonte cordillerano. Es notable que casi la totalidad de estos motivos estén presentes en una sola localidad arqueológica (Cueva de las Manos). Si bien este hecho implica que el lugar tuvo una importancia que se marcó recurrentemente mediante este tipo de imágenes, quizás como consecuencia de mecanismos de fusión social en determinadas estaciones, la concentración tan puntual de los motivos en un solo enclave no permite sostener que esta demarcación haya sido necesariamente territorial.

En la Meseta Central se observa una situación diferente para este momento, marcada por una mayor diversidad de motivos animales con una baja

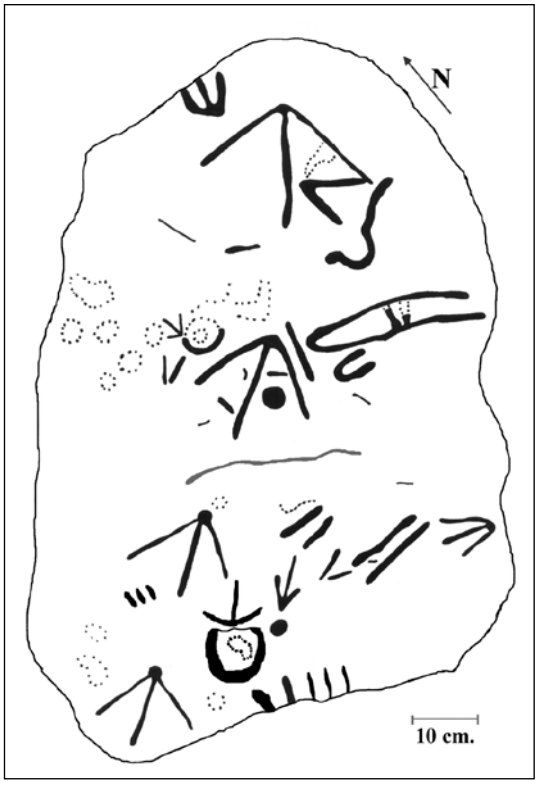



Figura 9. Calco de bloque con pisadas grabadas en el sitio Cueva Grande de Piedra Museo. Holoceno Medio/Tardío.
*Tracing of a carved block with track motives from Cueva Grande site, Piedra Museo. Middle/Late Holocene.*

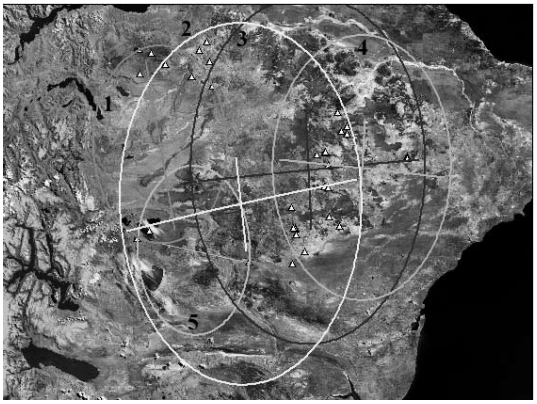



Figura 10. Análisis 3: distribución de motivos del Holoceno Tardío. 1) Matuastos (n=40), 2) pisadas de felino (n=149), 3) pisadas de ave (n=225), 4) pisadas de guanaco (n=36), 5) guanacos (16).
*Analysis 3: distribution of motives from Late Holocene. 1) Reptiles (matuastos) (n=40), 2) feline tracks (n=149), 3) bird tracks (n=225), 4) guanaco tracks (n=36), 5) guanacos (16).*

Tabla 4. Grabados rupestres animalísticos vinculados al Holoceno Medio/Tardío.
*Animal rock art motives from Late Holocene.*

| Área | Localidades | guanaco | pisada de guanaco | matuasto | lagartija | pisada de ave | pisada de felino | Fecha estimada y argumentos cronológicos | Fuente |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Meseta Central Norte** | Aguada del Cuero | | | | | X | X | Holoceno Tardío: asociación con tecnología lítica en superficie vinculable al período, fechados tardíos de sitios cercanos, criterios estilísticos | Miotti et al. 2005 |
| | Piedra Museo | | X | | | X | X | Posterior a 7.600 AP (fechado de capa 2 del sitio AEP-1). Sello: parte de un bloque con grabados apoya sobre capa 1, criterios estilísticos | Miotti y Carden 2006 |
| **Meseta Central Sur** | El Verano | | X | | | X | X | 2.500 AP: superposición sobre motivos pintados con cronología estimada, criterios estilísticos | Durán 1983-85 |
| | La Flecha | | X | X | | X | X | ca. 2.000 AP Relación con contexto Patagoniense acerámico, criterios estilísticos | Gradin 2003 |
| **Río Pinturas** | Meseta del lago Buenos Aires | | | X | X | X | X | ca. 2.500-1.200 AP: vinculación con parapetos del nivel cultural RP IV (Patagoniense), criterios estilísticos | Gradin 1976, 1996 |
| | La Magdalena | | | X | | X | | ca. 1.700 AP: relación con fechados obtenidos en la localidad, criterios estilísticos y relaciones con meseta del lago Buenos Aires | Aguerre y Gradin 2003 |
| **Meseta del Lago Strobel** | Laguna del Faldeo Verde | X | X | X | | X | X | Holoceno Tardío (ca. 2.500 AP): consideraciones estilísticas y vinculación con parapetos, ausencia de ocupaciones anteriores a esta fecha en el área | Belardi y Goñi 2002; Gradin 1959/60; Re et al. 2005 |

frecuencia (patrón 2 en Tabla 5), con excepción de las figuras de guanacos "B" (patrón 4 en Tabla 5) que luego se estandarizan en el Río Pinturas. El patrón 2 implica que debido a su particularidad, las representaciones son informativas al conferirles individualidad a los lugares donde se emplazan. Sin embargo, esta singularidad funciona a niveles locales y/o situacionales (estaciones de caza, sitios ceremoniales), y los motivos aún no poseen una frecuencia suficiente para implicar una posible demarcación de territorios, hecho que sí se podría sostener para el patrón 4, que representa la distribución de los guanacos "B".

Durante el Holoceno Temprano, el animal más representado en el arte rupestre fue el guanaco. Sin embargo, el Río Pinturas y la Meseta Central se diferencian en la manera de representar a dichos animales. Mientras que en la primera área los guanacos aparecen en escenas naturalistas de cacerías colectivas, asociados con figuras humanas que poseen un rol explícitamente activo en su apropiación, en la segunda no conforman un arte escénico salvo unas pocas excepciones. En cuanto a las imágenes estandarizadas de los guanacos "B" que destacan el vientre de los animales sobre las extremidades y la cabeza de los mismos, el objetivo principal fue resaltar esa forma especial del cuerpo, probablemente señalando su ciclo reproductivo, y no narrar un evento como en el caso de las escenas (Gradin et al. 1979). A pesar de estas diferencias, si se considera que la caza, como actividad económica, constituyó la base de la supervivencia humana, ambos tipos de imágenes podrían estar representando un mismo concepto: la reproducción, en el primer caso social y biológica, a cargo de los humanos, y en el segundo caso biológica, a cargo de los animales, a menos que en el plano de lo connotado la reproducción biológica haya funcionado como metáfora de la reproducción social. Al respecto, es importante mencionar que aunque en el grupo estilístico "B" la figura humana puede aparecer asociada a las figuras animales, no existe un vínculo anecdótico entre las mismas, hecho observado por Gradin (1978, 1983), a partir del cual denominó a dichas asociaciones como composiciones y no como escenas. La presencia de la figura humana en un contexto no escénico constituye otro argumento a favor de su rol pasivo en la reproducción social, al menos en cuanto a lo denotado por las imágenes.

Es posible explicar las diferentes representaciones recurriendo a los modelos del poblamiento de la Patagonia. Como la retirada de los glaciares fue más tardía en el área del piedemonte cordillerano, la ocupación humana en esta región tuvo su inicio durante el Holoceno Temprano (Aschero 1996, 2000; Gradin et al. 1979), mientras que la Meseta Central ya había sido colonizada con anterioridad, durante la transición Pleistoceno/Holoceno (Borrero 1994-95; Miotti y Salemme 2003). Teniendo en cuenta que en un contexto de exploración y colonización de espacios nuevos, el intercambio de información y la cooperación entre los grupos sociales debieron ser altos para minimizar el riesgo involucrado en la ocupación de ambientes desconocidos y para continuar la reproducción biológica y social en un espacio no completamente ocupado, es entendible que las escenas de caza hayan enfatizado la importancia de la cooperación humana. La escasez de este tipo de escenas en la Meseta Central favorece este argumento, debido a que el área ya había sido colonizada con anterioridad (Cardich et al. 1973; Cardich 1979; Miotti et al. 1999; Paunero et al. 2005). La baja frecuencia de las escenas de caza podría explicarse como consecuencia de la baja intensidad de las ocupaciones iniciales. Por otro lado, la diferencia estilística entre ambas áreas podría estar indicando que si bien la movilidad era alta, la interacción social entre las mismas aún no era lo suficientemente intensa debido a la baja densidad poblacional.

**Distribuciones del Holoceno Medio**

En este período se observa una mayor interacción entre el Río Pinturas y la Meseta Central, marcada a partir de dispersiones amplias de una mayor variedad de motivos animalísticos (Tabla 5), cuya presencia se registró en la Meseta Central durante el Holoceno Temprano. Ahora estas representaciones no sólo aparecen en el Río Pinturas, sino que lo hacen con más fuerza, como se evidencia a partir de la mayor cantidad y variabilidad de motivos, algunos de los cuales son particulares del área.

La mayor variabilidad de motivos en este período también refleja una mayor cantidad de patrones distribucionales. De este modo, aparecen motivos cuya frecuencia es baja y cuya dispersión es amplia (patrón 1 en Tabla 5), probablemente reflejando prácticas e ideas socialmente compartidas entre ambas áreas, además de una movilidad amplia. Los motivos poco frecuentes y espacialmente restringidos (patrón 2 en Tabla 5) se concentran principalmente en

Tabla 5. Patrones distribucionales de motivos en los tres bloques temporales.
*Distributional patterns of motives within the three temporal blocks.*

| Bloque Temporal | escenas de caza A | escenas de caza B | cab y cue guanaco | felinos | guanacos B | guanacos esq | ñandú | cría y parto | matuastos | zooantropomorfo | pisada guanaco | neg pata guanaco | neg pata ñandú | tridígito | pisada felino |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Holoceno Temprano** | 2 | 2 | 2 | 2 | 4 | | | | | | | | | | |
| **Holoceno Medio** | | | | 1 | 3 | 3 | 1 | 2 | 2 | 2 | 4 | 2 | 1 | 3 | 3 |
| **Holoceno Tardío** | | | | | 4 | | | | 4 | | 4 | | | 3 | 3 |

1. Frecuencia baja y dispersión amplia. 2. Frecuencia baja y dispersión restringida 3. Frecuencia alta y dispersión amplia 4. Frecuencia alta y dispersión restringida.
*1. Low frequency and wide dispersion. 2. Low frequency and restricted dispersion. 3. High frequency and wide dispersion. 4. High frequency and restricted dispersion.*

el Río Pinturas, pero aún no son lo suficientemente abundantes para permitir proponer una demarcación territorial a nivel espacial más amplio. Los motivos cuya frecuencia y dispersión son altas (patrón 3 en Tabla 5) muestran la estandarización de las imágenes, pero no constituyen buenos indicadores para sostener una demarcación de territorios, debido a la ausencia de regionalización.

Observando que el Río Pinturas no sólo adopta las imágenes que caracterizaban a la Meseta Central durante el Holoceno Temprano, sino que además incorpora nuevas imágenes, surgen la siguientes preguntas: 1) ¿por qué aumentan la diversidad de animales representados y los tratamientos de las imágenes?, 2) ¿por qué su distribución espacial es más amplia y ahora conecta a ambas áreas? y 3) ¿por qué este nuevo estilo reemplaza a las escenas de caza?

Para abordar estos interrogantes, nuevamente es necesario recurrir a los modelos planteados para el poblamiento de la Patagonia. Durante el Holoceno Medio, la redundancia ocupacional en la Meseta Central comenzó a tener mayor intensidad y las áreas de acción se extendieron hacia la cordillera de Los Andes y la costa Atlántica. Este hecho está evidenciado por la presencia de bivalvos y caracoles marinos en sitios de la Meseta Central, lo cual sugiere que la movilidad hacia la costa era más alta y que las redes de comunicación intergrupal se habían ampliado (Miotti 1989, 2003). La mayor diversidad y la distribución espacial más amplia de los motivos pueden ser explicadas como productos de la intensificación de las relaciones sociales; en cambio, el abandono de la representación escénica de las cacerías de guanacos es más complicado de resolver, sobre todo teniendo en cuenta que el registro arqueofaunístico del Holoceno Medio señala una especialización en la captura de estos animales (Miotti y Salemme 1999).

En el contexto de un progresivo aumento demográfico, de la fisión de las poblaciones (Borrero 1994-95, 2001) y de la ocupación de una mayor cantidad de territorios permeables (Miotti 2003), es probable que la interacción social haya estado más relacionada con la definición del acceso a esos territorios que con la reducción de la incertidumbre, como había sucedido durante la colonización de los nuevos espacios. Es en esta trama de relaciones sociales que debe entenderse la proliferación de los nuevos motivos rupestres animalísticos en el Río Pinturas. Si se considera la distribución espacial de estas imágenes, comienza a evidenciarse una mayor cantidad de motivos que se encuentran restringidos espacialmente (patrón 2 en Tabla 5), aunque su frecuencia aún no es lo suficientemente intensa para proponer la posibilidad de una demarcación territorial.

Sobre la base de lo expuesto y a modo de interpretación se propone que en este contexto de definición y negociación de los territorios la acción humana dejó de representarse explícitamente en el arte rupestre mediante un arte escénico y naturalista, para representarse metafóricamente a partir de una distribución diferencial en el espacio de distintos

tipos de motivos animales. Ya no se resalta la agencia humana como activa en la reproducción social (las figuras humanas pueden aparecer en composiciones pero no en escenas) sino que se destaca la conducta animal, principalmente en relación con la reproducción biológica (preñez, parto y cría), que tal vez funcionó como metáfora de la reproducción social humana. En una trama de relaciones sociales cada vez más complejas y de nuevos territorios a definirse, se propone que la agencia humana dejó de mostrarse explícitamente en el arte rupestre y se naturalizó mediante la representación animal. En otras palabras, las relaciones sociales se representan en el arte rupestre como si fueran relaciones entre animales, ya sea a partir de su conducta o de su distribución espacial diferencial.

La presencia más temprana de este tipo de representaciones animalísticas en el sur de la Meseta Central posee coherencia bajo estos argumentos, ya que esta área fue colonizada con anterioridad al Río Pinturas, durante la transición del Pleistoceno al Holoceno (entre 11.000 y 10.000 AP). En el momento de la producción de las figuras animales "B", ca. 9.000 AP, el área ya no se encontraba en la etapa de colonización sino de consolidación de los territorios (sensu Miotti 1989).

**Distribuciones del Holoceno Tardío**

En este lapso se reduce la variabilidad de los motivos, concentrándose principalmente en las imágenes que representan una visión circunscripta. Además, tal como sucedía entre los motivos pintados, el guanaco deja de ser el principal animal representado, aunque los análisis arqueofaunísticos continúen indicando que el mismo fue el recurso económico principal, tanto en la dieta como en la elaboración de tecnofacturas.

Con respecto a los cuatro patrones distribucionales definidos, se encontraron diferencias significativas. De este modo, existen motivos cuyas frecuencias y dispersiones son altas (patrón 3 en tabla 5), como las pisadas de aves y de felinos, lo cual implica una cierta estandarización; y motivos cuya frecuencia es alta pero su dispersión es más circunscripta (patrón 4 en tabla 5). La circunscripción de los guanacos[5] en la Meseta del Lago Strobel, de las pisadas de guanacos en el norte de la Meseta Central y de los matuastos en el Río Pinturas y la Meseta del Lago Strobel, responden a este último patrón, que es el que más claramente indica una posible demarcación de territorios, ya que los motivos, además de ser abundantes y estar restringidos en el espacio, son más redundantes en las respectivas áreas porque se distribuyen en una mayor cantidad de sitios. Las distribuciones que se observan en este período también se pueden entender a la luz de la dinámica poblacional planteada para aquellos momentos, con una demografía más alta y todos los territorios ocupados (Borrero 1994-95), hecho que implicó una reducción de la movilidad residencial y una progresiva complejización de las redes de interacción social, entendiendo que en este contexto la definición y el acceso a los territorios debieron negociarse cada vez más. En este marco deben interpretarse los cambios de orientación de las distribuciones, que ya no se limitan al sentido noroeste-sudeste, utilizando a los ríos Pinturas y Chico como corredores, sino que incluyen otros sentidos, como el oeste-este, incorporando al norte de la Meseta Central y probablemente utilizando al río Deseado como corredor, o el norte-sur, marcando una clara interacción entre el Río Pinturas y la Meseta del Lago Strobel. La diversidad en la orientación de los distintos motivos podría entenderse como el producto de este entramado social más complejo que implicó distintos tipos de negociaciones entre los territorios que se iban definiendo.

Es difícil acercarse al plano de lo connotado por los motivos grabados. Cuando Gradin define a las imágenes circunscriptas, deja abierto un interrogante con respecto al significado de este cambio en la percepción del entorno:

> "…aquí sólo intentamos iniciar un camino de investigación que nos permita aproximarnos a lo que "sucedió en el pasado"…" (Gradin 1997:14).

Aún estamos lejos de entender la causa del cambio producido en el repertorio del arte rupestre. Sin embargo, es importante tener en cuenta que en el Holoceno Tardío, como consecuencia del aumento de la aridez, la extensión de las zonas de pasturas de los camélidos disminuyó, y este factor, junto con el aumento demográfico, produjo como desenlace la reducción de los rangos de acción y de los territorios (Aschero 1996). Esta situación provocó una intensificación en la obtención de los recursos, manifestada en el registro arqueofaunístico a partir de una mayor diversidad taxonómica, indicando una mayor amplitud en la dieta (Borrero

1994-95; Miotti y Salemme 1999), escenario que contrasta con la especialización en la captura de los guanacos durante el Holoceno Medio (Miotti y Salemme 1999). Este contexto, donde el guanaco se convierte en un recurso crítico complementado mediante el consumo de otras especies, coincide con la disminución de su presencia en el arte rupestre y, al mismo tiempo, con la mayor representatividad en el mismo de otros animales. Quizás esta situación también explique la estandarización de las representaciones de pisadas, ya que estos motivos podrían estar resaltando la importancia y la mayor necesidad del rastreo de los recursos animales ante el factor de riesgo constituido por su distribución más impredecible[6]. En otras palabras, las imágenes ya no enfatizan la cooperación humana en las cacerías colectivas o la reproducción animal, sino que destacan los signos que anticipan a los animales y que en cierto modo indican sus territorios, signos cuya interpretación requiere aprendizaje y destreza, en ocasiones limitada a individuos particulares (Mithen 1990). Para finalizar la discusión, es interesante observar que esta nueva visión circunscripta, reflejada en los motivos rupestres grabados, coincide con la circunscripción en su distribución espacial y, posiblemente, con la circunscripción de los territorios. Esta situación conduce a interpretar a las imágenes, del mismo modo que en el período anterior, como metáforas de las relaciones sociales, ya que las mismas podrían estar señalando los territorios humanos a través de una visión cercana de los animales y de sus caminos.

## Conclusiones

La discusión de los patrones de distribución de los motivos animalísticos cobró sentido al relacionarlos con la dinámica poblacional planteada para la región. En este contexto, las tres medidas estadísticas calculadas a través de SIG resultaron de alto valor metodológico, ya que permitieron visualizar gráficamente y en forma promediada las distribuciones espaciales de los diferentes motivos y, de este modo, facilitaron las interpretaciones acerca de los cambios en las representaciones animales a lo largo del tiempo, haciendo hincapié en las vías de movilidad, en la territorialidad y en el objeto de las redes de comunicación social (Tabla 6).

Entendiendo al arte rupestre como un resto material que debe ser integrado en un contexto arqueológico (Aschero 1988), este estudio intentó demostrar que esta clase particular de vestigio posee un alto nivel de potencial interpretativo para contrastar los modelos acerca del proceso de poblamiento de la Patagonia.

Por último, las relaciones encontradas a lo largo del tiempo entre los cambios en la naturaleza de la interacción social y en la representación animal, permiten entender a estas imágenes, en términos de Velandia (1994), como un discurso mitopoético que representa las relaciones reales, en este caso, dentro del mundo social de los grupos cazadores-recolectores.

*Agradecimientos:* A Darío Hermo por sus valiosas sugerencias a partir de la lectura del manuscrito. Sin embargo, todo desacierto que contenga este trabajo es responsabilidad exclusiva de las autoras.

Tabla 6. Representaciones rupestres y objeto de la interacción social en las diferentes etapas del poblamiento del sur de la Patagonia.
*Rock art representations and the object of social interaction in the different stages of the peopling of southern Patagonia.*

| | **Exploración y colonización** | **Consolidación territorial** | **Ocupación efectiva** |
|---|---|---|---|
| **Objeto de la interacción social** | Reducir incertidumbre y evitar extinción biológica y social | Definir territorios y acceso a los mismos | Definir territorios y acceso a los mismos: más territorios |
| **Principal objeto denotado** | Escenas de caza de guanaco | Mayor variedad de animales: representación total y parcial. Arte no escénico | Pisadas animales y matuastos: visión circunscripta |
| **Objeto connotado** | Importancia de la cooperación humana en la reproducción social | Relaciones y conductas animales como metáforas de las relaciones sociales | Animales como metáforas de las relaciones sociales: ¿marcadores de territorios? |

## Notas

[1] Aunque el estilo se enfatiza aquí como significados compartidos, esta noción tiene sus limitaciones, que fueron planteadas desde marcos postprocesuales (Hodder 1988), implicando que los significados de la cultura material, cuya expresión puede ser grupal o más individual, varían de acuerdo con sus contextos.

[2] La asociación de algunas de las escenas de caza documentadas en ambas áreas (Paunero et al. 2005: lámina 3 g; Schobinger y Gradin 1985:28) con el Pleistoceno final o el Holoceno temprano podría ser dudosa, ya que en las mismas se observan los mangos de bolas arrojadizas (trahuiles). Hasta el momento, no existen sitios arqueológicos en Patagonia donde se hayan registrado este tipo de armas en contextos tempranos.

[3] Aunque esta área no se incluye en el presente trabajo, es importante mencionar que en el Río Belgrano, hacia el piedemonte cordillerano, se registraron escenas de caza dinámicas, parcialmente tapadas por derrumbes, en el sitio CCP7, donde se obtuvieron fechados de 9.700 AP para las primeras ocupaciones (Aschero 1996). La similitud entre los cánones de representación de los guanacos de Cueva de las Manos y CCP7, sugirió a Aschero que en estos momentos había una alta movilidad y un amplio intercambio de información entre ambas localidades.

[4] Sin embargo, al analizar estos motivos es importante reconsiderar la escena de un ñandú con 15 crías, mencionada para el bloque temporal anterior, registrada en el sur de la Meseta Central, en la Cueva 1 de El Verano (Durán 1983). La misma se asemeja temáticamente a un motivo similar registrado en el Alero Charcamata, aunque el motivo de El Verano es de color rojo oscuro mientras que el de Charcamata es blanco, más esquemático, e incluye una menor cantidad de crías (Gradin 1983; Gradin y Aguerre 1994). Si bien la escena de El Verano fue asignada al Holoceno Temprano a partir de un sello arqueológico (Tabla 2), esta diacronía de ejecución no niega la interacción entre ambas áreas, ya que las figuras de Charcamata podrían ser reproducciones más tardías del motivo de El Verano.

[5] Si bien el análisis se basó en los motivos de los sitios Laguna del Faldeo Verde y Laguna del Puente en la Meseta del Lago Strobel, cuya frecuencia es menor a 20, existen menciones acerca de la presencia de este tipo de figuras en otros sitios cercanos del área (Belardi y Goñi 2002; Re et al. 2005), por lo cual, a pesar de no conocer su frecuencia numérica, se decidió que la distribución de los guanacos responde al patrón 4.

[6] Al respecto, Aschero (1996) interpreta la evidencia en una forma alternativa, al sostener que la intensificación en la obtención de los recursos se corresponde en el repertorio artístico con las figuras de guanacos que destacan el tema de la reproducción y de la multiplicación de las manadas.

# Uso, función y significado del arte rupestre

Coordinadores:

Daniela Valenzuela (Programa Doctorado UTA-UCN) y Andrés Troncoso (Depto. de Antropología, U. de Chile)

Participantes:

1. H. Tantaleán y O. Pinedo
2. J. Berenguer
3. L. Núñez, I Cartajena, P. de Souza y C. Carrasco
4. I. Montt y G. Pimentel
5. A. Troncoso
6. R. E. Ledesma
7. C. A. Aschero, A. R. Martel y S. M. L. López Campeny
8. A. R. Martel
9. M. A. Recalde
10. A. Re, J. B. Belardi y R. Goñi

# LAS PIEDRAS EN EL CAMINO: PETROGLIFOS Y DESPLAZAMIENTOS SOCIALES DURANTE LA ÉPOCA INCA EN EL VALLE DE MALA, COSTA CENTRAL DEL PERÚ

## *THE STONES ON THE ROAD: PETROGLYPHS AND SOCIAL DISPLACEMENTS DURING THE INCA EPOCH AT THE MALA VALLEY, CENTRAL COAST OF PERÚ*

*Henry Tantaleán*[1] *y Omar Pinedo*[2]

En este trabajo se realiza una representación materialista histórica de un conjunto de petroglifos localizados en el valle medio del río Mala (provincia de Cañete, departamento de Lima) de la costa central del Perú. Para conseguir esa representación, inicialmente se plantea una propuesta teórico-práctica para entender de manera más objetiva los petroglifos, en la que básicamente ellos son tratados como productos sociales, que involucra tanto a sus esferas materiales e ideales, hechos realidad mediante la praxis social, aunque siendo la materialidad la que condiciona y antecede a la génesis del grabado en la roca. Luego, se realiza una descripción sintética de los petroglifos en mención y su relación espacial y temporal con otros elementos sociales y naturales asociados. Finalmente, se realiza una explicación de los petroglifos y el lugar que les ocupó dentro de la producción de la vida social de los grupos tardíos locales durante la ocupación inca del valle (1470-1532 d.C.).

**Palabras claves:** Praxis, dialéctica, concreción, materia, idea, producción, Inca.

*In this chapter we carry out a materialistic historical representation of petroglyphs sest located on the middle valley of the Mala River (province of Cañete, Department of Lima) from the central coast of Perú. To get this representation, initially we argue a theoretic-practical proposal for understand in an more objective way to the petroglyphs, in which they are treated as social products, that involves both material and ideal spheres, made reality throught the social praxis, althougth being the materiality the determining and preceding to the genesis of the engraving on the rock. Then, we carry out a synthetical description of the petroglyphs mentioned and its spatial and temporal relationships with another associated social and natural elements. Finally, we present an explanation of the petroglyphs and the place occupied for them inside of the production of social life of the local late social groups during the Inca occupation of the valley (1470-1532 A.C.).*

***Key words:*** *Praxis, dialectics, concreción, materia, idea, production, Inca.*

El valle de Mala ocupa un lugar marginal en el panorama de la literatura arqueológica de la costa central. Sin embargo, nuestras investigaciones (Tantaleán y Pinedo 2004a, 2004b) han comprobado su importancia socioeconómica y sociopolítica en época prehispánica y, sin duda, este valle jugó un rol importante dentro de la estrategia de dominación y control Inca de la costa y, de hecho, fue un eje articulador entre esta área y la sierra.

Recientemente, hemos dirigido nuestra atención hacia la parte media del valle (actual distrito de Calango) para hallar la complementariedad argumentativa necesaria para reconocer dicha articulación de espacios geográficos, que se materializa en asentamientos y espacios sociales con características locales e inca, los mismos que para tiempos tardíos están articulados mediante un camino Inca (según la caracterización de Hyslop 1984), el cual se halla bastante conservado en ciertos sectores del valle.[1] Dentro de esta perspectiva regional del valle como espacio natural, soporte de las estrategias de poblamiento y movimiento social durante épocas preinca e inca, planteamos que los petroglifos de los que hablaremos en este capítulo tendrían relevancia como *lugares sociales* y como hitos incrustados en espacios de transición ambiental, territorial e, incluso, ideológica.

Sin embargo, antes de proseguir con la presentación de nuestros materiales y planteamientos realizados en nuestra área de estudio, debemos discutir algunas cuestiones relacionadas con el tema en general de este volumen, y hacer explícita nuestra posición con relación al mismo.

[1] Departamento de Prehistoria. Universidad Autónoma de Barcelona, España y Museo de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú. henrytantalean@yahoo.es

[2] Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima-Perú. avqi@yahoo.

## Teoría Social y Petroglifos

En este capítulo realizaremos una representación materialista histórico-dialéctica para explicar la producción de los petroglifos como correlato de la reproducción social de los grupos humanos que participaron en su inscripción y utilización, dentro de un desarrollo teórico-metodológico que empezamos a denominar "arqueología de la producción" (Tantaleán 2005, 2007, 2008). Esto se hace necesario, puesto que, desde este enfoque materialista no se han desarrollado metodologías apropiadas y coherentes con la teoría general de la historia y, el mismo "arte rupestre"[2] (casi siempre tomado como reflejo directo de la ideología) ha sido infravalorado como elemento dentro de las explicaciones de las sociedades prehistóricas, un prejuicio que procedería de la larga tradición de explicaciones idealistas desarrolladas casi desde el descubrimiento de las pinturas paleolíticas del área franco-cantábrica de Europa Occidental (Chapa 2000, Pascua 2006). Así pues, para solventar en alguna manera esta situación, aquí desarrollaremos algunos planteamientos fundamentados en los principios básicos del materialismo histórico-dialéctico tomados de los clásicos marxistas (para aportes del marxismo a la arqueología ver Patterson 2003) que, creemos, nos ayudarán a comprender de mejor manera a los petroglifos.

Una cuestión de partida es que entendemos que la realidad en que se mueve el mundo, la materia precede y condiciona a la idea. Dicha cuestión aunque fue convenientemente apuntada por Marx[3] y Engels (por ejemplo, 1970[1859], 1974[1846]) en sus escritos, ya tenía una larga tradición de defensores desde la época helénica con los "naturalistas". Sin embargo, a los dos anteriores personajes, se les debe su reconocimiento y defensa como un principio básico y genético dentro de la dinámica en la que se mueven los seres humanos y las cosas en este mundo (para lógica dialéctica también se puede consultar Kopnin 1966), superando con ello las posiciones idealistas que planteaban y plantean, entre otras cosas, que existe un universo aislado del ser humano y que está relacionado con esencias ajenas y absolutas a este, cuestión que se hace más patente cuando se las involucran en la explicación de la realidad social, dejando de lado la capacidad transformadora del ser humano con y en relación a la naturaleza e, incluso la capacidad transformadora de su propia historia, la que únicamente se realiza mediante la praxis (cuya esencia es el trabajo históricamente constituido en cada sociedad) que es el lugar donde se transforma la realidad social y ésta se objetiva (también ver Kosik 1967).

Asimismo, es necesario poner de relieve, sobre todo de cara a las tendencias postmodernas muy de moda en la actualidad[4] (por ejemplo, ver Wylie 2002) que, para cuestiones epistemológicas, la materia que estudiamos es independiente a su conceptualización (se resiste), en tanto, parte básica, soporte y último reducto de la realidad pasada. Esto no supone que el conocimiento es totalmente subjetivo, sino que la objetividad en nuestra práctica arqueológica dependerá de una rigurosa aproximación metodológica extraída del objeto social, en tanto concreción de una práctica social (para otras propuestas relacionadas con la materialidad social en arqueología se puede consultar DeMarrais et al. 2004). De esta forma, se espera superar, por un lado, las explicaciones neopositivistas y/o empiristas lógicas que pretenden ser absolutas y asépticas y, por el otro, las interpretaciones hermenéuticas (sobre todo, las postmodernas) que aíslan los elementos más convenientes (casi siempre simbólicos o iconográficos) para su narrativa, convirtiendo a aquellos en esencias transhistóricas[5].

En suma, de lo que se trata de proponer aquí es que la materia, que es nuestro objeto de estudio original, tuvo su origen en una situación histórica concreta de la cual ya no formamos parte, pero será mediante nuestra práctica presente que le "arrancaremos" a esos reductos de la materialidad social (con sus propiedades actuales) esa realidad pasada (Castro et al. 1993). Dicha cuestión obviamente, también tendrá que ver con los problemas tafonómicos que condicionan a la muestra a estudiar (también ver Bednarik 2003) y que son cuestiones que se deberán controlar mediante metodologías apropiadas y no mediante la apropiación de la materia para plantear una lectura subjetiva y hermenéutica[6]. Lo anteriormente expresado, también se hace patente en las muy recurridas taxonomías construidas con los grabados rupestres y que se fundamentan más en la subjetividad del investigador o investigadora (quien pretende encontrar regularidades (estética, tradición, estilo, etc.) sin mediar otra metodología que su propia experiencia (también ver Bednarik 2004), que en la realidad concreta en la cual estos fueron producidos. Por ello, en nuestro planteamiento, la idea no puede existir aislada de su productor/a (idealismo) sino que esta se hace real mediante la

práctica social y que es tanto reflejo de la realidad como realidad objetivada.

En ese sentido, una cuestión muy importante para tomar en cuenta por los investigadores/as y que disminuye el riesgo de caer en la creación de "esencias" que trascenderían en el tiempo y el espacio para presentarnos lugares comunes y expresiones fenoménicas actuales en el pasado, es que ambas dimensiones (tiempo/espacio) existen antes, durante y después del sujeto pensante (lógica dialéctica) que propone el investigador o investigadora. Por lo anteriormente dicho, nuestra "instantánea" del momento en que se hicieron los grabados (se concretaron) deberá enfocarlos como objetos sociales que luego de su génesis (y antes de ella, pues, algunos petroglifos tienen como base la apropiación de "monumentos naturales") se hallan en constante movimiento (y sus productores alrededor de ellos). Por lo mismo, nuestra conceptualización de los objetos sociales debe ser histórica y dependiente de una forma de producir vida social (situación histórica) en la cual los seres humanos no son solamente esclavos de un sistema económico, político o ideológico sino que, consciente o inconscientemente, son sus productores/as. De esta manera, el grabado en la roca está condicionado por la realidad en la que se produjo socialmente el individuo o individuos ejecutores: el grabado se produce históricamente.

Por eso, en esta perspectiva que trata de ser holística y no aislar a los petroglifos de su contexto mayor de producción (si se quiere de la sociedad que la produjo) se conciben a las piedras con petroglifos como lugares sociales, alrededor de los cuales se dieron una serie de prácticas sociales desde las más cotidianas hasta las más ideológicas o institucionalizadas por aparatos estatales. De esta manera, para el caso de sociedades que sobrepasan las prácticas sociales simétricas y, que es el caso que nos ocupa, tendremos tanto *espacios de coerción* y *espacios de subversión* y nuestra tarea no solamente es entender su apariencia ("el petroglifo está") sino su esencia o contenido ("el petroglifo fue").

De esta manera, en ciertas situaciones históricas concretas las piedras con petroglifos pueden ser parte de "espacios de coerción social", en tanto expresión de un control institucional de las prácticas sociales (es decir, de la ideología dominante en acción) en espacios controlados por el grupo dominante (o que aspira a serlo dentro o fuera de una situación histórica), por lo que debemos, además, entender que estos espacios aunque parezcan ser públicos pertenecen a algún grupo de personas y, que son ellos los que expresan la idea que les parece la más apropiada según sus intereses, en algunos casos, encubriendo las prácticas sociales reales.

En otras situaciones históricas, podemos reconocer a las piedras con petroglifos como integrantes de "espacios de subversión social", cuando alrededor de estos grabados se realizan prácticas sociales de expresión libre y subversiva en espacios públicos, re-utilizados o fundados en periodos de opresión foránea. En este caso, en las piedras se presentarían una serie de elementos incisos que no necesariamente reflejan cánones específicos de una ideología de un grupo social dominante como forma de reproducir consciente o inconscientemente la norma o estándar establecido sino que, por el contrario, seguirán formas de expresión nativa como manera de hacer prevalecer su existencia ideológica y concreta en un espacio del cual también forman parte, incluso, muy a su pesar.

En ambos casos, habrá que aproximarse metodológicamente a los grabados no como si fuesen un reflejo directo de la realidad (seudo-concreciones, les denominaría Kosík 1967) sino que habrá que entenderlos como expresiones fenoménicas que guardan dentro de sí los objetivos de sus productores/as. Para ello, es necesario investigar la forma en que la sociedad que la produjo se encuentra organizada socioeconómica y sociopolíticamente para entender a qué tipo de manifestación nos estamos refiriendo. Incluso, es posible que en un mismo soporte se hallan dado manifestaciones tanto de coerción como de subversión en tiempos muy cortos e, incluso, muchos de ellos hayan sido destruidos (o "matados" como se dijo en algún momento del Simposio de Arica) como parte final de un proceso de rechazo a una práctica socioeconómica o sociopolítica que fue superada (o trataba de serlo) por los habitantes de un área dominada (por ejemplo, ver Gallardo 2004).

Asimismo, los petroglifos se podrían entender dentro de un espacio social como nexo y articuladores de otros espacios sociales, una perspectiva que, por ejemplo, complementa esa otra en la que los petroglifos serían hitos o marcarían fronteras (por ejemplo ver, Bray 2002, Guffroy 1999:70). En ese sentido, lo más importante para definir objetivamente ambos planteamientos desde nuestra perspectiva es saber si existió lo más esencial para definir fronteras o espacios que se articulan: la propiedad.

Finalmente, para acotar nuestro planteamiento tendremos que decir algunas palabras con respecto al enfoque semiótico que ha comenzado a aparecer en la literatura acerca de los grabados y pinturas prehistóricas en el área sudamericana (por ejemplo, Bray 2002; Troncoso 2005) y, que ya hace tiempo se venía desarrollando aunque de manera muy implícita cuando se han intentado entender los significados de los petroglifos, sobre todo, cuando estos son menos naturalistas y tienen menos relación con elementos pasados desconocidos por lo/as investigadore/as. En ese sentido, hay que recordar que la semiótica (representada en el presente) que se quiere aportar a la interpretación del grabado prehistórico no está en el grabado mismo sino que se construye en la mente del arqueólogo/a, el que espera hallar regularidades iconográficas que expresarían una estructura que comunicaría un mensaje pasado. Por lo tanto, debemos anotar que metodológicamente, y para el caso concreto de los petroglifos prehistóricos, no puede haber semiótica sin significados adscritos contemporáneamente, pues, como mucho en ausencia de otras formas de comunicación inteligible por nosotros/as, solamente constataremos la existencia de significantes. Así pues, parecería que esa tan recurrida díada saussuriana (significado/significante) postmoderna (por ej. Tilley 1991:20-22) se habría quedado coja para la interpretación de los petroglifos prehistóricos, pues, básicamente el significado y/o estructura que los articula se ha perdido en el tiempo.

Ahora veamos cómo podemos comenzar a entender a nuestros petroglifos, motivo de este texto, desde la perspectiva que planteamos, no sin antes introducir al lector en el espacio/tiempo en el cual se hallaban comprendidos.

## La Arqueología del Valle de Mala, de Épocas Prehispánicas Tardías

El valle de Mala, por lo menos para la parte baja y media, tuvo como organización social preexistente a la ocupación inca a una sociedad de tipo comunitaria cuyas principales actividades productivas fueron la pesca y la agricultura (no se han reportado expresiones arquitectónicas o desechos que indiquen la actividad ganadera) que no expresó materialmente, tanto en sus asentamientos como en su materialidad social (especialmente, en la producción, distribución y consumo de cerámica) una organización socioeconómica y sociopolítica asimétrica (Tantaleán y Pinedo 2004a, 2004b). De hecho, los asentamientos de la sociedad local solo se reconocen como pequeñas aldeas que no sobrepasan las 50 unidades domésticas y no se caracterizan por la monumentalidad arquitectónica y/o espacios excluyentes sino, más bien, por concentraciones de espacios domésticos básicos y "abiertos" que representarían un modo de vida comunitario (Tantaleán y Pinedo 2004a, 2004b).

Como consecuencia de esta realidad social local, la ocupación inca habría desplegado una estrategia de dominación directa o territorial (según D'Altroy 1992) construyendo infraestructura para el dominio y control de la producción local y la fuerza de trabajo, materializado en los centros administrativos (Figura 1), localizados algunos en áreas no productivas (áreas no ocupadas anteriormente por la población local e, incluso alejadas de las áreas de cultivo) y caminos que los conectaban, una estrategia reconocida en situaciones históricas similares en la costa peruana (para una síntesis de estrategias inca de dominación, ver Stanish 2001).

Nuestras investigaciones plantean que, por su propia naturaleza, este valle se habría comportado desde tiempos prehispánicos como un camino natural que une la sierra (Huarochiri y Yauyos) con la costa central[7]. Asimismo, del valle de Mala parten o llegan caminos transversales que lo unen por el norte con la quebrada de Chilca y por el sur con el valle de Omas, conectando diferentes espacios de explotación de recursos naturales o fuerza de trabajo. Dicha articulación de espacios se hace patente en la época inca cuando grandes asentamientos y caminos conectan dichas rutas. De hecho, algunos de estos sitios, que se pueden calificar como Centros Administrativos Inca (Hyslop 1990), se hallan en la encrucijada de caminos principales con infraestructura que acusa la acumulación de productos y recursos naturales (sistemas de almacenaje o *collcas*, corrales, etc.). Como veremos más adelante, además de estos dos elementos (asentamientos y caminos), los petroglifos se hallan complementando dicho espacio de movimientos sociales.

## Descripción de los Petroglifos del Valle Medio de Mala

En el valle medio del río Mala hemos reconocido 3 zonas con petroglifos. Todos ellos se han

Figura 1. Vista satelital del valle de Mala y los principales sitios inca.
*Sight satelital of the valley of Bad(Wrong) and the principal sites(places)* Inca.

inscrito en grandes bloques líticos de granodiorita, muy cercanos al cauce del río, cuestión que se relaciona con la disponibilidad de estas piedras asociadas con su transporte por el mismo caudal del río y por la estrechez del valle en esta área. Así pues, dichas piedras ya estarían disponibles y estarían inscritas en el paisaje (monumentos naturales) mucho antes de la ejecución de los grabados en ellas.

Los grabados en su mayoría se realizaron mediante la técnica del piqueteado, y dadas las improntas tan puntuales y la resistencia que ofrece la misma piedra, es muy posible que muchos de ellos hayan sido realizados mediante cinceles de metal, una tecnología disponible y, al parecer extendida, para la época en que proponemos fueron realizados. Tampoco hemos observado piedras utilizadas como percutores o para profundizar surcos (como los que hallara Núñez Jiménez (1986) en Toro Muerto, por ejemplo) en las inmediaciones de las piedras, aunque no se descarta su uso y desaparición, pues, las áreas cercanas a los petroglifos han sido disturbadas en la superficie que la rodea, sobre todo, por la apertura de campos de cultivo en sus alrededores inmediatos (Figura 2).

En este trabajo no haremos una descripción detallada de cada roca de estos conjuntos, presentando solo algunas ilustraciones recientes de los petroglifos más significativos, dado el limitado espacio disponible en esta publicación y porque un detallado relevamiento de los petroglifos es una tarea a realizar a corto plazo dentro de nuestro programa de investigación en el valle. Para más detalles de estos petroglifos, el lector puede recurrir al registro realizado por Núñez Jiménez (1986) de dichas rocas y a datos adicionales en Hostnig (2003).

## El Petroglifo de Calango

Está localizado dentro del poblado actual de Calango, en el margen norte del valle justamente

donde desemboca una quebrada importante (San Bartolo) que la conecta con Chilca y que termina como una gran terraza aluvial. Dicha área, fue utilizada en tiempos prehispánicos para construir un gran asentamiento humano con características inca, del cual todavía se pueden ver algunas estructuras arquitectónicas, a pesar de la destrucción de este área desde la época colonial (también se puede ver la foto aérea publicada por Núñez 1986).

Los grabados en cuestión se inscribieron en una gran roca de mayor volumen que otras cercanas de forma alargada que está asentada sobre su superficie más ancha. El panel principal se halla en una cara plana de la roca que está orientada hacia el río. El tema principal y más conservado es en el que se reconoce en la parte superior de la roca y que se trata de una larga línea horizontal de la cual "penden" una serie de diseños lineales y circulares (ver dos diferentes relevamientos del mismo panel en Núñez 1986 y Albarrán 1993). Con respecto a este diseño en particular, en un petroglifo del conjunto de Cochineros, se aprecia uno muy similar y también asociado a grabados representando huellas de pies humanos (Ver Figura 11 y Núñez 1986: Figura 1488). En la actualidad, el petroglifo de Calango se encuentra "encerrado" por un muro circundante moderno realizado en los años 90 del siglo pasado, proyecto impulsado por el investigador Américo Albarrán con el objetivo de protegerlo (Albarrán 1993). Sin embargo, el asentamiento humano actual, como los muros que rodean al petroglifo, hacen que en la actualidad este sea imperceptible en el paisaje y, que los detalles de sus grabados no se puedan apreciar de la manera más apropiada (Figura 3).

Es significativo que dicho petroglifo se halle asociado a estructuras arquitectónicas prehispánicas, hecho que no se repite en los otros petroglifos río arriba aunque como veremos parecen formar parte de una misma "tradición" de petroglifos. De hecho, Guffroy (1999: 89-91) siguiendo a Calancha refiere que este petroglifo estaba asociado a un cementerio. Sin embargo, según nuestras observaciones en Calango[8] como en diferentes sitios inca del valle[9], muchos otros lugares que tendrían una función pública, o si se quiere ceremonial, fueron disturbados con entierros humanos, una reutilización del área que dificulta la recuperación del área original de uso asociada al petroglifo en este caso. De hecho, cuando comenzamos a realizar nuestras investigaciones con relación al petroglifo de Calango, como indicamos arriba, ya el muro que rodea a la piedra se había levantado y se habían realizado excavaciones alrededor de la misma de las que se extrajeron (según pudimos ver) algunos artefactos líticos como morteros.

## Los Petroglifos de Retama

Se trata de un conjunto de dos rocas ubicadas en la margen sur del río Mala y al norte del camino moderno que se dirige hacia la localidad de Viscas, valle arriba en las serranías. En la actualidad, estos petroglifos se encuentran al costado de una casa moderna y en uno de ellos dentro de un campo de cultivo (Figura 4). Cuando visitamos el área concreta, el dueño de la casa contigua a los petroglifos nos comentó que un pariente suyo había iniciado un proyecto para proteger el petroglifo más grande y, para ello, había construido las bases de un muro de piedras y cemento que lo rodean.

Los grabados en su mayoría son esquemáticos y representan escenas en las que intervienen seres zoomorfos (similares a camélidos, reptiles y aves), antropomorfos, artefactos (porras estrelladas y cuchillos) y diseños varios como líneas onduladas y puntos. La roca más grande y, que debió ser una más relevante en el espacio en épocas prehispánicas, tiene una forma más o menos hemi-esférica y se han utilizado casi todas sus caras para realizar grabados (Figura 5). La roca más pequeña presenta solamente un panel, donde destacan camélidos, antropomorfos y grabados geométricos, se halla orientado hacia el observador que viene desde valle abajo (Figura 6).

## Los Petroglifos de Cochineros

Es el conjunto con mayor cantidad de petroglifos del valle, con un total de 13 rocas con grabados diversos, de los cuales los elementos más reconocibles son antropomorfos, camélidos y artefactos, siendo los demás grabados bastante esquemáticos y difíciles de interpretar sin caer en la subjetividad. Sin embargo, para un mayor detalle de los grabados de este gran conjunto de petroglifos se pueden ver los calcos y fotografías de Núñez (1986) y en este texto colocamos al lado de cada figura nuestra, la numeración que él les otorgó. El área que ocupan los petroglifos se halla en la margen norte del río, a unos 600 msnm, en una larga y estrecha franja aluvial elevada, con respecto al fondo del valle, algunos cuantos metros

Figura 2. Vista satelital indicando los sitios mencionados en este texto.
*Sight satelital indicating the sites(places) mentioned in this text.*

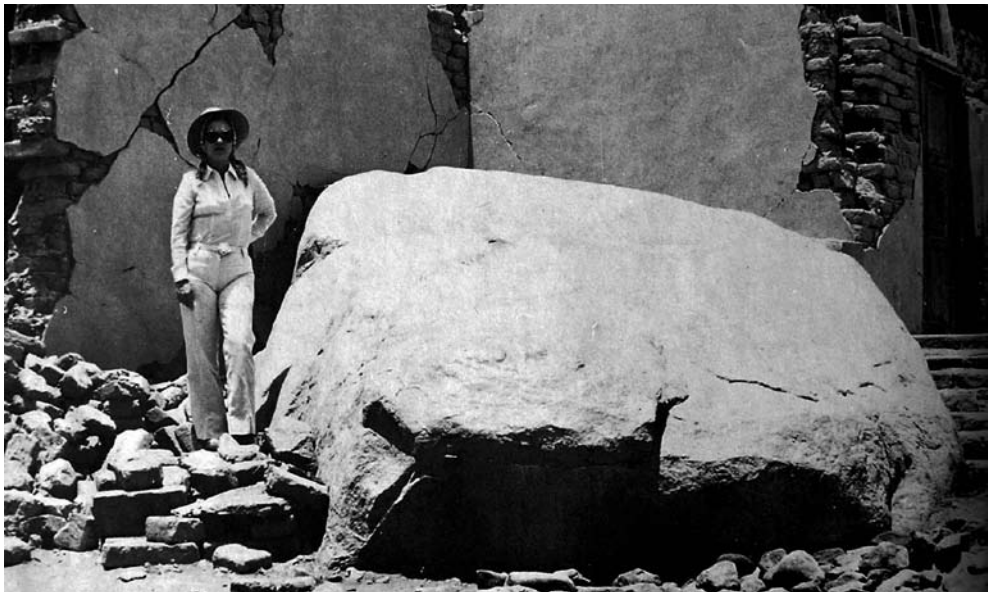


Figura 3. Petroglifo de Calango según Núñez (1986: fig. 1407).
*Calango's Petroglyph according to Nuñez (1986: fig. 1407).*

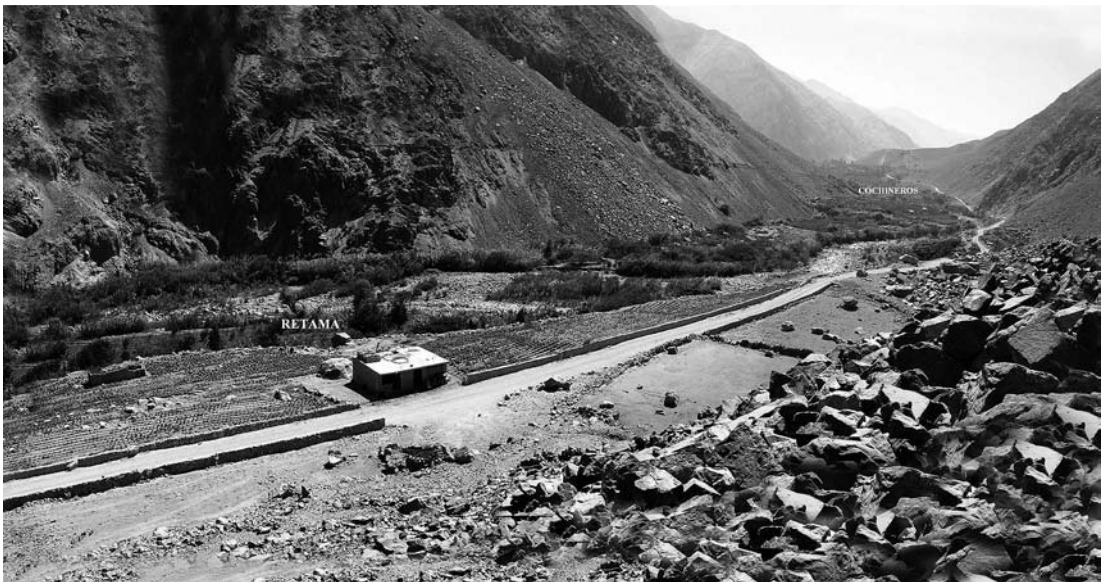



Figura 4. Vista panorámica indicando los petroglifos de Retama y Cochineros.
*Panoramic sight indicating the petroglyphs of Broom and Pig-sties.*

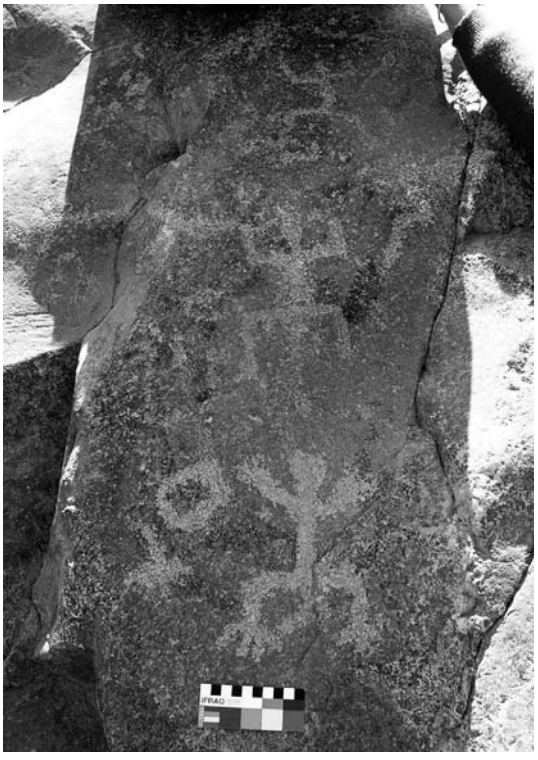


Figura 5. Grabados del panel este del petroglifo más grande de Retama.
*Engravings of the panel East of the biggest petroglyph of Broom.*

Figura 6. Panel del petroglifo más pequeño de Retama.
*Panel of the smallest petroglyph of Broom.*

y muy cercana a la base de los cerros que corren paralelos al río (Figura 7). Para la producción de los petroglifos se habrían elegido rocas que dado su tamaño se perciben como *monumentos naturales* dentro del espacio que ocupan y que, además, por la estrechez del valle en este sector son bastante visibles desde ambas márgenes. Estas rocas elegidas están dispuestas a lo largo (casi formando una línea paralela al río) de una serie de campos de cultivos actuales (manzanos) y la mayoría de los grabados inscritos en las rocas se hallan "mirando" hacia el

cauce del río Mala (Figuras 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19. 20).

Asimismo, es significativo que el centro administrativo inca de Huancani, se halle muy cercano (aunque en el margen opuesta del río) a esta gran concentración de petroglifos. Este sitio, recientemente reconocido por nosotros y del cual no existe ninguna referencia arqueológica o etnohistórica,

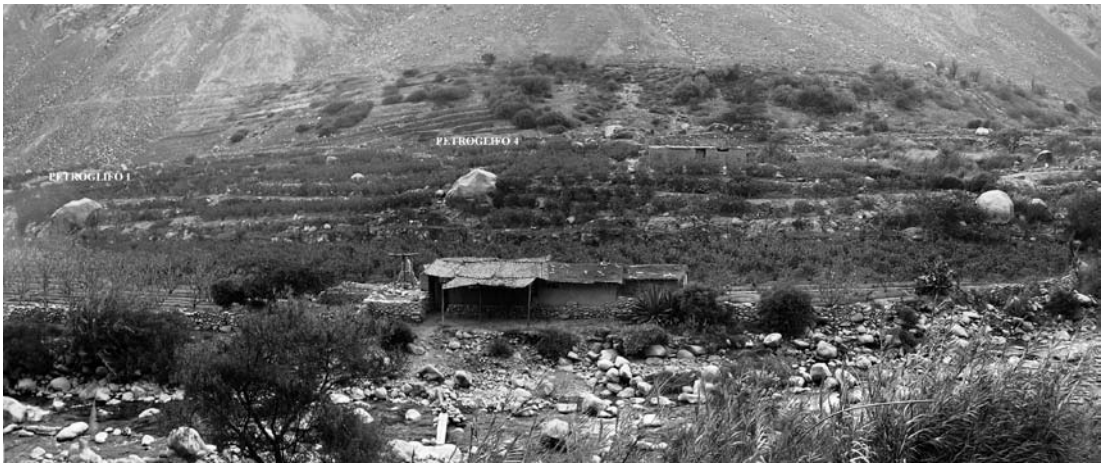



Figura 7. Vista panorámica en la que sobresalen algunos de los petroglifos de Cochineros (1 y 4) tomada desde la margen sur del valle.
*Panoramic sight in which there stand out some of the Pig-sties' petroglyphs (1 and 4) seizure from the south margen of the valley.*

Figura 8. Petroglifo 1 (petroglifo 6, según Núñez 1986).
*Petroglyph 1 (petroglyph 6, according to Nuñez 1986).*

Figura 9. Petroglifo 2 (petroglifo 10, según Núñez 1986).
*Petroglyph 2 (petroglyph 10, according to Nuñez 1986).*

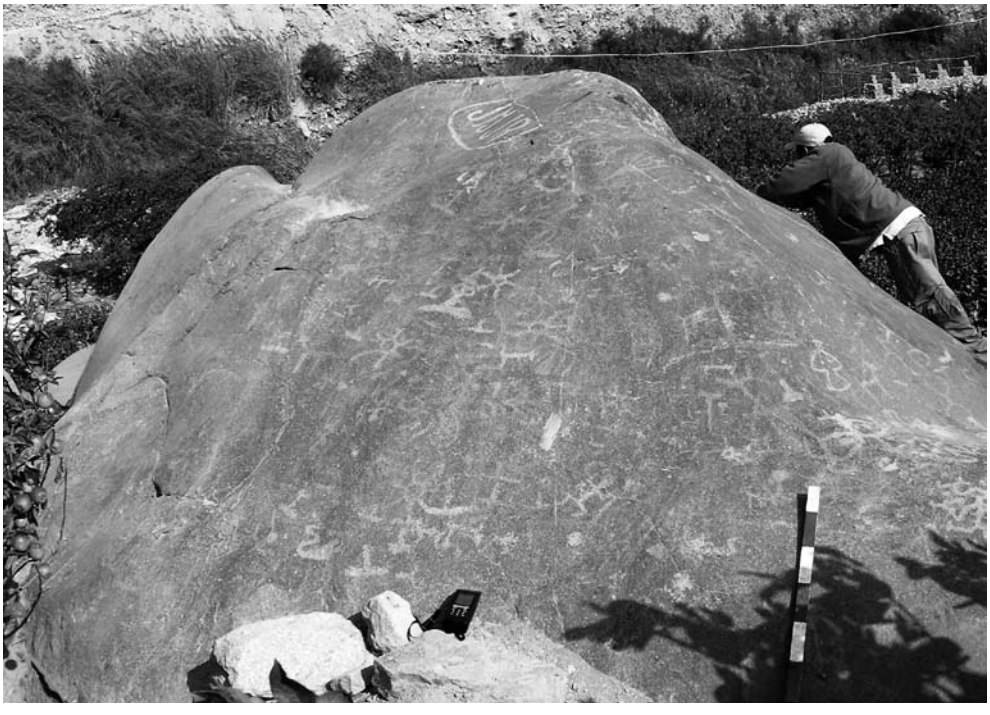


Figura 10. Petroglifo 4 visto desde el norte.
*Petroglyph 4, view from the north.*

Figura 11. Detalle del panel oeste del petroglifo 4. El grabado del corazón con la inscripción "1964" fue añadido entre la visita de Núñez Jiménez y la nuestra.
*Detail of the panel West of the petroglyph 4. The engraving of the heart with the inscription "1964" was added between(among) Nuñez Jiménez's visit and ours.*

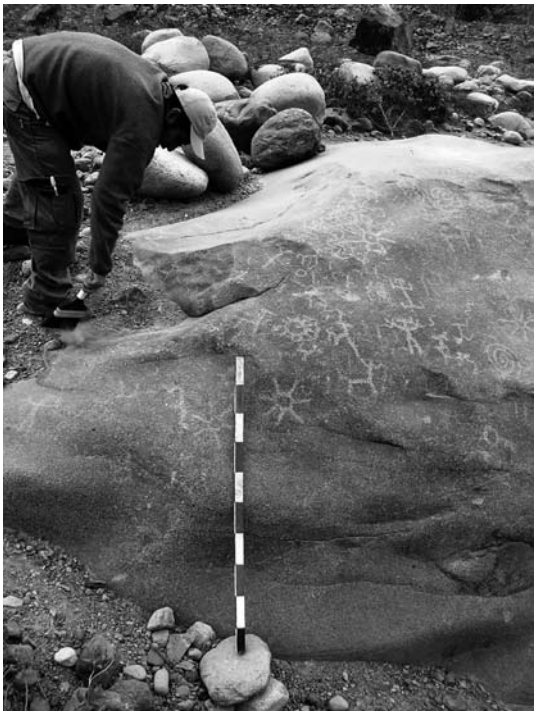


Figura 12. Petroglifo S/N.
*Petroglyph S/N.*

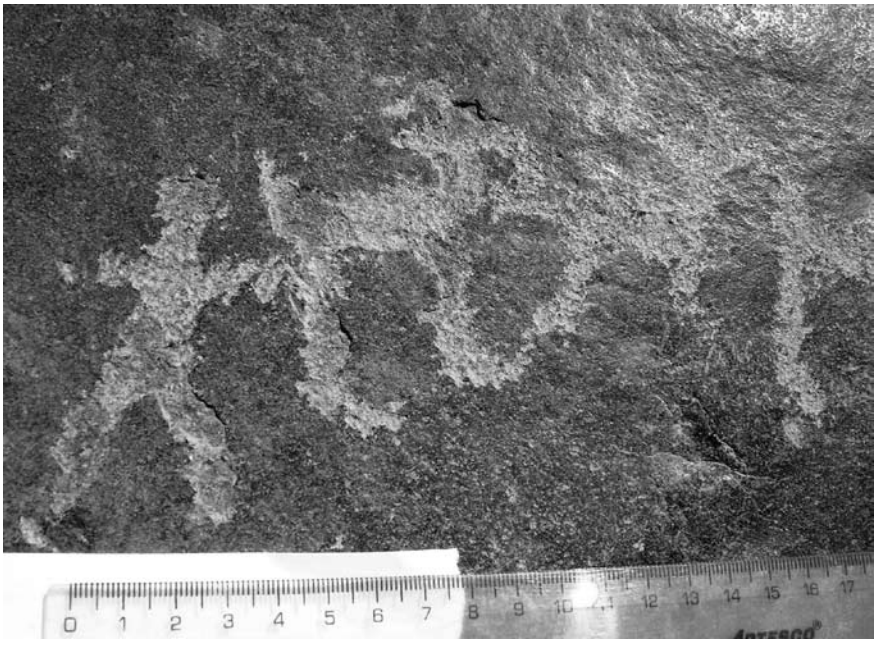



Figura 13. Detalle de unos grabados del petroglifo anterior.
*Detail of a few engravings of the previous petroglyph.*

Figura 14. Petroglifo 6 (petroglifo 6 según Núñez 1986) visto desde el norte.
*Petroglyph 6 (petroglyph 6 according to Nuñez 1986) view from north.*

Figura 15. Petroglifo 6 visto desde el noroeste.
*Petroglyph 6 view from northwest.*

Figura 16. Detalle del petroglifo 6.
*Detail of the petroglyph 6.*

Figura 17. Petroglifo 11 (petroglifo 4 según Núñez 1986) visto desde el sur.
*Petroglyph 11 (petroglyph 4 according to Nuñez 1986) view from South.*

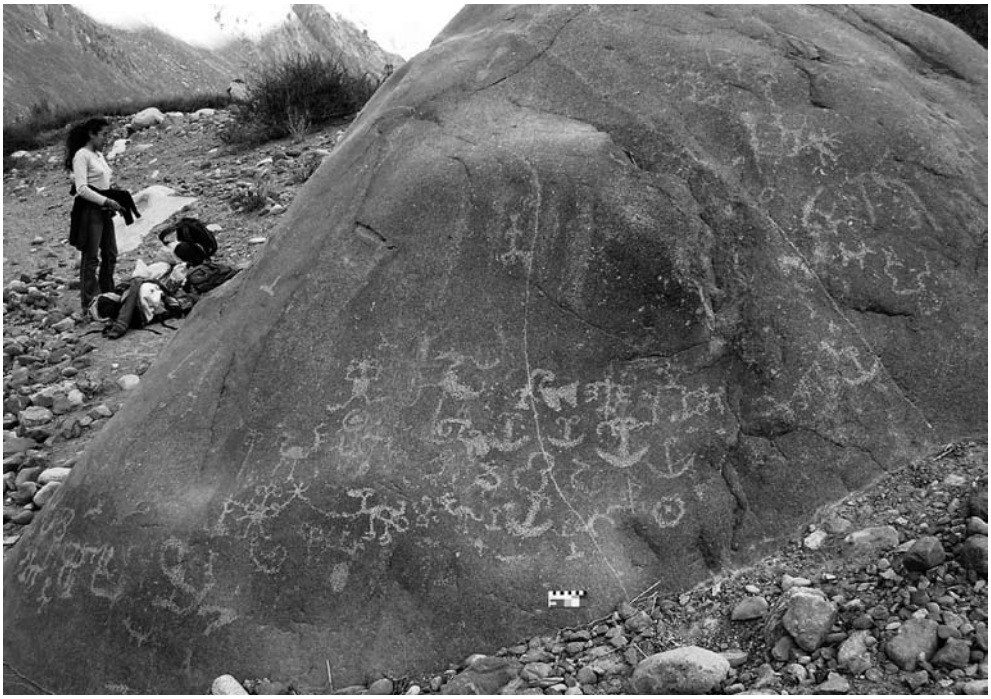


Figura 18. Petroglifo 11 visto desde el este.
*Petroglyph 11 view from East.*

Figura 19. Detalle de la vista anterior.
*Detail of the previous sight.*

Figura 20. Petroglifo 13 visto desde el sur.
*Petroglyph 13 view from South.*

se construyó sobre una extensa terraza llana que se levanta varios metros del fondo del valle, ubicación que le otorga un importante control visual del área (aunque esto le inhibe el acceso directo a las aguas del río) donde justamente el valle se estrecha y los cerros del valle comienzan a ser más altos. Además, esa misma ubicación le proporciona el control del movimiento de la quebrada que da acceso al valle de Omas. Por el momento, hemos hallado entre otros rasgos relevantes en este sitio, un edificio que hasta ahora no se había reportado para este valle: una *kallanka*. Además, existe un corral de grandes dimensiones que hemos denominado "corral imperial". También, hay canchas inca e, incluso, algunas con vanos trapezoidales y con muros de adobes, un elemento arquitectónico extraordinario en este sector del valle. Otra cuestión significativa y que viene al caso, y posiblemente, relacionada con su nombre es que este parece proceder de la existencia de una gran roca (*huanca*), ubicada en la margen opuesta (oeste) de la quebrada lateral. A pesar de que las estructuras en este sector del sitio han sido bastante destruidas por la población actual, esta ha sido poco disturbada y se puede observar que en su momento de uso se le adosó una estructura como muro cerca de la base donde, al parecer, se darían algunas prácticas relacionadas con la misma (hay muchas referencias etnohistóricas de la realización de practicas relacionadas con *huancas* en época inca). Sin embargo, en la superficie de dicha roca no presenta ningún grabado (que haya sobrevivido, por lo menos), cuestión que es significativa cuando se las compara con otras piedras cercanas como la de Cochineros (Figura 21).

## Una Representación Materialista Histórica de los Petroglifos del Valle de Mala

Los petroglifos del valle de Mala no se pueden explicar por sí mismos. Estos petroglifos forman parte de un paisaje socializado construido mediante la praxis o trabajo de las diferentes personas que transcurrieron por este lugar y ocuparon los asentamientos cercanos temporal o permanentemente. Debido a que en la actualidad no existe un método de fechado absoluto para datar las inscripciones en las rocas (Bednarik 2003: 2), por el momento, el único método para fechar relativamente las inscripciones en las piedras es mediante la comparación

con motivos presentes en otros soportes como la cerámica o los textiles y mediante su asociación espacial con asentamientos humanos. Desde un análisis superficial de los motivos podríamos decir, por el momento, que la gran mayoría de los motivos y escenas están relacionados con sociedades del Intermedio Tardío e inca. Sobre todo, según el conocimiento que tenemos de la materialidad social de la zona muchos de los artefactos representados en las rocas como los cuchillos (*tumis*) y las porras estrelladas solo fueron conocidos en el valle con la llegada de los incas. Incluso, ciertas escenas reproducen prácticas relacionadas con el sacrificio de camélidos, una práctica inca conocida tanto arqueológica como etnohistóricamente para dicha sociedad. En ese sentido, se habrían representado prácticas sociales reales que, al ser reproducidas en las rocas, volvieron a hacerse realidad en tanto objeto social dentro de un nuevo espacio de representación. De esta manera, los petroglifos modificaron la realidad tanto como sus productores la iban modificando.

Con relación a la producción de petroglifos durante época inca, recientemente diferentes investigadores/as han comenzado a reconocer a diferentes estaciones con grabados y pintura rupestre como producto de la ocupación inca en diversas áreas, principalmente, del sur andino (Hostnig 2006, Sepúlveda 2004, Tantaleán 2006, Valenzuela et al. 2004). De hecho, más allá de la estandarización que se puede observar en la forma de representar la realidad mediante los grabados, se ha explicado la ocurrencia de dichas prácticas como una de las tantas formas de expresar ideológicamente la dominación (y apropiación) inca sobre las sociedades locales y sus territorios (por ejemplo, De Marrais et al. 1996; Farrington 1992; Van de Guchte 1999) mediante la materialidad social (Gallardo 2004; Troncoso 2005; Vaughn 2006[10]). De hecho, los motivos son similares a los de otros contextos con escena de camélidos en el altiplano circun-Titicaca donde también hemos investigado (Tantaleán y Pérez 2000; Tantaleán 2006,) y, donde existe una clara relación entre petroglifos y ocupación inca. En este caso concreto, nos referimos a la esquematización de las escenas de recuas de camélidos (una actividad muy importante como forma de producción, distribución y consumo) y que en algunos petroglifos de Cochineros están asociados a personajes con artefactos indiscutiblemente de producción inca.

Por lo anteriormente dicho, asumimos que, aunque, no todos los grabados tendrían que ser sincrónicos, la mayoría de ellos se habrían producido durante la ocupación inca de la zona (1470-1532 d.C.). Asimismo, el espacio relacionado a los petroglifos debió de ser un lugar por el cual la gente transitó y, de hecho, en este sector del valle existen caminos incas formales que pasan por ambos márgenes del río. Quizás, las piedras mismas, sus área anexas más extensas con relación a las disponibles en estos sectores del valle y, la vecindad de importantes accesos a rutas intra e intervalles[11] con sus respectivos sitios inca de control, fueron los elementos que los potenciaron como espacios de reunión y espacios de representación[12]. En este caso, la dialéctica se reconoce como una relación de ida y vuelta entre las rocas y los/as ejecutores/as de los petroglifos y entre los/as observadores/as y los petroglifos, en tanto objetivación de la práctica social y como reproductora de la realidad, creando un pasado (las rocas como antecesor de la práctica o los grabados ya existentes en la misma roca), un presente (como ejecución u observación directa de los grabados) y un futuro (en tanto expectativas de cambiar o perpetuar ese presente)

Con respecto al paisaje en el que los petroglifos estuvieron inscritos, este habría cambiado desde entonces, según la intervención que haya ejecutado el ser humano y este podría haber sido un lugar también explotado agrícolamente como lo demuestran algunas terrazas agrícolas cercanas a Cochineros que, posiblemente, serían prehispánicas. Sin embargo, a pesar de la posible potencialidad agrícola de dichas áreas, en la zona asociada con Cochineros y Retama no se ha observado ninguna estructura prehispánica ni cerámica en superficie. Por lo tanto, planteamos que esta área pudo como mucho haber sido un lugar de descanso temporal[13] durante el viaje para los usuarios de esta ruta aunque, principalmente, para los caravaneros y sus recuas antes de proseguir el camino hacia la costa o hacia la sierra, lo que incluiría sus prácticas rituales relacionadas con grabados rupestres como ha sido señalado por otros investigadores. Los grandes corrales a lo largo de los caminos del valle e incluidos en los principales sitios incas, así lo corroborarían. Asimismo, prácticas similares, y que apoyan nuestro planteamiento, también se dieron en el norte de Chile (Núñez 1976 –para modelo de movilidad giratoria ver Núñez y Dillehay 1995–,

Gallardo 2004; Sepúlveda et al. 2005) y en el sur del Perú (Gordillo 1992, CIARQ s/f).

Asimismo, en el caso de los petroglifos del valle de Mala, estos no se hallan asociados a espacios domésticos y, solo en el caso de Calango, está relacionado a estructuras arquitectónicas que, además, de ser públicas o para entierros, bien podrían ser posteriores al uso original de la piedra como recipiente de prácticas sociopolíticas (rituales o, ideológicas si se quiere) como lo confirman las noticias de Calancha y Ávila (Albarrán 1993; Guffroy 1999). Además, hay que resaltar que en Calango se realizó la concentración de población indígena durante la época de las denominadas "reducciones españolas", por lo que en este caso el área alrededor del petroglifo ha sido bastante alterada.

Aún con todo lo planteado, se puede notar que los/as productores/as de los petroglifos, cuyos principales candidatos, serían los responsables de los rebaños de camélidos, habrían gozado de una cierta libertad para representar los motivos relacionados con artefactos y practicas relacionados con los incas (no es una práctica estandarizada). Por lo tanto, habría que definir si los ejecutores de los petroglifos eran parte del sistema oficial inca o solamente eran participantes indirectos del mismo.

Por lo anteriormente dicho, habría que explorar otras alternativas que plantean los grabados con relación a la ocupación inca del valle. En otros lugares (Tantaléan y Pinedo 2004a, 2004b), hemos descrito que la dominación inca de la sociedad local del valle bajo del Mala no supuso el despliegue de estrategias coercitivas intensas, puesto que esta última sociedad no habría desarrollado la capacidad material para una respuesta efectiva como para enfrentárseles. Sin embargo, es relevante detenernos en el análisis de algunos grabados antropomorfos asociados con porras estrelladas y/o cuchillos e, incluso, estos mismos artefactos se encuentran aislados y magnificados dentro de las escenas, lo que plantearía también la posibilidad de la reproducción, mediante imágenes grabadas, de prácticas relacionadas con la violencia física y los sacrificios de animales que suponen dichos objetos. Habría que preguntarse si estas manifestaciones que fueron recogidas por algunos sujetos durante la ocupación inca respondieron a manifestaciones de prácticas violentas vividas durante ese momento en el área concreta de estudio (cuando los ejecutores fueron locales), de otras áreas alejadas (si fueron realizados por los mismos que cruzaban este espacio en su camino) o servían a los incas (cuando los ejecutores lo hicieron bajo orden expresa) como sistema de comunicación de dicha capacidad de ejercer violencia en contra de la sociedad local (acerca de propaganda oficial inca como forma de amenaza, ver Ogburn 2004).

En cualquiera de los casos, tanto en la explicación de caravaneros ejecutando escenas relacionadas con sus prácticas (incluyendo su uso como de los petroglifos como *huacas* o lugares de culto (Flores 1977a, 1977b; Núñez 1976; Van Kessel 1976) como la de personajes relacionados al sistema Inca e inscribiendo mensajes para los que por ahí transitan, se necesita reconocer que ninguna de ellas son excluyentes y, que los mismos petroglifos podrían haber servido para diferentes manifestaciones sincrónica y/o diacrónicamente. Por el momento, lo que sí es importante es reconocer que esta profusión de grabados en unas cuantas piedras es relevante como un potente espacio de representación y de comunicación de mensajes reales y simbólicos inscritos en un área de gran movimiento social.

## Epílogo

En este capítulo hemos hecho patente que no solamente es importante describir las técnicas de la producción de los petroglifos ni lo que nos quisieron decir sus productores/as (tarea quizá imposible sin una metodología coherente y que puede resultar hermenéutica) sino, también, reconocer bajo qué condiciones económicas, políticas e ideológicas se realizaron estas prácticas sociales para así entenderlos como un elemento más en reunión con otros, es decir, para entenderlos como reductos de una totalidad social. Por ello, lo más significativo para nosotros es entender la situación histórica de la dominación inca del valle materializada en la extensa ocupación de esta zona, la concentración (permanente o no) de población en nuevos asentamientos, y en los dos principales caminos que recorren cada margen y que acusan un control del movimiento social.

Como hemos podido apreciar, los petroglifos forman parte de ese movimiento social pasado, imposible de ser visto por nuestros ojos, pero en el que efectivamente se vieron involucrados animales, productos y gentes. Estas últimas, con sus ideas (propias o ajenas) acerca del mundo, muchas de ellas inscritas en esas rocas, esas piedras en el camino que les servían para unir espacios (físicos y metafísicos), como si de hitos se trataran, aquellos

espacios que todavía necesitamos entender dentro de su propia realidad social.

*Agradecimientos:* Queremos agradecer a los/as organizadores/as del simposio, especialmente a Andrés Troncoso y Daniela Valenzuela por su paciencia y comprensión con relación a nuestra asistencia a la mesa que ellos organizaron. Asimismo, a los colegas chilenos que nos acogieron muy bien en Arica, y sobre todo, a Lautaro Núñez, a quien conocerle personalmente ha resultado una experiencia inolvidable. Asimismo, agradecemos a los compañeros y compañeras que nos han apoyado solidariamente en nuestras prospecciones del valle de Mala durante esta última década, en especial a Judy Garay y a Marysela Leyva con quienes visitamos por primera vez los petroglifos de Retama y Cochineros.

## Notas

[1] Por lo que sabemos este camino inca no se encuentra referenciado en ninguna publicación acerca del tema (von Hagen 1975, Regal 1936, Hyslop 1984, 1990) ni en los documentos del *"Proyecto Qhapaq Ñan"* ejecutado por el Instituto Nacional de Cultura del Perú en los últimos años.

[2] A pesar de las discusiones acerca de la terminología "arte rupestre", esta se sigue manteniendo en los medios académicos (también ver crítica a esta acepción en Chapa 2000). Nosotros no avalamos dicha terminología, pues, no creemos que el objetivo primordial de los grabados o pinturas sea la contemplación espontánea de su productor (un artista). Por el contrario, creemos que esta práctica persigue (por necesidad histórica) un objetivo social y concreto y que no se desliga de la producción de la vida social, independientemente que sean manifestaciones que sigan una "estética" de su tiempo (en muchos casos aún por descubrir) y que, casi siempre, es señalada por los investigadores desde "afuera" de la comprensión de fenómenos sociales, económicos y políticos más amplios y complejos.

[3] Como el mismo Marx apunta en el prólogo a su segunda edición de El Capital (1873: XXIII): *"Mi método dialéctico no sólo es fundamentalmente distinto del método de Hegel, sino que es, en todo y por todo, la antítesis de él. Para Hegel, el proceso del pensamiento, al que él convierte incluso, bajo el nombre de idea, en sujeto con vida propia, es el demiurgo de lo real, y esto la simple forma externa en que toma cuerpo. Para mí, lo ideal no es, por el contrario, más que lo material traducido y traspuesto a la cabeza del hombre"*.

[4] Para una breve síntesis actualizada de este nuevo "paisaje teórico" en Sudamérica, sobre todo, para la cuestión de la construcción del espacio y del tiempo, ver Piazzini 2006.

[5] Ver Wilye 2002, especialmente las páginas 171 a la 178, para el debate acerca de la búsqueda de la "objetividad" por ambos bandos.

[6] Por ejemplo, la que desarrollan algunos arqueólogos británicos inspirados en la fenomenología heideggeriana (principalmente, Chistopher Tilley y Julian Thomas). Para una crítica de sus planteamientos se puede consultar Brück 2005.

[7] De hecho, en un mapa elaborado por el Proyecto Qhapaq Ñan (INC 2005) se aprecia un camino Inca que baja de la cuenca serrana del Mantaro y que se uniría con la cabecera de la cuenca del Mala. Lamentablemente, este tramo que los uniría no ha sido investigada por dicho proyecto.

[8] Cada vez que los ocupantes modernos del área excavan zanjas para hacer los cimientos de sus construcciones encuentran enterramientos humanos que pueden ser asignados de la época inca hacia adelante.

[9] Por ejemplo, en el centro administrativo de Piedra Angosta o Aymará (Tantaleán y Pinedo 2004a, 2004b) muchas de las principales estructuras inca fueron disturbadas con enterramientos humanos que incluían materiales inca, un fenómeno que todavía requiere estudio pero que, quizá, tenga que ver con el gran desajuste socio-político que siguió a la desintegración de ese imperio.

[10] También se ha podido reconocer que en momentos tardíos de la historia inca comenzaban a aparecer propiedades privadas de clanes familiares por lo menos para el área del Cusco (por ejemplo, ver Niles 1988 o Farrington 1992) y, ya desde antes, Pachacamac o el Sol tenían tierras destinadas para ellos, obviamente controladas en su nombre por un grupo social (Eeckhout 2004). Así pues, habría que investigar qué segmentos del grupo dominante cuzqueño, local o supralocal (en este último caso, como Pachacamac y otras divinidades) estarían apropiándose de ciertos espacios ecológicos altamente productivos durante la época inca, como esa tan mentada zona de Chaupiyunga donde se plantarían cocales (Rostworowski 1973).

[11] La ruta en el valle de Mala que se desvía del sitio de Huancani hacia el valle de Omas, uniría sitios relacionados en este último valle con la explotación de minas de cobre, como La Yesera y otros (INC 2005: 61-63), una situación que también se ha descrito para la zona de Atacama en tiempos similares (Berenguer 2004a).

[12] La ruta en el valle de Mala que se desvía del sitio de Huancani hacia el valle de Omas, uniría sitios relacionados en este último valle con la explotación de minas de cobre, como La Yesera y otros (INC 2005: 61-63), una situación que también se ha descrito para la zona de Atacama en tiempos similares (Berenguer 2004a).

[13] Etnográficamente, los lugares de refugio temporal o "estancias" (Göbel 2003:64-66) de los pastores de camélidos se reducen a uno o dos recintos construidos precariamente y que no habrían sobrevivido hasta la actualidad.

# CARAVANEROS Y GUERREROS EN EL ARTE RUPESTRE DE SANTA BÁRBARA, ALTO LOA

## *CARAVANEERS AND WARRIORS IN SANTA BARBARA'S ROCK ART, ALTO LOA*

*José Berenguer R.*[1]

En este artículo exploramos la hipótesis de que las representaciones de caravaneros en el arte rupestre de Santa Bárbara (Región de Antofagasta, Chile) tienen que ver con los conflictos bélicos que asolaron la Subárea Circumpuneña durante el Período Intermedio Tardío (ca. 1.000-1.450 d.C.). Nuestro análisis concluye que no hay incompatibilidad entre un discurso visual relacionado con la guerra y un discurso visual relacionado con los intercambios caravaneros.

**Palabras claves:** caravanas, guerra, arte rupestre, Período Intermedio Tardío, norte de Chile.

*In this article we explore the hypothesis that caravaneer motifs in the Santa Barbara rock art (Region of Antofagasta, Chile) have to do with violent conflicts occurred in the Circumpuna Subarea during the Late Intermediate Period (A.D. 1.000-1.450). Our analysis concludes that there is no incompatibility between a visual discourse related to warfare and a visual discourse related to caravan-trading.*

***Key words:*** *caravans, warfare, rock art, Late Intermediate Period, Northern Chile.*

La violencia intra e interétnica ha sido un tópico escasamente investigado en la arqueología del norte de Chile, pese a que en determinados períodos puede haber marcado el desarrollo cultural del área. Se ha señalado, por ejemplo, que las hostilidades entre grupos altiplánicos y del desierto comenzaron casi junto con los inicios del Período Intermedio Tardío (ca. 1000-1450 d.C.) y que cesaron hacia 1300 d.C., produciéndose entonces la obsolescencia de la línea de pucaras entre 2500 y 3000 msnm como dispositivos de contención y generándose las condiciones políticas para una intensificación del tráfico de caravanas interregional (Núñez y Dillehay 1979). En la vecina región del norte de Lípez (Bolivia), en cambio, se sostiene que los conflictos empezaron recién hacia el siglo XIII (Nielsen 2002). Sin embargo, en el norte de Chile hay evidencias de que las beligerancias irrumpieron a comienzos del período y que no disminuyeron hasta la llegada de los incas en el siglo XV (Berenguer 2004b, véase también Torres-Rouff et al. 2005). Si la movilidad caravanera regional e interregional dependía de que hubiera "armonía y cohesión social" entre los sistemas interactuantes (Núñez y Dillehay 1979: 136-137), ¿cómo se entiende que esta actividad alcanzara su clímax precisamente en un período de tan intensas confrontaciones? Más importante aún, ¿fueron en realidad la guerra y los intercambios actividades excluyentes entre sí? Sugiero que manifestaciones de arte rupestre como las de Santa Bárbara, Región de Antofagasta (Berenguer 2004b, Berenguer et al. 1985), pueden utilizarse para explorar la relación entre ambas actividades, contribuyendo así al debate en torno a la guerra y su influencia en el proceso cultural de las sociedades preincaicas de los Andes centro-sur.

Para desarrollar mis argumentos, primero voy a extenderme en algunas consideraciones generales sobre la localidad de Santa Bárbara. En seguida, pasaré revista a los principales elementos definitorios del estilo Santa Bárbara I y luego recordaré brevemente los fundamentos que llevaron a caracterizarlo como portador de una "iconografía caravanera". A continuación, voy a volver a barajar los mismos datos de arte rupestre para proponer que algunas imágenes de este estilo estuvieron relacionadas con las tensiones sociales y políticas que vivió la región durante el Período Intermedio Tardío. Finalmente, voy a hacerme cargo de las supuestas incompatibilidades entre guerra y caravaneo.

[1] Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago, Chile, jberenguer@museoprecolombino.cl

## El Área de Estudio

Santa Bárbara (3000-3200 msnm) es un pequeño oasis ubicado en el interior del cañón del curso superior del río Loa o alto Loa, a unos 90 km al noreste de la ciudad de Calama (Figura 1). Su ocupación prehispánica tardía está representada por tres caseríos agropastoriles, con recintos aglutinados emplazados sobre el talud de escombros del cañón: Taira (SBa-41, n=40 recintos), Quinchamale (SBa-119, n=34) y La Isla (SBa-103, n=34). Los materiales cerámicos recuperados en las excavaciones permiten distinguir dos fases ocupacionales: Quinchamale I (1200-1300 d.C.), contemporánea con las postrimerías de la Fase Yaye y Quinchamale II (1300-1450 d.C.), sincrónica con la Fase Sólor. Mientras la Fase Quinchamale I se caracteriza por escudillas Dupont y Ayquina, con predominio de las primeras, la Fase Quinchamale II se caracteriza por escudillas Dupont y Ayquina, además de grandes vasijas restringidas Turi Rojo Alisado, con amplio predominio de las dos últimas (Berenguer 2004b:333-368). La arquitectura, la cerámica y otros materiales de estos sitios muestran claras afinidades con el nodo Lasana/Chiu Chiu, no habiendo dudas acerca de la afiliación atacameña de estos estancieros del Alto Loa. Este es un período en que las sociedades de la región alcanzaron el clímax de su desarrollo cultural prehispánico, caracterizado por grandes aldeas, pucaras y otros asentamientos fortificados, vastas redes de intercambio y un intenso tráfico de caravanas entre el océano Pacífico, la puna y las zonas trasandinas. Veintiún segmentos de huellas troperas, 25 sitios ceremoniales de muros-y-cajas, un abrigo rocoso para el pernocte de caravaneros (SBa-110) y un denso registro de sitios de arte rupestre con imágenes de claras connotaciones caravaneras, señalan que, desde ca. 1200 d.C., Santa Bárbara se convirtió en un estratégico nudo de tráfico a larga distancia (Berenguer 2004b: 495-502, Figuras 6.2, 8.1 y 9.9). La angostura que presenta el corredor del Loa en este tramo hicieron del oasis un paso obligado para cualquier viajero que transitara por el valle. La ruta caravanera ascendía 40-50 km desde Lasana/Chiu Chiu y en Santa Bárbara se abría en abanico para dirigirse a diversos puntos del exterior.

## El Estilo Santa Bárbara I

Este estilo consiste en grabados hechos en bloques aislados o conjuntos de bloques, y en menor proporción en las paredes del cañón del Loa. En su mayor parte fueron realizados por percusión y raspado lineal o areal y, menos a menudo por incisión y horadación, pero corrientemente se combinaron dos o más de estas técnicas en una sola figura. El tema predominante son pequeñas figuras de camélidos (~15-20 cm de ancho y alto), plasmadas de perfil en una modalidad esquemática de gran economía de líneas y síntesis formal, pero desprovistas de todo dinamismo (Figuras 2a y d, abajo). Estos camélidos rectilíneos aparecen solos en los paneles, en pares, dispersos o bien en hileras de tres o más animales unidos por una línea, a veces con un bulto en el lomo y en ocasiones precedidos por una figura humana en posición frontal. Por lo general, cada motivo es discreto, aunque pueden formar agrupaciones de motivos asociados por vínculos anecdóticos (p. ej., grupos de *Camélidos Simples*, *Camélido y Cría*), o bien, motivos compuestos (p. ej., *Camélidos en Hilera*).

Este arte rupestre se halla presente en 30 sitios a lo largo del oasis, pero su mayor concentración se encuentra en la rinconada de Santa Bárbara y sus alrededores. La muestra totaliza 107 paneles, que contienen 523 figuras individuales distribuidas en 48 motivos diferentes. Sólo en tres de los sitios de la rinconada (SBa -141, -142 y -144) las imágenes de camélidos integran composiciones más complejas, que incluyen figuras humanas frontales usando tocados en forma de arco y trajes rectangulares con diseños en su interior (círculos, puntos, equis, aves), portando diferentes objetos en las manos o acompañados por ellos (cetros, pieles de felino, cabezas cortadas, hachas, "cruces andinas"), a veces unidos por una línea a camélidos con bultos sobre el lomo y asociados con felinos moteados, otros cuadrúpedos indeterminados y una variedad de diseños sin referentes reconocibles (Figura 2a-d).

## La Hipótesis Caravanera

Diversos antecedentes indican que el estilo Santa Bárbara I data del Período Intermedio Tardío, aunque algunas de sus variantes pueden haberse prolongado hasta el Horizonte Tardío, incluso hasta tiempos coloniales tempranos (Berenguer 2004b:436-444). Se trata, por lo tanto, de un arte rupestre esencialmente contemporáneo con la ocupación de los caseríos SBa-41, SBa-103 y SBa-119, del abrigo rocoso SBa-110 y de los sitios de muros-y-cajas,

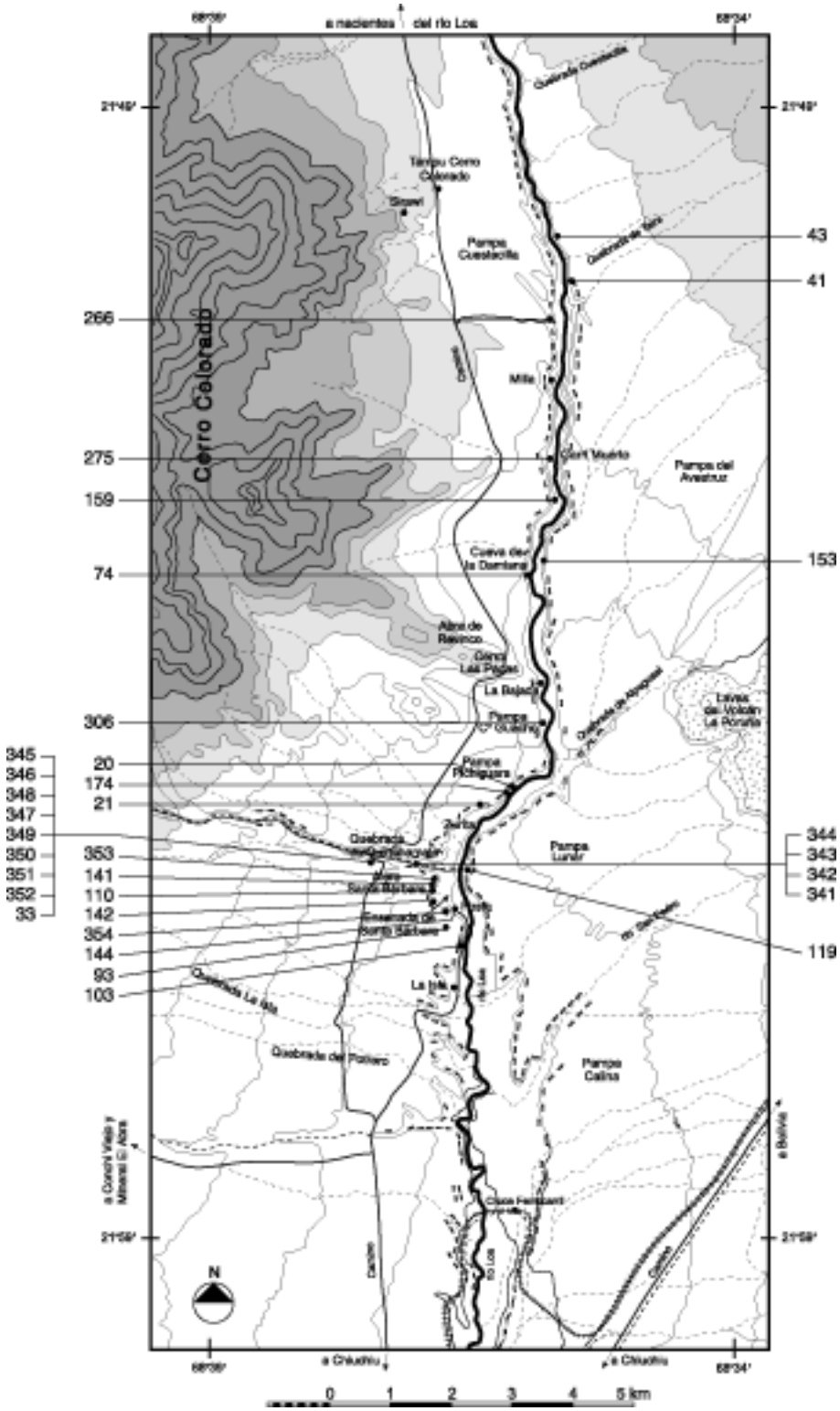



Figura 1. Mapa del área de estudio con la localización de los sitios referidos en el texto.
*Map of the study area with the localization of sites mentioned through the text.*

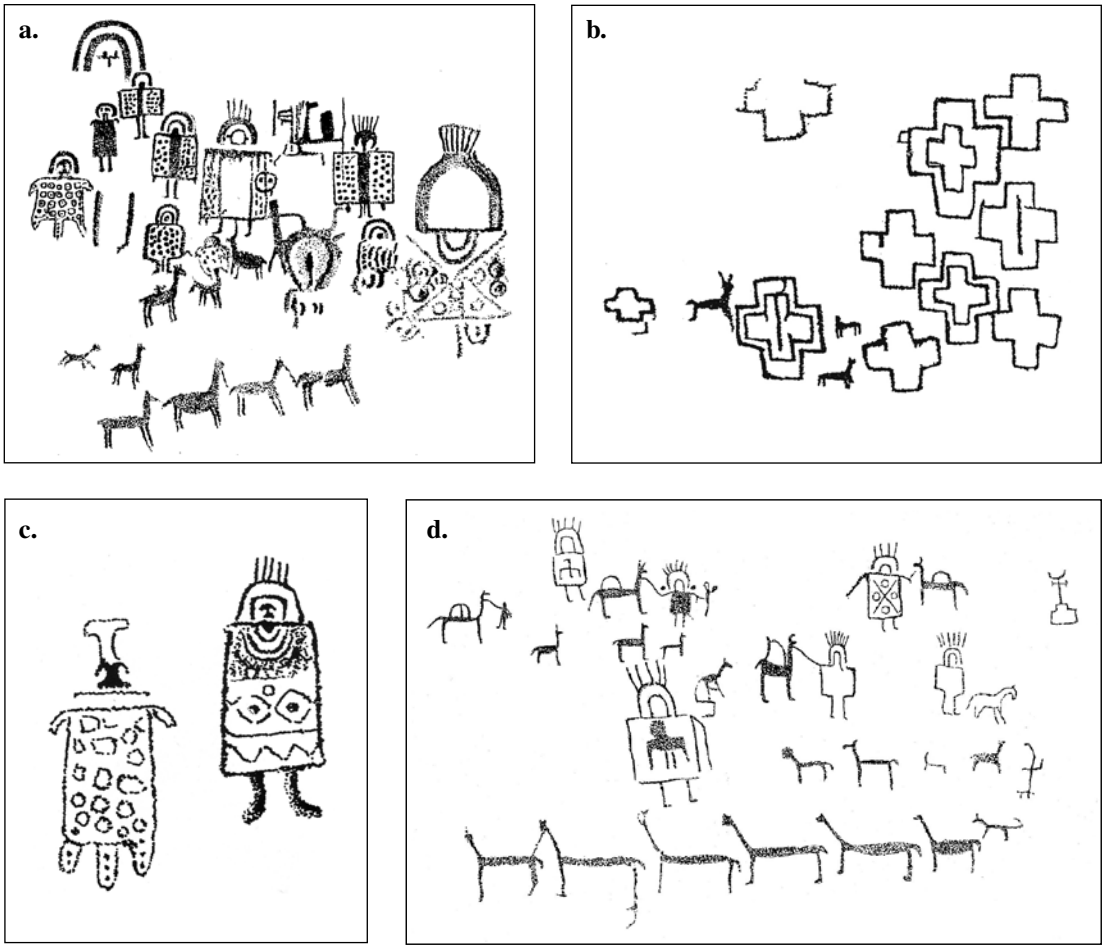
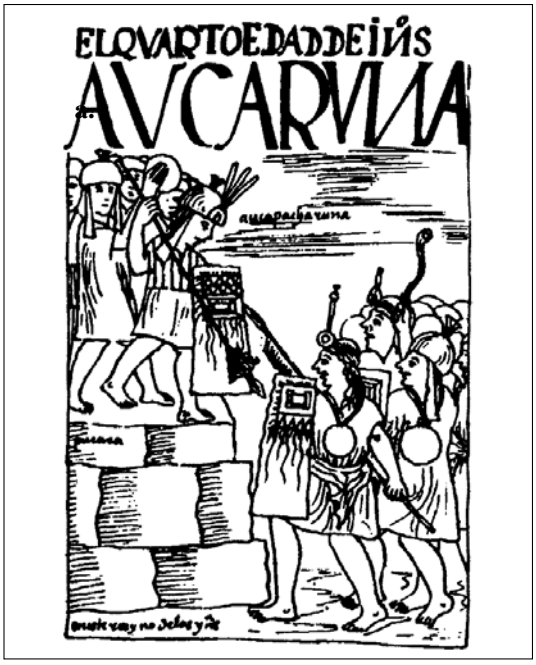


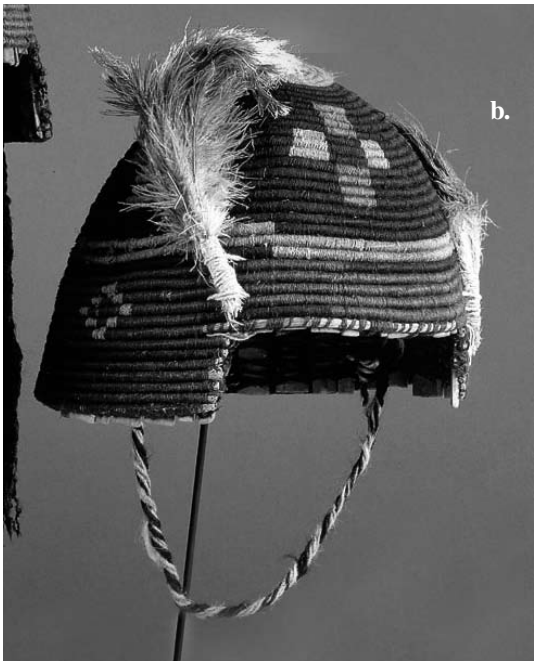

Figura 2. Arte rupestre del sitio SBa-144: **a.** Panel I (2 x 1,86 m); **b.** Panel II (2,26 x 1,75 m); **c.** Panel VII (0,40 x 0,50 m); **d.** Panel VIII (2,84 x 1,56 m).
*Rock art of site SBa-144:* ***a.*** *Panel I (2.00 x 1.86 m);* ***b.*** *Panel II (2.26 x 1.75 m);* ***c.*** *Panel VII (0.40 x 0.50 m);* ***d.*** *Panel VIII (2.84 x 1.56 m).*

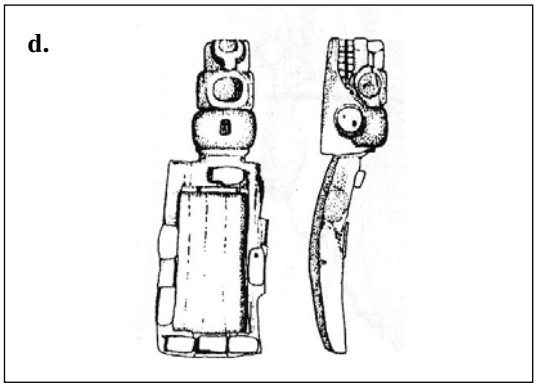
con todos los cuales se halla conectado mediante senderos troperos.

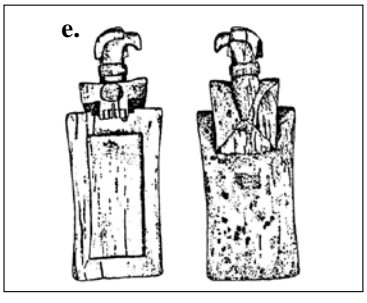
La atribución de los camélidos de Santa Bárbara I al "complejo caravanero" se basa primariamente en la representación de animales cargueros (bultos y sogas) y la consistente asociación espacial de los sitios con senderos troperos; solo secundariamente se basa en la representación de motivos exóticos al área, tales como balseros y fauna alóctona (Berenguer 2004b: 430-434). En otras partes de los Andes Centro-Sur los sitios con esta iconografía suelen aparecer cerca de asentamientos y zonas de producción agrícola, pero también a la vera de senderos troperos o en aisladas *paskanas* donde los llameros y sus recuas pernoctaban durante sus expediciones de intercambios. Por eso, muchas de estas imágenes han sido interpretadas como una manifestación ceremonial de antiguos caravaneros (Núñez 1985).

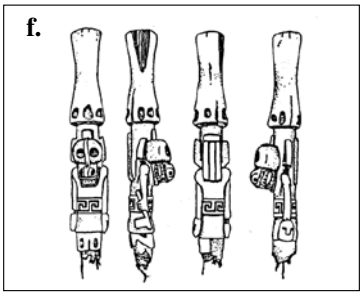
En cambio la atribución de los personajes antropomorfos de Santa Bárbara I al tráfico de caravanas se basa en cadenas argumentativas como las siguientes (limitaciones de espacio impiden ejemplificarlas con todas las ilustraciones): en el desierto chileno los geoglifos han sido convincentemente relacionados con el tráfico de recuas de llamas (Núñez 1976); en algunos geoglifos (Cerda et al. 1985: Figuras 25, 36) hay figuras muy parecidas a las corazas de cuero y a los diseños contenidos en ellas (Figura 3c; también Latcham 1938: Figuras 70; Rydén 1944: Figura 65-66; Zlatar 1984: Nº 15); ciertos componentes de estas corazas contienen hileras de rombos





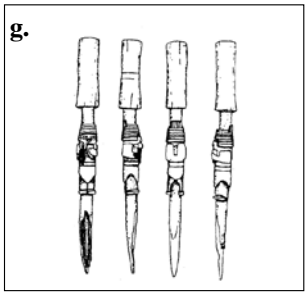




Figura 3. **a.** Edad de Indios Auca Runa (Guamán Poma 1980 [1615]:51); **b.** Casco Nº 245, Universidad de Antofagasta; **c.** Coraza de cuero. Implementos para inhalar alucinógenos de Chunchuri, Museo Nacional de Historia Natural, Chile: **d.** Tableta Nº 1999.1.183 (Durán et al. 2000: fig. 45); **e.** Tableta Nº 1999.1.172 (Durán et al. 2000: fig. 48); **f.** Tubo Nº 1999.1.211 (Durán et al. 2000: fig. 63); **g.** Tubo Nº 1999.1.209 (Durán et al. 2000: fig. 72).

***a.** Age of Auca Runa Indians (Guamán Poma 1980 [1615]:51); **b.** Helmet Nº 245, University of Antofagasta; **c.** Leather cuirass. Chunchuri snuffing implements, National Museum of Natural History, Chile: **d.** Snuff tray Nº 1999.1.183 (Durán et al. 2000: fig. 45); **e.** Snuff tray Nº 1999.1.172 (Durán et al. 2000: fig. 48); **f.** Snuffing tube Nº 1999.1.211 (Durán et al. 2000: fig. 63); **g.** Snuffing tube Nº 1999.1.209 (Durán et al. 2000: fig. 72).*

dispuestas entre bandas horizontales (Figura 3c), diseño que aparece en uno de los personajes de estilo Santa Bárbara (Figura 2c); las corazas se encuentran en los mismos cementerios que ciertos cascos en forma de domo (Figura 3b-c) y estos son muy similares tanto al tocado en arco del personaje con rombos como al de los personajes con llamas cargadas (Figura 2d). En otros geoglifos (Cerda et al. 1985: Figuras 6, 10, 13, 17, 19, 21-25, 37, 41,42, 51) hay cruces de lados iguales ("cruces andinas"); estas cruces aparecen en el exterior de los citados cascos (Figura 3b); aparecen también en ciertos paneles de estilo Santa Bárbara, incluyendo el de los personajes con llamas cargadas (Figura 2d); y el contorno cruciforme de estos personajes recuerda fuertemente a las "cruces andinas" (Figura 2b).

Dado que muchos de los geoglifos fueron asignados a los "Desarrollos Regionales" (Núñez 1976), que una de las corazas arrojó una fecha $C^{14}$ calibrada comprendida en el siglo XIII con una probabilidad superior a 95% (Nielsen 2007), que las corazas y cascos fueron hallados en cementerios del Período Intermedio Tardío (Rydén 1944; Zlatar 1984) y que el estilo Santa Bárbara I fue adjudicado a este período (Berenguer 2004b), existe un firme sustento cronológico para las comparaciones que hemos realizado.

Es razonable, por lo tanto, concluir que los personajes de Santa Bárbara son representaciones de caravaneros o, a lo menos, que representan a personajes estrechamente relacionados con esta actividad. ¿Pero qué pasa si proponemos una nueva lectura de estos datos, analizándolos en términos de la hipótesis de conflictos preincaicos que viene siendo reinstalada últimamente por autores como Nielsen (2002, 2006a, 2007), Torres-Rouff et al. (2005) y otros.

## La Hipótesis de Conflicto

Existen pocas dudas entre los arqueólogos de que el Período Intermedio Tardío en los Andes corresponde efectivamente a lo que Guamán Poma (1980 [1615]:50-52) llamó "Edad de Indios Auca Runa" o Edad de los Guerreros. El cronista describe esta edad como un período de cruentas batallas, masacres, raptos y saqueos, en que todos luchaban contra todos. Añade que, por temor a la guerra, la gente abandonó sus pueblos en tierras llanas, para mudarse a sitios altos y amurallados "que ellos les llaman *pucara*". Algunos arqueólogos, empero, observan que muchos pucaras y otros sitios fortificados son inapropiados para la defensa porque presentan accesos múltiples, carecen de parapetos o tienen muros demasiado largos como para defenderlos en todos sus puntos (Topic y Topic 1987). Se duda también que haya habido guerras reales, destructivas o seculares. Se trataría, más bien, de batallas rituales o contenidas, donde el objetivo no era matar al rival, sino únicamente herirlo, como sucede hoy en los *tinkus* que se celebran periódicamente en los Andes entre miembros de diferentes comunidades, parcialidades o grupos de parentesco (Arkush y Stanish 2005: 6-7). Sin embargo, ciertos traumas en los esqueletos del período, trofeos de partes del cuerpo humano, esqueletos mutilados, artefactos hechos con huesos humanos, armas y piezas de armadura, indican que las guerras andinas tuvieron mucho de reales; las defensas de un sitio fortificado no tienen porqué ser continuas e inexpugnables para ser efectivas, especialmente cuando las fuerzas en contienda son relativamente pequeñas y equipadas con una baja tecnología bélica, como ocurría en esa época; y los *tinkus* modernos muy rara vez incluyen la participación de mujeres, salvo como ayudistas, tampoco incluyen la captura de trofeos humanos y nunca se realizan en lugares fortificados (Arkush y Stanish 2005. 7-9, 13-14 pss.). Estos argumentos tienden a ratificar la existencia de la Edad del Auca Runa como un hecho histórico. Con todo, los conflictos andinos no debieran ser pensados con categorías dicotómicas como "ritual/secular" (Topic y Topic 1997) o "contenida/destructiva" (Arkush y Stanish 2005), sino como partes de un continuum que iba desde la violencia regulada hasta la violencia total, pasando por confrontaciones competitivas, incursiones en territorio enemigo, enfrentamientos aislados, conflictos de baja intensidad y guerras masivas, generalizadas y, eventualmente, de conquista.

Según Guamán Poma, el armamento con que se hacía la guerra en la Edad del Auca Runa consistía en lanzas, mazas o porras, hondas, hachas, pectorales de metal y cascos, lo que sugiere que en los combates se abatía al contrincante principalmente mediante armas punzantes, de corte o de fuerte impacto; también comprendía instrumentos musicales, tales como trompetas de caracol y *antaras.*

> [Y] pelauan con armas que ellos les llaman *chasca chuqui*, *zachac chuqui* [lanza], *sacmana*, *chanbi* [porra] *huaraca* [honda],

> *conca cuchona*, *ayri uallcanca* [hacha], *pura pura* [pectoral de metal], *uma chuco* [casco], *uaylla quepa* [bocina de caracol], *antara* [flauta de Pan]. Y con estas armas se vencían y auía muy mucha muerte y derramamiento de sangre hasta cautivarse (Guamán Poma 1980 [1615]:52; para vínculos significantes de estas armas con la fertilidad, la autoridad, la transmutación y la ancestralidad, véase Nielsen 2007).

La viñeta que acompaña este pasaje del manuscrito del cronista incluye varios de estos implementos, pero, además, piedras lanzadas con las manos desde lo alto de un pucara hacia las primeras líneas de atacantes (fig. 3a). La cabeza era, por lo tanto, uno de los principales blancos en las batallas.

Recientes estudios de Torres-Rouff et al. (2005) sobre una muestra de 577 cráneos de cementerios de Sólcor, Coyo, Yaye, Quitor y Catarpe, en San Pedro de Atacama, concluyen que, entre 1.000 y 1.400 d.C., los casos de violencia interpersonal –tanto en hombres como en mujeres– casi triplican (29,5%) a los tiempos de influencia de Tiwanaku (11,9%) y son más de siete veces más altos que en la época incaica (4%), sugiriendo que los períodos de actividad estatal en el oasis estuvieron separados por un período de considerable estrés y agitación social, que involucró a toda la población adulta sin distinciones de género. Muchas de las bajas parecen haberse producido por falta de protección. Según los autores, la mayoría de las lesiones se encuentran en la nariz y en el hueso parietal izquierdo, indicando que fueron perpetradas en combates cuerpo a cuerpo por atacantes diestros. Aunque no se ha efectuado todavía un buen estudio de las heridas que permita deducir con certeza el tipo de armas ocupadas, es claro que éstas fueron hechas con objetos contundentes, tal vez manoplas de bronce en el primer caso y seguramente mazas con cabezal de piedra o metal en el segundo, todos artefactos que han sido encontrados en la región. Por otra parte, tejido óseo cicatrizado en los cráneos indica que las lesiones no siempre eran fatales y que los eventos violentos eran frecuentes a lo largo de la vida de los individuos.

Pero no todos iban desprotegidos a los combates. Como defensa cefálica, los guerreros del norte de Chile usaban un casco en forma de domo que resguardaba la cabeza las orejas y el cuello (fig. 3b). Pese a que el mal estado de conservación de algunos de ellos en el cementerio de Pica-8 (Zlatar 1984: Nº 245, 323 y 513) podría hacer dudar acerca de su efectividad como elementos de protección, ejemplares más intactos recuperados allí (Nº 321y 933) y en otros sitios (p. ej., Berenguer 2004b: Figura 9.18c) muestran que son suficientemente sólidos como para resistir los impactos de las armas de la época. Están hechos con una densa armazón de tablillas de madera cubierta en espiral por un haz de fibras vegetales embarrilado con lana de camélido (Palma 1993). En la zona anterior presentan una estrecha escotadura rectangular que facilitaba la visión. La pieza iba sujeta bajo la barbilla con un cordel a modo de barboquejo. Diseños en la superficie del tocado y artefactos sujetos a él a manera de insignias, desempeñaban probablemente funciones heráldicas o de rango. Llamativos penachos servían quizás para aumentar la estatura del combatiente e intimidar al adversario, proporcionándoles acaso una suerte de "blindaje ritual" contra el enemigo. Espesas mantas de lana, que amortiguaban los impactos de hondazos y mazazos, y sobre todo, gruesas corazas (petos y espaldares, fig. 3c) hechas de cuero caimán brindaban protección al cuerpo de los ataques, incluyendo flechazos, ya que la arquería era común en el área (Latcham 1938: Figuras 55a, 55b, 70-72, Rydén 1944:94-104, Berenguer 2004b: Figuras 9.5b)

Citando a Guamán Poma, Platt (1987) y Nielsen (2007) han hecho notar que los guerreros andinos de este período experimentaban ciertas transfiguraciones en los combates:

> Dizen que ellos se tornauan en la batalla leones y tigres y sorras y buitres, gabilanes y gatos de monte. Y ancí sus desendientes hasta oy se llaman *poma* león, *otorongo* [jaguar], *atoc* [zorro], *condor*, *anca* [gavilán], *usco* [gato montés], y biento, *acapana* [celajes], páxaro, *uayanay* [papagayo]; colebra, *machacuay*; serpiente, *amaro* Y ací se llamaron de otros animales sus nombres y armas que trayýa sus antepasados; los ganaron en la batalla que ellos tubieron el más estimado nombre de señor fue *poma*, *guaman* [halcón], *anca*, *condor*, *acapana*, *guayanay*, *curo* [oro], *cullque* [plata], como parese hasta oy (Guamán Poma 1980 [1615]:52, véase también 122, 132-133).

Vale decir, los combatientes de la Edad del Auca Runa cambiaban su naturaleza humana para transformarse en sus ancestros o divinidades tutelares. Platt (1987) insinúa que entre los antiguos aymaras este "acto de transformación" en animal puede haber tenido que ver con la ingesta de sustancias alucinógenas y Nielsen (2007) sugiere derechamente que en la Subárea Circumpuneña tales transformaciones eran provocadas por la inhalación de polvos de cebil (*Anadenanthera colubrina* Var. *Cebil*), una práctica que estuvo muy difundida en nuestra área (Torres y Repke 2006). La costumbre de inhalar polvos alucinógenos antes de las batallas ha sido documentada en varios grupos indígenas de Colombia y Venezuela (véase Torres y Repke 2006, citando a Safford 1916 y Kirchhoff 1948). Guamán Poma (1980 [1615]:57), por su parte, dice que para aumentar su fortaleza en los combates, los guerreros andinos solían tomar una poción de *vilca* (A. *olubrina* Var. *Cebil*) y *macay* por vía oral y la otra mitad la aplicaban con un enema por el recto.

Coherente con esta "animalización" del guerrero bajo estados modificados de consciencia, las tabletas para alucinógenos del Período Intermedio Tardío están plagadas de imágenes de cóndores, felinos y otros animales poderosos que, probablemente, representaban a los seres tutelares del usuario del implemento (Figura 3d y e). Por otra parte, múltiples tubos inhaladores de este período, que muestran personajes con máscaras de felino, hachas y cabezas cortadas, refrendan la conexión del consumo nasal de alucinógenos con eventos de transformación en animales y con situaciones de violencia (Figura 3f). La vinculación de las prácticas inhalatorias con la guerra es clara en un tubo de madera de Chunchuri (Calama), donde hay tallado un personaje con hacha y *antara* que lleva un casco como el usado por los guerreros del período (Figura 3g). Por lo demás, en una viñeta de Guamán Poma, referida al *auca* o guerrero, están reunidos una cabeza cortada, un casco y un hacha (Figura 4a). Parece ser, entonces, que en la lógica cultural de la época no existía una diferencia esencial entre guerreros y "sacrificadores" (Nielsen 2007) o, si se quiere, entre guerreros y chamanes (Berenguer 2001, véase Chaumeil 2005), ratificando la idea común entre algunos antropólogos de que el chamanismo es la continuación de la guerra por otros medios y que tiene tanto de "violencia" como la guerra tiene de "sobrenatural" (Viveiros de Castro 2005:343). Interesantemente, la imagen del *auca* de Guamán Poma tiene su réplica en el panel de estilo Santa Bárbara I más aislado, menos visible desde el exterior y de acceso más restringido en toda la rinconada (Figura 4b), emplazamiento que es, quizás, consistente con este carácter –diríamos– esotérico que asumían los hombres de guerra.

Si bien los personajes representados en el arte rupestre de Santa Bárbara no presentan máscaras como en los tubos y las tabletas, exhiben en cambio una indumentaria de transmutación confeccionada con pieles de jaguar, ocelote u otro felino moteado. Incluso en los paneles hay representaciones de pieles extendidas de estos carnívoros. El tráfico hacia nuestra área de pieles de animales propios de las selvas orientales está confirmado por el hallazgo en María Elena de un carcaj confeccionado con piel de jaguar (Berenguer 2004b: Figura 9.5b), así como por corazas como la de Lasana, hecha de cuero de caimán y decorada con recortes de piel de mono (Rydén 1944: 107-116). O sea, la metamorfosis de los guerreros en sus divinidades tutelares, operaba también mediante el uso de accesorios exóticos que modificaban la identidad corporal de los individuos. Por supuesto, no es que éstos se convirtieran "realmente" en animales, sino que a través de este "cambio de piel" (de envoltura, de ropa), absorbían ciertos comportamientos y cualidades intrínsecas a los grandes predadores (Chaumeil 2005:166-167 citando a Fausto 2001). Algo de esta modalidad de transfiguración debe haber estado presente entre los chiriguanos que habitaron los flancos orientales de los Andes hasta por lo menos el siglo XIX, si le creemos a la viñeta de De Globus y la feroz escena en que retrata a los guerreros de esta tribu ataviados con piel de jaguar arribando a su aldea con las cabezas de sus enemigos (véase Ibarra Grasso 1971:19).

En suma, los personajes antropomorfos de Santa Bárbara I presentan elementos extrasomáticos que tienen claros ecos en artefactos y atavíos bélicos encontrados en los cementerios de la región, y se hallan relacionados con un discurso sobre el guerrero que parece haber tenido una amplia distribución y, talvez, una gran profundidad cronológica en los Andes Centro-Sur. Un discurso que aquí los muestra dispuestos en formación, no en acción. El punto en cuestión en este artículo es qué hacen estos diseños en una *paskana* de una ruta de tráfico interregional. ¿Significa esto que nuestra interpretación de los antropomorfos de Santa Bárbara I como caravaneros es errónea? En la última parte de este artículo me haré cargo de esta pregunta, trayendo a colación

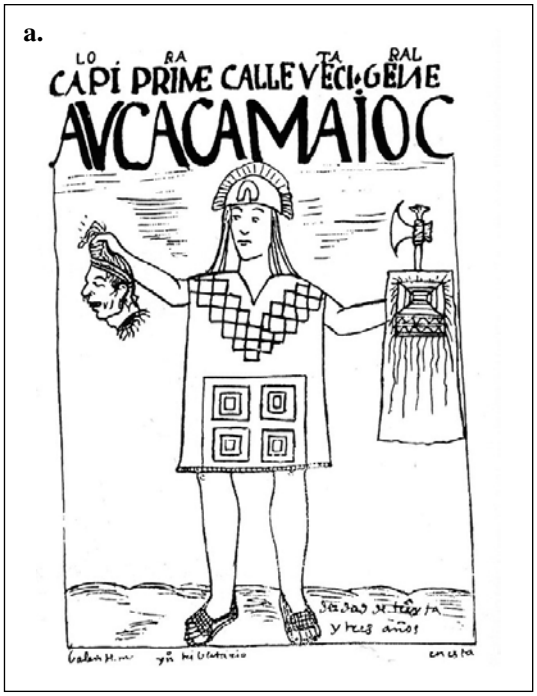



Figura 4. **a.** Aucacamaioc (Guamán Poma 1980 [1615]:168); **b.** Panel II del sitio SBa-142 (4,00 x 1,00 m).
***a.*** *Aucacamaioc (Guamán Poma 1980 [1615]:168);* ***b.*** *Panel II of site SBa-*142 (4.00 x 1.00 m).

tres elementos: la organización segmentaria que habría caracterizado a las sociedades preincaicas del área, ciertas conceptualizaciones aymaras sobre los intercambios y la guerra, y un segundo estilo de arte rupestre, Santa Bárbara II (para una descripción, véase Berenguer 2004b:444-445).

## Caravaneros y Guerreros

Pese a que desde hace más de 30 años los etnohistoriadores y etnógrafos han venido insistiendo que las sociedades andinas poseían una fuerte orientación corporativa, sólo muy recientemente los arqueólogos han tomado nota de este hecho y lo han aplicado a sus datos regionales (Albarracín-Jordán 1997; Isbell 1997). En nuestra área, Nielsen (2002) es probablemente el que ha emprendido con mayor fuerza la demolición del modelo de jefatura, de sociedades de rango y de economías de prestigio, levantando como alternativa el comunalismo de las formaciones segmentarias. No hay espacio aquí para referirse a estos planteamientos con algún detalle (véase también Nielsen 2007), por lo que recurriremos –sin mayor discusión– al esquema de dualidad y jerarquías inclusivas de los qaraqara (Bolivia) en el siglo XVI, tal como fuera expuesto por Platt (1987) en su seminal artículo sobre el pensamiento político aymara (Figura 5).

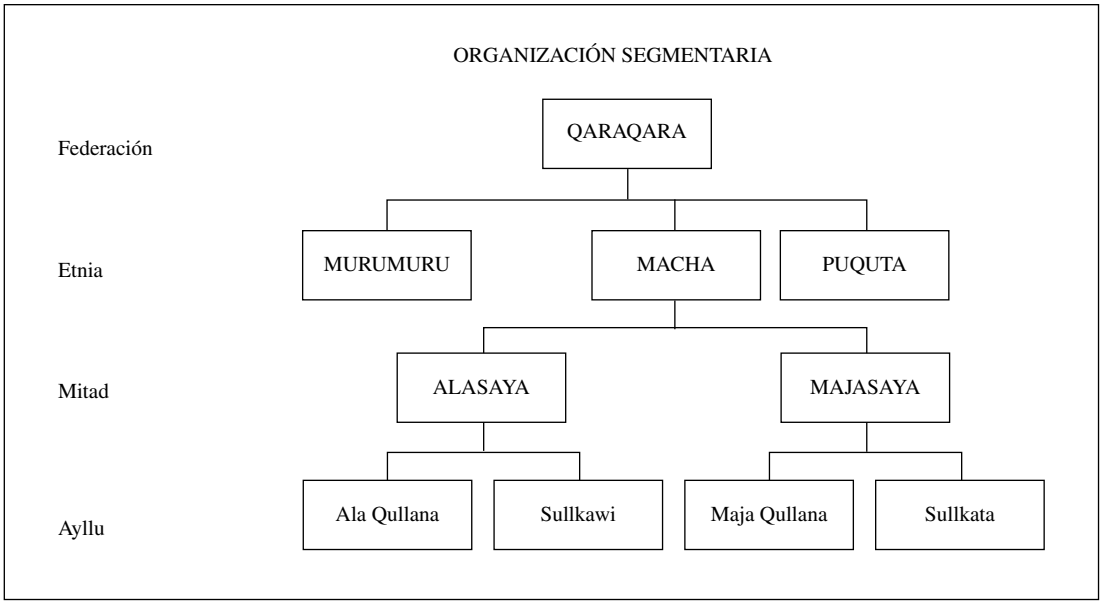



Figura 5. Organización segmentaria de los qaraqara (adaptado de Platt [1987: Cuadro 1]).
*Segmentary organization of the Qaraqara (adapted from Platt [1987: Cuadro 1]).*

A propósito de la guerra en este tipo de formaciones, Platt (1987:84 y ss.) dice que en el pensamiento dual de los aymaras, *ch'axwa* refiere a los enfrentamientos asimétricos y destructivos, y que *tinku* refiere a los enfrentamientos simétricos y competitivos (Tabla 1). Respecto a los intercambios, la raíz *ala* refiere a los intercambios asimétricos del tipo compra y venta, y la raíz *lanti* refiere a los intercambios simétricos del tipo trueque (Platt 1987:110-111). Luego, podría decirse que *tinku* **es a** *ch'axwa* **como** *lanti* **es a** *ala*. En ambos casos se trata de un contraste entre un encuentro asimétrico de contrarios antagónicos (*ch'axwa* y *ala*) y un intercambio balanceado de equivalentes o igualdad simétrica (*tinku* y *lanti*). En otras palabras, en las formaciones segmentarias aymaras la guerra y los intercambios eran nociones que compartían un mismo sistema conceptual, donde las batallas eran concebidas como intercambios violentos y los intercambios como batallas económicas.

Si esto es así, no debiera verse en el arte rupestre de Santa Bárbara incompatibilidad entre un discurso visual sobre la guerra y otro sobre el caravaneo; ni siquiera deberían concebirse como discursos paralelos, sino complementarios. Fluye ostensible también que no era necesaria una "armonía social y cohesión social" para hacer posible el tráfico y los intercambios regionales e interregionales, porque, de haber existido ésta, habría violado la lógica cultural de "enfrentamientos asimétricos / enfrentamientos simétricos" que regía las relaciones políticas y económicas entre *ayllus*, mitades, grupos étnicos y otros niveles mayores de las descentralizadas formaciones sociales que caracterizaron al mundo circumpuneño.

Tabla 1. Pensamiento político aymara, siglo XVI (basado en Platt 1987)
*Aymara political thinking, 16th Century (based on Platt 1987)*

| Tinku | Cha'xwa |
|---|---|
| batallas intra-étnicas | batallas interétnicas |
| simétricas | asimétricas |
| contenidas | destructivas |
| Lanti | Ala |
| intercambio | intercambio |
| simétrico | asimétrico |
| trueque | compra / venta |

Pero ¿estuvieron realmente las sociedades de nuestra área estructuradas bajo estos principios de dualidad y jerarquías inclusivas? Si bien es imposible contestar esta pregunta con algún grado de precisión, es probable que este tipo de

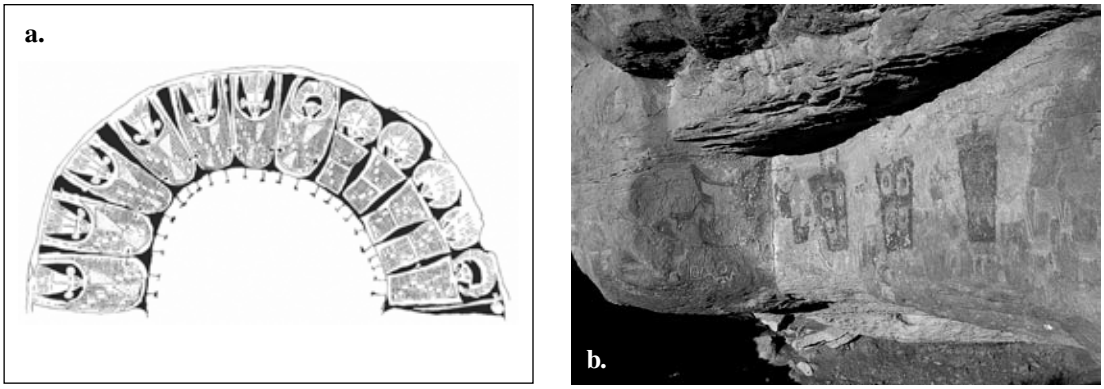



Figura 6. **a.** Calabaza pirograbada Nº 3123, Museo Chileno de Arte Precolombino; **b.** Paneles IV (0,84 x 0,77 m) y V (4,10 x 0,87 cm) del alero rocoso SBa-110.
***a.*** *Pyroengraved gourd Nº 3123, Chilean Museum of Pre-Columbian Art;* ***b.*** *Panels IV (0.84 x 0,77) y V (4.10 x 0.87 m), rock-shelterSBa-110.*

organización se halle representado en una calabaza pirograbada donde hay una hilera de 12 personajes (Figura 6a). Seis visten trajes en forma de escudo y otros cinco llevan lo que parecen ser petos de cuero, uno de los cuales sostiene un hacha en la mano. El personaje restante combina prendas de ambos grupos: los escudos con el grupo de la izquierda y los tocados con el de la derecha. Este ordenamiento podría ser una versión iconográfica de lo que Platt (1987:98) llama "desequilibrio residual" en las organizaciones duales andinas. ¿Esta imagen "simétrica-con-elementos-jerárquicos" representa acaso diferentes *ayllus*, mitades o grupos étnicos? ¿O alude a alianzas interétnicas, como la que operaba en el área entre atacamas y chichas al arribo de los españoles en el siglo XVI (Vivar (1966 [1558]:13)? No lo podemos saber, pero es muy sugerente que un ordenamiento similar a éste se halle representado parcialmente en las pictografías de estilo Santa Bárbara II del sitio SBa-110, un alero rocoso que operó como *paskana* "especial" durante el Período Intermedio Tardío (Berenguer 2004b:501, fig. 7.10-7.12) y que se halla en la misma rinconada donde están los guerreros/caravaneros que hemos discutido a lo largo de este trabajo (Figura 6b).

# LOS ESTILOS CONFLUENCIA Y TAIRA TULÁN: RITOS RUPESTRES DEL FORMATIVO TEMPRANO EN EL SURESTE DEL SALAR DE ATACAMA

## *THE STYLES CONFLUENCE AND TAIRA TULAN: CAVE (ROCK) RITES OF FORMATIVE EARLY IN THE SOUTH-EAST OF ATACAMA'S SALAR*

*Lautaro Núñez[1], Isabel Cartajena[2], Patricio de Souza[3], Carlos Carrasco[4]*

Se analiza la naturaleza y significado del arte rupestre identificado en la quebrada de Tulán, a través de una orientación contextual correlacionada con asentamientos y modos de vida de la transición arcaico-formativa temprana. Se sostiene la contemporaneidad de los estilos Taira-Tulán y Confluencia, vinculados a prácticas de caza y pastoralismo, contrastados con contextos depositacionales datados, correspondientes a la fase Tilocalar. La incorporación selectiva de estas imágenes al interior del templete Tulán es percibida como la intensificación e integración de distintos estilos rupestres, que marcaron la fundación pastoralista en el territorio ancestral de Tulán en un contexto de complejidad social emergente.

**Palabras claves:** arte rupestre, periodo formativo temprano, salar de Atacama.

*In this paper we analyze both the nature and meaning of rock art belonging to Quebrada Tulán. We use a contextual approach correlating settlements and subsistence strategies in the Late Archaic-Early Formative transition. The contemporary Taira-Tulán and Confluencia styles are associated to sites of the Tilocalar phase and related to hunting and herding practices. The selective inclusion of these images to the Tulán-54 temple structure is perceived as an integration process of different rock art styles, marking the pastoralist foundation in the former Tulán area in an emerging context of social complexity.*

***Key words:*** *rock art, early formative period, Atacama basin.*

### Introducción

Recientes investigaciones nos han permitido estudiar el arte rupestre arcaico tardío y formativo temprano en la vertiente occidental de la puna de Atacama, poniendo especial énfasis en aspectos cronológicos y distribucionales a través de sus relaciones con asentamientos y contextos definidos desde la quebrada de Tulán (Figura 1). Siguiendo esta línea de análisis, nos interesa contextualizar las diversas manifestaciones de arte rupestre con sociedades concretas, que habitaron en asentamientos específicos, sustentadas en estrategias económicas particulares (Aschero 1988, Núñez et al. 2006a, Núñez y Santoro 1988, Núñez et al. 2006b, Montt 2006).

Al examinar las evidencias del arte rupestre llama la atención que no se advierten a lo largo de las primeras ocupaciones arcaicas, apareciendo las primeras imágenes recién durante el Arcaico Tardío. Tanto la caza, como el desarrollo de las prácticas de domesticación habrían sido uno de los principales factores conducentes a un mayor sedentarismo asociados a espacios de alta circunscripción socioproductiva, dando origen a una economía que combinaba tanto la caza de camélidos silvestres como la crianza de animales domésticos. Las prácticas de domesticación, además de dar cuenta de unos de los cambios socioeconómicos más relevantes, debieron constituir una nueva fuente de imágenes y rituales particulares (Hesse 1982, Núñez 1983, Cartajena 1994, 2007, Yacobaccio et al. 1997-1998). Este cambio se expresa en la aparición de manifestaciones de arte rupestre durante el Arcaico Tardío en las cuencas del Loa y Atacama, conocidas como estilo Kalina-Puripica (Berenguer et al. 1985, Gallardo 2001, Núñez 1981, 1983 y 1992). Durante el Formativo Temprano, los modos de vida y la productividad, basados en la crianza y caza de camélidos, incidieron en formas de organización

Proyecto Fondecyt 1070040.

1 Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, Chile.
2 Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
3 Programa de Postgrado, Universidad Católica del Norte - Universidad de Tarapacá - Chile.
4 Programa de Postgrado, Universidad Católica del Norte - Universidad de Tarapacá - Chile.

Figura 1. Mapa de distribución de sitios citados en el texto.
*Distribution map of sites(places) mentioned in the text.*

social más complejas, aparejadas al desarrollo de dos estilos coexistentes: Confluencia y Taira-Tulán (Gallardo y Yacobaccio 2005, Núñez et al. 2006a). De modo que durante el Formativo circumpuneño no hay duda de que la riqueza altoandina se fundamentó en la explotación de camélidos y su respectivo ceremonial (Aschero 1999 y 2006, Núñez et al. 2006b, Cartajena 2007, Olivera 1998, Hernández Llosas 1997, Yacobaccio et al. 1997-1998), lo que deja de lado ciertos prejuicios en cuanto a una marginalidad inexistente (Núñez et al. 2005, 2006b y 2006c). La alta complejidad de los pastores-cazadores del Formativo Medio y Tardío de la Puna de Antofagasta de la Sierra, demostraría precisamente que este modo combinado de desarrollo siguió exitoso (Olivera 1998).

En diversos lugares de la Circumpuna también se observan desarrollos derivados de eventos tardíos de caza-recolección como lo sugieren las evidencias de río Punilla (3.800-2.500 a.P.). Si bien se advierten aquí camélidos naturalísticos del estilo Taira-Tulán con baja frecuencia, estos diseños son homologables a aquellos de la vertiente occidental junto al otro motivo que se asemejaría a las láminas de oro zooantropomorfas ovaladas del templete de Tulán (Aschero 2006, Núñez et al.

2006c). Estas placas se han propuesto como un indicador de ritualidad panandina, vinculadas con divinidades creadoras y fecundantes (González 1992, Urton 1981). Sería correcto aceptar que estos territorios de caza y crianza formativa debían ser marcados con los símbolos rupestres del imaginario cazador y pastoralista, en un mundo en que la expansión tras los espacios forrajeros pudieron dar lugar a las primeras competencias por el acceso a recursos básicos (Aschero 1999). Las ocupaciones pastoralistas circumpuneñas formativas constituyen patrones de movilidad forrajera y acceso a cotos de caza a través de los cuales articularon distintos espacios que coincidirían con la distribución de sus ritos rupestres entre los asentamientos-cabeceras y aquellos de uso temporario, en amplios espacios de producción económica como el pastoralista-cazador en el marco de un sedentarismo dinámico (Olivera 1991, Olivera y Podestá 1993). Por otro lado, los contextos espaciales reflejan los lugares electos de acuerdo a orientaciones ideológicas y validan los significados propuestos en términos de relaciones entre naturaleza y cultura construidas subjetivamente por actos prácticos y/o de relevancia simbólica (Tilley 1994). En efecto, el acto de habitar es la suma de los diversos modos con que se integran los escenarios naturales a las respuestas culturales, sociales y simbólicas, en donde cada lugar electo para los ritos rupestres se impregna de significados sociales determinados (Bradley 1997, Weiss 2005, Berenguer y Martínez 1986, Gallardo et al. 1999, Vilches 1996, Valenzuela 2007, Núñez 1976).

En el contexto anteriormente mencionado se propone, por una parte, explorar las relaciones y significados de los estilos Confluencia y Taira-Tulán. En un principio se postuló una secuencia temporal unilineal de ambos estilos, correspondientes a grupos cazadores seguidos por ocupaciones pastoralistas vinculadas al estilo Taira-Tulán (Núñez 1981, 1983, Núñez et al. 1997, Gallardo et al. 1996a, 1996b y1999, Gallardo y Vilches 1996a). Sin embargo, al asumirse la coexistencia de ambos estilos durante el Formativo Temprano, se replanteó esta secuencia, colocándose las cacerías junto a las primeras prácticas pastoralistas, sin conocerse aún relaciones con asentamientos sincrónicos que pudieran avalar dicha hipótesis (Gallardo 2004). Las excavaciones realizadas en Tulán, han probado precisamente que durante la fase Tilocalar, el desarrollo dominante de un patrón de explotación combinado de camélidos silvestres y domésticos (Núñez et al. 2006b, 2005, Cartajena 2007), proporcionó el contexto necesario para la propuesta inicial derivada de los datos del río Salado (Gallardo 2004).

Por otra parte, se busca comprender la inclusión del arte rupestre al interior de recintos rituales, en este caso particular, al interior del templete de Tulán (Núñez et al. 2005, 2006c). Esta discusión nos parece relevante en el marco de los templetes formativos situados en las tierras altas andinas, donde se han integrado la litoescultura antropomorfa tridimensional y grabados en lápidas o lozas, como las evidencias de Chiripa (Ponce 1970). En el caso particular de Tulán, se observa solo la valoración de grabados rupestres a través de la integración de diversos estilos, notándose un cambio tanto en las escalas como en sus soportes, paralelos al desplazamiento de convocatoria desde espacios abiertos a estructuras más privadas.

Si se asume que el arte rupestre alcanza un alto grado de ritualidad en la Circumpuna, debería vincularse con sociedades concretas y esto nos lleva a consolidar nuevas estrategias de investigación, orientadas a relacionarlo con contextos específicos (Aschero 2006, Núñez et al. 2006a, Berenguer y Cáceres 1995). Se busca, entonces, enmarcarlo a través de rasgos y atributos que puedan ser contrastados con registros materiales particulares en sitios y depósitos estratigráficos asociados. En general, los sitios vinculados con ritos rupestres suelen ser ofrendados, revisitados y vueltos a sacralizar, lo que puede redundar en la presencia de materiales culturales identificables (Berenguer et al. 1985, Berenguer y Cáceres 1995, Núñez et al. 2006c). Por otra parte, se incorporan nuevos sitios con arte rupestre y se reevalúan otros, incluyendo fuentes etnográficas y etnohistóricas que nos permitan un mejor acercamiento y comprensión de su significado.

## Antecedentes Generales

Durante el Arcaico Temprano no se han identificado sitios con arte rupestre en la vertiente occidental de la puna de Atacama (Núñez et al. 2006). Las primeras evidencias de grabados se han identificado en el asentamiento arcaico tardío Puripica-1, con la presencia de camélidos del estilo Kalina-Puripica. Sin embargo, existe otro indicador de mayor distribución y recurrencia que alcanza con notable frecuencia la cuenca de Atacama, desde Puripica a Tulán. Se trata incisiones longitudinales

aisladas o paralelas, que se observan como "tajos" en piezas muebles, paneles fijos o bloques aislados. Este diseño también transitará hacia el Formativo Temprano (Figura 2).

Sin embargo, es preciso indicar que un conjunto de evidencias situadas en la vertiente oriental ha demostrado que allí efectivamente predominó un imaginario abstracto con motivos geométricos simples en Inca Cueva (10600 y 9200 a. P.) o como aquellos de Antofagasta de la Sierra (9000-7000 a.P.), bajo la modalidad Punta de la Peña (Aschero 1999). Lo anterior nos ha llevado a evaluar las manifestaciones del arte rupestre presente en el sitio Tulán-67, datado entre los 8190-3640 a.P (Núñez et al. 1999). La mayor ocupación del abrigo corresponde al Arcaico (Estratos VII-IV) y sólo se advierte una leve ocupación formativa en los estratos superiores (EIII). En el techo y la cornisa se encuentran pinturas rojas con motivos geométricos abstractos y figuras antropomorfas con faldellines (Figura 3 y 4). La presencia de pigmentos rojos similares a las pinturas en fragmentos óseos provenientes de estratos fechados, nos permitiría correlacionarlos con ocupaciones del Estrato V (5300-5900 a.P.) y Estrato III (3640 a.P.) de las cuales las más antiguas podrían corresponder al Arcaico (Cartajena 2003). Debe considerarse, no obstante, que iguales pigmentos localizados en el nivel formativo podrían situar a los diseños con faldellines en ese periodo, a diferencia del resto de los motivos geométricos que hasta ahora no se han registrado en conjuntos rupestres postarcaicos.

Con certeza, las primeras manifestaciones rupestres muebles e inmuebles, corresponden al estilo de camélidos grabados Kalina-Puripica durante el Arcaico Tardío, datados *ca.* 5000-3800 a.P. (Núñez 1983, Berenguer 1999, Berenguer et al. 1985, Núñez y Santoro 1988). Estas evidencias fueron detectadas inicialmente en el borde septentrional de la cuenca de Atacama y alto Loa, estableciéndose una disminución gradual desde el Loa hacia el extremo sur del salar de Atacama (Núñez et al. 2006a, Gallardo y Yacobaccio 2005). Sin embargo, las evidencias del asentamiento

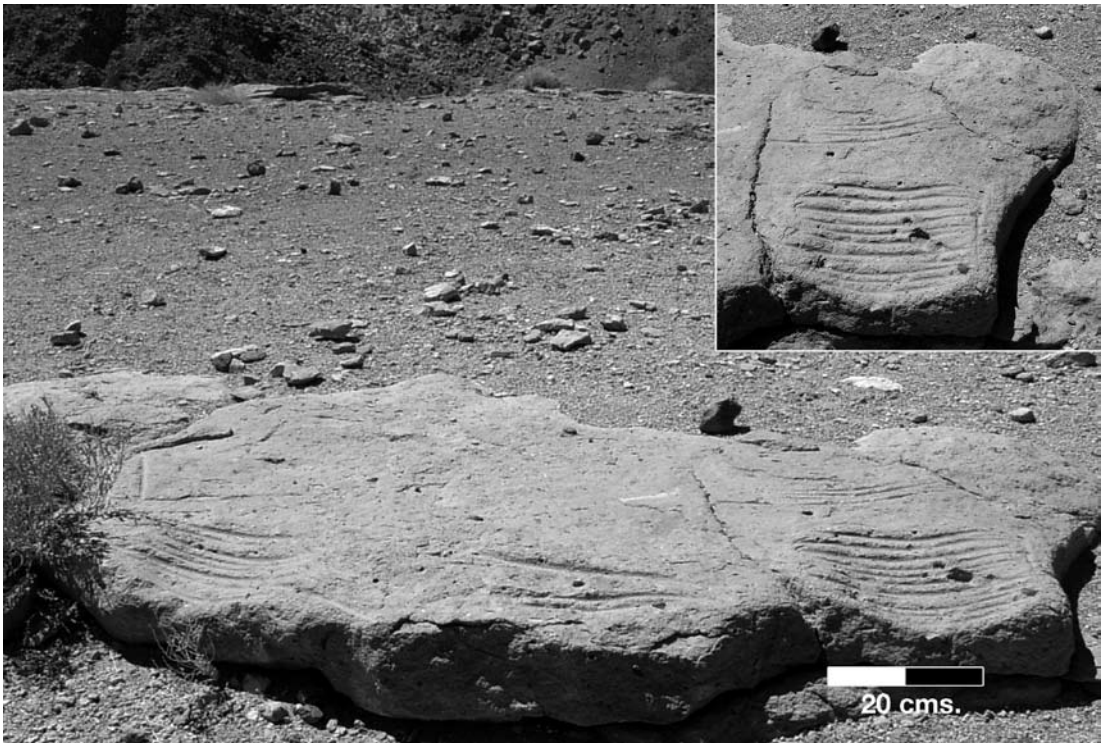



Figura 2. Bloque aislado con incisiones longitudinales, ubicado entre los asentamientos Tulán-52 y 54 correspondiente a la transición arcaica-formativa.

*Block isolated with longitudinal incisions, located between(among) the accessions Tulán-52 and corresponding 54 to the archaic transition-formative.*

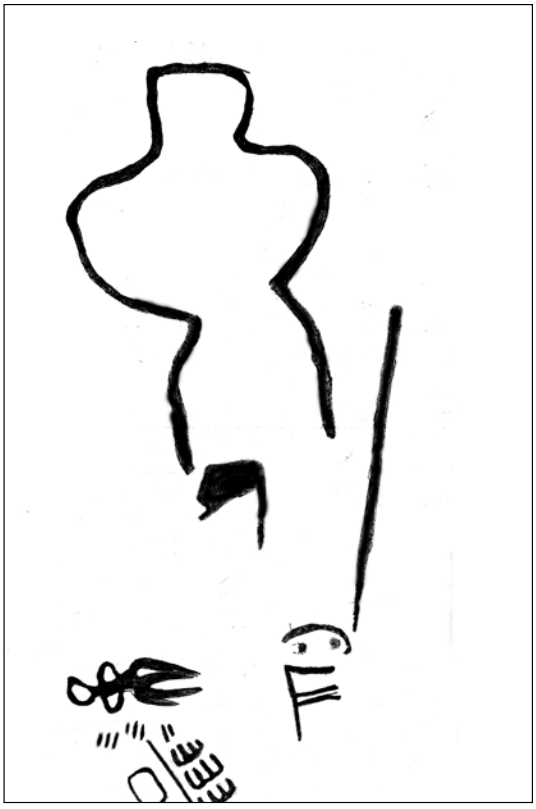


Figura 3. Pictografías rojas, eventualmente arcaicas, del panel principal del abrigo Tulán-67. El diseño con faldellín podría pertenecer al formativo temprano.
*Red, eventually archaic pictographies, of the principal panel of the coat Tulán-67. The design with kilt might belong(concern) to formative early.*

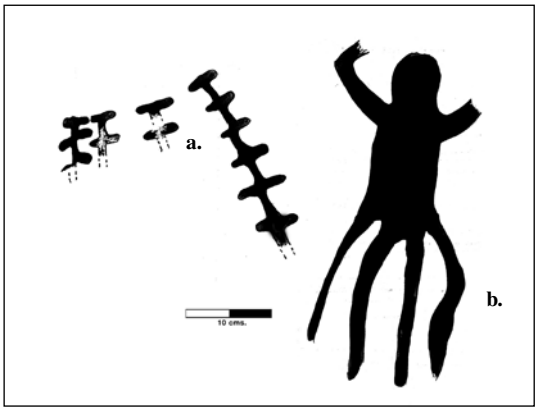



Figura 4. Pictografía roja con motivos geométricos eventualmente arcaica, localizada en la base de la Figura 3. El diseño con faldellín se sitúa en un conjunto similar en el frontis del abrigo.
*Red pictography with geometric motives eventually archaic, located in the base of the Figure 3. The design with kilt places in a similar set in the front of the coat. It (He, She).*

costero Huelén-42 han permitido documentar que no sólo el patrón arquitectónico es muy similar y sincrónico a los sitios arcaicos del interior sino, también, la presencia de un bloque mueble con un camélido del estilo Kalina-Puripica y otro bloque con incisiones paralelas (G. Pimentel, comunicación personal), lo vincula más directamente con eventos de la fase Puripica-Tulán (Núñez 1983, Núñez et al. 2006b). Las evidencias sugieren que su distribución tiende a mantenerse en la vertiente occidental desde las quebradas piemontanas intermedias al litoral. Antes de este estilo con camélidos naturalistas de dos patas y aquellos transicionales de cuatro, no se conocen imágenes de camélidos, es decir, se habrían desarrollado durante el proceso de domesticación.

Recientes investigaciones en quebrada Tulán nos han permitido identificar una fase transicional, Tarajne, datada entre los 3.400-3.110 a.P. en el asentamiento Tulán-94, lo que nos estrecha la distancia temporal entre los últimos eventos arcaicos tardíos y los primeros formativos. En este sitio se registró un bloque con camélidos pequeños de estilo Kalina-Puripica con la variación de cuatro patas, considerado como un nexo intermedio. Por otra parte, la presencia en Tulán-64 de pequeños camélidos del patrón Kalina-Puripica, también con cuatro patas, similares a los de Tulán-94, podrían asimilarse a esta fase transicional Tarajne (Núñez et al. 2006a).

Las evidencias estilísticas sostienen que desde Kalina-Puripica se transita al patrón Taira-Tulán (Núñez et al. 1997, Berenguer et al. 1985, Gallardo et al. 1996a, 1996b y 1999). Se mantiene el énfasis en la representación de camélidos con diseños naturalísticos transicionales, advertidos en otros sitios ubicados en la cuenca del Loa como Abra-18 (Núñez 1998 Ms.) y Santa Bárbara-89 (Cáceres y Berenguer 1996), localizados en Quinchamale (Alto Loa). Aquí los camélidos grabados en farellones, con dos patas, presentan la típica bipartición de sus pezuñas y el trazado de dos orejas, que continuarán en el estilo Taira-Tulán. Además, otros motivos como los grabados de incisiones lineales en bloques, características del Arcaico Tardío (Figuras 2 y 9), transitaron hacia muros, jambas y machones monolíticos de las estructuras residenciales y del templete de la aldea Tulán-54, correspondientes al formativo temprano, incluyendo bloques homólogos en campamentos documentados en el sector de Gatchi (Núñez et al. 2005, 2006a, Montt 2006).

Puesto que el Formativo Temprano se inicia *ca.* de los 3200 a.P. y finaliza alrededor de los 2400 a.P., cabría esperar variaciones de este estilo durante esta fase (Gallardo 2004, Núñez et al. 2006a, Núñez et al. 2006c). Un límite cronológico se ha establecido en Quebrada Puripica a través de la ubicación de los paneles de los sitios Puripica-9, 11 y 24 con grandes camélidos naturalísticos. Estos paneles sólo quedaron expuestos una vez que bajó el nivel lacustre (vaciamiento de la quebrada) que los cubría a los 1480 a 1160 a.C. y, probablemente, se asociarían al cercano asentamiento Puripica-31 de la fase Tilocalar (Núñez 1999a, Núñez et al. 1999).

Otra manifestación de arte rupestre que ha comenzado a despertar un creciente interés lo ha sido el estilo Confluencia, caracterizado a diferencia del anterior por pequeñas pictografías rojas, que representan escenas relacionadas con labores de caza colectivas o individuales, vinculadas a camélidos y personajes con dardos (Figuras 5 y 6). En un principio se propuso que estas escenas serían sustanciales a modos de vida del Arcaico Tardío (Gallardo y Vilches 1996a), sin embargo, este estilo ha sido adscrito al Formativo Temprano (Gallardo 2004) y habría perdurado hasta los primeros siglos de la era, cuando comenzaban a asentarse las poblaciones sedentarias (Gallardo et al. 1999). Recientemente, el estilo Confluencia ha sido definitivamente correlacionado al Formativo Temprano, coexistente con el estilo Taira-Tulán (Gallardo y Yacobaccio 2005, Núñez et al. 2006b).

## Estilo Taira-Tulán

La distribución del estilo Taira-Tulán alcanzó a las cuencas del Loa y Atacama con amplia popularidad (Berenguer 1995, Gallardo y Yacobaccio 2005, Núñez et al. 2005, Valenzuela 2004). Al igual que en el transecto Tulán, se localiza cerca de vertientes, en quebradas intermedias entre las tierras altas y las cuencas inferiores, incluyendo los sectores de las confluencias de las quebradas[1]. Aquí

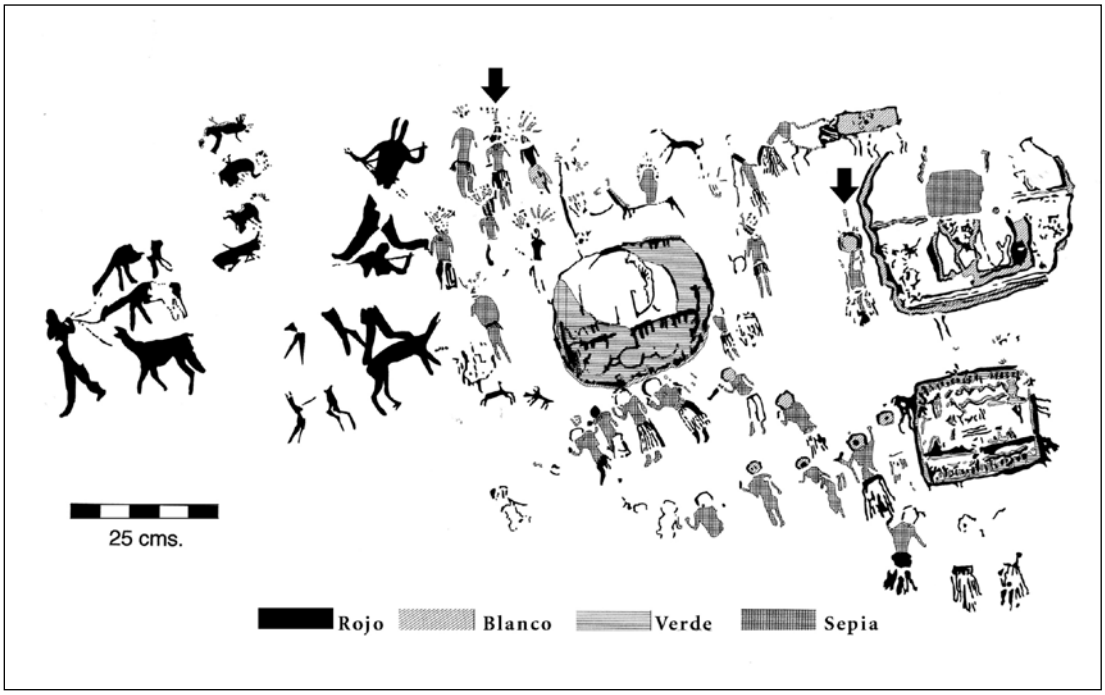



Figura 5. Pictografías del alero del Peine, correspondientes al Formativo Temprano. En el sector izquierdo se advierte un conjunto rojo con camélidos atados y conducidos. Se incluyen cazadores del estilo confluencia, arrojando dardos sobre camélidos abatidos. En el centro se advierte un grupo de pequeños individuos con turbantes, tocados y faldellines que representan al estilo Paine, cubierto por tres diseños geométricos más tardíos. Las dos flechas indican las ampliaciones insertas en la Figura 6.
*Pictographies of the eaves of the Comb, correspondents to Formative Early. In the left sector a red set becomes aware with camélidos ties and led. Hunters of the style include confluence, throwing darts on camélidos brought down(discouraged). In the center becomes aware a group of small individuals with turbans, haidos(toilets) and kilts that they represent to the style Paine, covered by three more late geometric designs. Both arrows indicate the inserted extensions in the Figure 6.*

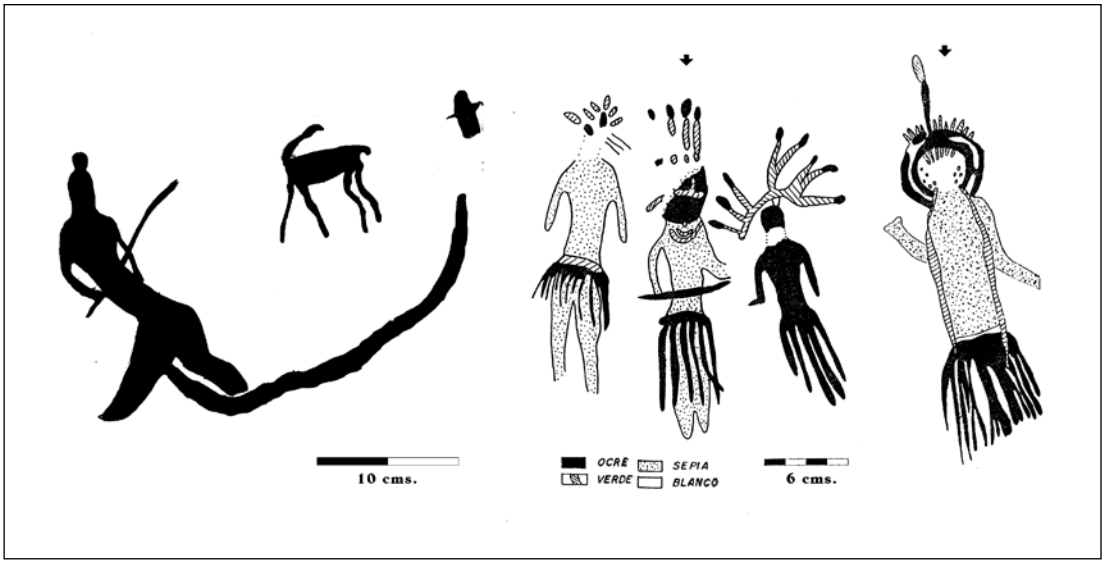



Figura 6. El conjunto ocre de la izquierda representa a un cazador del estilo Confluencia, ubicado en la entrada del abrigo de Peine. El conjunto de la derecha muestra una ampliación de los personajes con turbantes, tocados y faldellines del estilo Peine.
*The joint ocher of the left side represents a hunter of the style Confluence, located in the entry of the coat of Comb. The set of the right shows an extension of the prominent figures with turbans, haidos(toilets) and kilts of the style Comb.*

se han registrado hasta la fecha 25 sitios del estilo Taira-Tulán (Torres y Bueno 2005, Ugarte 2006). Estos se emplazan aguas abajo y en el entorno de vertientes, correspondientes a espacios forrajeros en el fondo del cañón, asociados a formaciones de vegas y abrevaderos. Estos paneles se caracterizan por la presencia de camélidos naturalistas formando rebaños sin la presencia de humanos. En general se emplazan en el borde norte de la quebrada, opuestos a los sitios ocupacionales localizados en el borde y planicie sur.

Los soportes se localizan en barrancos ignimbríticos en contacto con el derrubio o en bloques aislados en los bordes de la quebrada, dispuestos en puntos de máxima visibilidad. Se eligen topografías amplias que incluyen accidentes naturales como grietas, depresiones, horadaciones y verticalidad, incorporadas al discurso iconográfico. El manejo de luz resalta la técnica de extracción por percusión, de tal modo que se destaca el encuadre orientado a la agrupación de diseños. Algunos paneles adquieren un carácter monumental como Tulán-60 y Tulán-109. El primero fue ejecutado en un soporte de 20 m de largo, consistente en ocho paneles y presenta una mayor diversidad de motivos donde dominan los camélidos grandes y pequeños, felinos, suris, perdices y vulvas (Figura 7).

En relación a los camélidos representados, se ha hecho especial hincapié en definir su naturaleza doméstica o silvestre a través de diferentes aproximaciones, coincidiendo la mayoría en que se trataría de camélidos domésticos relacionados con el "multiplico" andino (Berenguer 1995, 1996, 1999, Berenguer y Martínez 1986, Núñez et al. 1997, Gallardo y Yacobaccio 2005, entre otros). Dos felinos se encuentran sobre un conjunto de camélidos de gran tamaño (rebaño). Si bien se trata del mayor depredador, con significado en sí mismo, podría asociarse a la mitología andina en torno a la provisión de lluvias (Aschero 2006, Núñez et al. 2006a). De modo que los vínculos entre grandes felinos y rebaños, localizados en el ámbito circumpuneño, indicarían rogativas fecundantes. Por su parte, los *suris* se han vinculado a la conducción de rebaños de llamas, tal como ocurría en Susques y en quebrada de Tulán (familia Varas, comunicación personal). Mientras que la relación ave-camélido parece responder a una ritualidad circumpuneña cosmogónica (Aschero 2006, Berenguer 1995, 1999).

El emplazamiento del panel Tulán-60 se relacionaría con el asentamiento Tulán-54, ubicado en la banda opuesta de la quebrada. La representación de este ideario pastoralista se asociaría con un nuevo marco social del Formativo Temprano que

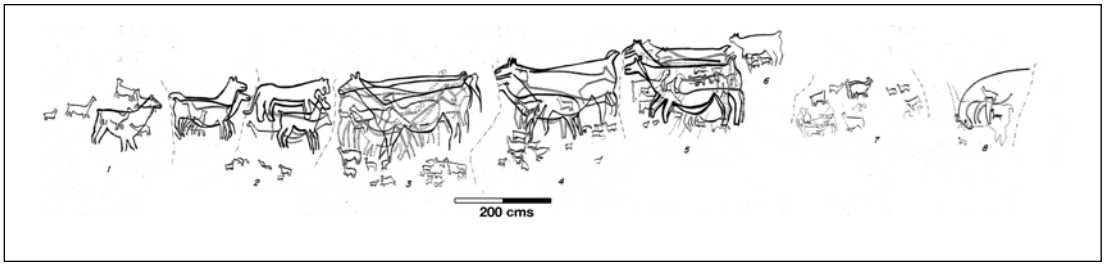



Figura 7. Gran mural con ocho paneles grabados del estilo Taira-Tulán, pertenecientes al Formativo temprano (Tulán-60).
*It(He,She) figures 7 Great wall with eight engraved panels of the style Taira-Tulán, belonging to Formative early (Tulán-60).*

generaría respuestas ideológicas del nuevo estilo de vida aldeano, con una territorialidad restringida que favorece la acumulación de bienes, inicio embrionario de desigualdad social y emergencia de líderes para la organización de los asentamientos aglomerados y ritos rupestres a escalas notables (Núñez et al. 2006c). En este escenario se advierte una íntima relación entre prestigio ceremonial, innovaciones y riesgos inesperados (Núñez 1992, 1994, Gallardo 2004). Por lo anterior, cobran sentido las nuevas labores y rituales ganaderos para las rogativas en torno al "multiplico"[2], beneficios que se harán sentir en cuanto la crianza de animales domésticos impactará diversos ámbitos productivos de la sociedad, en cuyo marco se exacerbó un ideario pastoralista.

No obstante, el análisis de los restos faunísticos permitió reconocer un aporte importante de camélidos silvestres, tanto a nivel osteológico como de fibras (Cartajena 2003, 2007, Benavente 2005-6), lo que se relaciona con otros resultados provenientes del análisis lítico como la alta frecuencia de puntas, utilización de arcos y estólicas entre otros (De Souza 2006). Lo anterior nos ha permitido postular una economía mixta basada tanto en la caza de camélidos silvestres como en la crianza de domésticos[3]. En suma, adquiere especial importancia el estilo Confluencia, asociado a la representación de camélidos silvestres y cacerías colectivas en sincronía con el estilo Taira-Tulán, constituyendo un indicador que vincula directamente ritualidad con un patrón económico específico (Gallardo 2004, Gallardo y Yacobaccio 2005, Núñez et al. 2006a).

## Estilo Confluencia

Su distribución abarca una amplia escala desde el Loa Superior hasta quebrada Tulán en el sur del Salar de Atacama (Berenguer 1995, Gallardo y Yacobaccio 2005, Núñez et al. 1997 y otros). El estilo Confluencia se caracteriza por camélidos anatómicos de perfil, con cinturas estrechas y cuerpos estilizados presentando mayor similitud con los silvestres que con los domésticos (Gallardo et al. 1999, 2004, Gallardo y Yacobaccio 2005). Sus escenas en general muestran labores colectivas o individuales y en su mayoría representan personajes muy dinámicos de perfil, provistos de dardos, en acciones de rodeo y *Chacu* (Gallardo *ob. cit*., Aschero 2006). Existe una predominancia de los camélidos más que humanos agrupados en sus contornos, pintados de rojo, ejecutados en pequeña escala. Los faldellines de modalidad segmentada caracteriza al estilo Confluencia correspondiente a una: "transparencia que permite dar cuenta de la anatomicidad", efecto que produce la visibilidad posterior de las piernas (Montt 2002:12)[4].

La relación entre faldellines y propulsores se ha registrado en escenas del estilo Confluencia (Gallardo y Vilches 1996-a), donde se advierten como danzantes provistos de propulsores a veces pasivos como los de Caspana, que portan uno o dos propulsores con los brazos más apegados a los cuerpos, sin actividades de lanzamiento (Gallardo et al. 1999). Estos difieren de otras escenas en pleno lanzamiento con presas abatidas, como se observa en cueva de Peine (Núñez et al. 1997) (Figuras 5 y 6).

El surgimiento del estilo Confluencia se ha explicado como un movimiento de reacción ante la ritualidad pastoralista, aunque: "no se trató de una pugna ni por el espacio ni sus recursos, sino, de una forma ideológica de mantener ideológicamente integrados dos estilos de vida que poco a poco se volvían irreconciliables" (Gallardo 2004:437). Este análisis de la dialéctica de los opuestos logró motivar la existencia de sociedades antagónicas en donde los grupos portadores del estilo Confluencia representan "un estado marginal o residual, que se resiste a los

nuevos cambios" (Montt 2002:20). Recientes trabajos han adscrito este estilo al Formativo Temprano, sugiriendo que uno silvestre (Confluencia) y otro doméstico (Taira-Tulán) representarían dos modos de producción, cazador y pastoril, respectivamente y que se oponían efectivamente entre sí (Gallardo y Yacobaccio 2005)[5]. El registro del estilo Confluencia en el templete de la aldea Tulán-54 y su asociación con depósitos datados, permite reafirmar su adscripción al Formativo Temprano (Gallardo 2001, Núñez et al. 2006b). Si ambos estilos reflejan estamentos laborales diferenciados, tal como se ha distinguido en los contextos depositacionales de las aldeas formativas tempranas de Tulán, las relaciones de estos estilos visualizarían imágenes más complementarias que antagónicas, constituyéndose así una hipótesis alternativa que merece mayor discusión (Figura 11).

## Estilo Confluencia y sus Indicadores Arqueológicos

Considerando las características del estilo Confluencia es necesario reevaluar y contrastar indicadores que nos parecen diagnósticos y que tendrían un correlato con el registro material recuperado en las excavaciones sistemáticas del transecto Tulán (Núñez et al. 2006b). En este marco se ha reevaluado la información proveniente de sitios ubicados entre la cuenca del Loa y Tulán, mediada por un amplio territorio con quebradas intermedias sin exploraciones sistemáticas. En la quebrada de Puripica se ha identificado un conjunto de personajes característicos del estilo Confluencia, asociados a camélidos y propulsor, cercanos a los grandes paneles con el estilo Taira-Tulán ya descritos. Por otra parte, más al sur, en la cueva de San Lorenzo, al interior de Toconao, también se observan diseños rojos, ocres, azules y blancos, que representan personajes con faldellines, camélido atado, propulsores y tocados cefálicos sofisticados (Núñez et al. 1997).

Finalmente en Peine, en un alero con unos 20 m² de refugio y un piso de roca expuesto, se identificaron tres conjuntos pictográficos, dos menores sobre su entrada y un tercero que cubre un panel interior, con escasa luminosidad (Figuras 5 y 6). En principio se postuló una secuencia estilística: a) personajes con propulsores y camélidos (diseño rojo), b) personajes con cabezas discoidales (diseños policromos) y c) motivos abstractos superpuestos sobre el conjunto anterior (Núñez et al. 1997). Sin embargo, los estilos de los diseños a y b serían contemporáneos por carecer de yuxtaposiciones, compartir un mismo conjunto y representar indicadores correlacionados con el Formativo Temprano excavados en Tulán. Las imágenes rojas del sector izquierdo se corresponden con el estilo Confluencia, sincrónico con el sector derecho compuesto por múltiples personajes policromos con cabezas abultadas con atributos estilísticos diferentes. La escena Confluencia está representada por un cazador de perfil, en actitud de avanzar, tirando con sogas a tres camélidos dominados, dos con cabezas gachas en actitud de rebeldía y el otro con cabeza alzada en señal de aceptación. Ciertamente, las "escenas de tiro" desde el cuello de los camélidos dominados representan distintas modalidades: "tirando con fuerza" (Gallardo 2004, Aschero 2005b), otros sin gestos de fuerza como en el Salado/Loa (Sinclaire 2000), o cuando lo frenan, en asociación con propulsores y tirándolo con una cuerda hacia el cazador (Sinclaire 1997). Estas imágenes con distintos grados de agresividad reflejarían pasajes reales de captura y dominio sobre camélidos silvestres. A la derecha se observan dos cazadores Confluencia, con cabezas bipartitas, lanzando dardos, mientras que uno mantiene en la otra mano dos de reserva. Al frente se distinguen seis camélidos abatidos y uno que habría sobrepasado la línea de ataque. En otro sector algo separado se advierte un cazador que rodea a un camélido con un trazo prolongado desde su cuerpo junto a otro que arroja dardos sobre un camélido o contra otro individuo (Figuras 5 y 6).

Si bien la representación de propulsores junto a otros indicadores comparativos derivados de piezas arqueológicas concretas, deben ser usados con prudencia para fijar temporalidades, hemos identificado propulsores completos durante el Formativo Temprano en quebrada Tulán, ratificando su pervivencia con dataciones que caen en el rango de Confluencia entre los 1500 a 500 Cal. a.C. (Gallardo 2001, Gallardo y Vilches 1996 a-b, Gallardo et al. 1999). Por otra parte, se destaca su sincronía con las aldeas emplazadas en quebrada Tulán, sustentadas en la explotación dominante de camélidos domésticos y silvestres datadas entre los 1500 a 400 Cal. a.C. (Núñez et al. 2006b).

El conjunto observado hacia la derecha del anterior se constituye de pequeños diseños antropomorfos (ocre, verde, blanco) dotados de cabezas discoidales y abultadas provistas, al parecer, de turbantes asociados todos a faldellines transparentes (Núñez

et al. 1997). Presentan una particular visión frontal, asociada a dinamicidad, con escasos camélidos y una agrupación con atuendos sobre turbantes observados en el plano superior sin dardos ni atributos de caza. La relación turbante-tocado-faldellín sería la clave visual de su autorrepresentación. La presencia de un párvulo con turbante en el depósito estratificado de la aldea Tulán-85, de la fase Tilocalar, con una datación de 1530-1260 Cal. a. C., da cuenta de esta práctica durante el Formativo Temprano. Asociado a los turbantes se encontrarían también grandes tocados o piezas óseas formatizadas, dentadas, registradas en una ofrenda del alero Tulán-109. Estos adornos presentan gran similitud con tocados *in situ*, embutidos en los turbantes de los cuerpos inhumados en un cementerio formativo contemporáneo, localizado en la quebrada de Guatacondo (Meighan 1980). La idea de tocado y turbante son un claro signo de diferenciación, de identidad grupal (Gallardo 1993) y por lo mismo debieron representarse en el imaginario rupestre (V.gr. Aschero 1999, Núñez et al. 1997), tal como se manifiesta en las pinturas de Peine (Figura 6, sector derecho).

Estos pequeños personajes representativos del panel de Peine se distinguen por un colectivo de treinta individuos asociados sólo a tres camélidos y dos posibles cánidos algo retirados. De la lectura se aprecia cierta intención de jerarquización, en cuanto sólo en el sector superior se observan nueve personajes con elementos diferenciadores como aquellos con adornos sofisticados en los turbantes. Entre estos la relación turbantes-faldellines es directa, destacándose en un caso la presencia de once objetos lineales embutidos y un tocado al parecer dentado en la sección frontal del turbante. Dos láminas verdes descienden desde la cabeza a la cintura (Figura 6, sector derecho), mientras que otros tres personajes presentan ocho, seis y cuatro salientes cefálicos de color verde (¿láminas de cobre o plumas tropicales?). De acuerdo a los objetos puestos en los turbantes y que los sobrepasan en altura, tal como se observa en las pinturas de Peine, es posible establecer comparaciones con los registros funerarios de los propios cráneos enturbantados. Al respecto, en el cementerio formativo Tarapacá-40A, hemos identificado en posición vertical penachos de plumas, cabeceras de arpones y dardos, incluyendo en el caso del cementerio de Guatacondo los adornos óseos dentados, todos embutidos en las madejas que constituyen el turbante. Se suma en otro caso la presencia de dos líneas verdes curvadas en el sector pectoral, como un collar doble comunes en el sitio Tulán-54 (¿cobre de color?). La primera impresión es que se trataría de escenas lineales, como de bailes rituales, en donde el efecto de transparencia y dinamicidad de los faldellines segmentados ocres, permite destacar el cuerpo y las extremidades inferiores de color sepia. En las filas de más abajo se alinean individuos dinámicos sin adornos en la cabeza, como danzando con sus brazos levantados con predominio del derecho. Contrastan con las dos líneas superiores donde se destacan aquellos personajes jerárquicos, más rígidos, con los brazos hacia abajo, con tocados sofisticados, como si observaran al grupo dinámico inferior (Figura 5). En Peine se habrían pictografiado dos discursos visuales diferentes, por un lado, los clásicos cazadores del estilo Confluencia y otro sincrónico con los pequeños personajes provistos de turbantes, carentes de propulsores, más cercanos a las prácticas pastoralistas, cuya diferenciación estilística ameritaría una segregación del estilo Confluencia, fundamentado con la evidencia contextual derivada de la economía mixta, identificada en los asentamientos formativos sincrónicos de quebrada Tulán.

Personajes con faldellines se encuentran representados en el abrigo Tulán-67, cuyas pictografías rojas destacan dos diseños antropomorfos junto a temas geométricos sin presencia de camélidos (Figuras 3 y 4). Aquí los personajes con faldellines del tipo no transparente se asocian a otros erosionados dispuestos en el frontis, pero no es posible asignarlos con seguridad a un contexto arcaico. También podrían representar un estadio transicional o, en su defecto, formar parte de los personajes con faldellines segmentados del estilo Confluencia.

Otro aspecto a destacar de las representaciones del estilo Confluencia son aquellas que harían alusión a escenas de caza colectiva. Los depósitos de los asentamientos ubicados en quebrada Tulán dan cuenta de abundantes puntas pedunculadas para arcos, lanceoladas para dardos, ganchos de propulsores y propulsores, sumándose la alta presencia de restos óseos de camélidos silvestres cazados (Núñez et al. 2006b). En este contexto deben señalarse recientes investigaciones orientadas a la identificación de estructuras que podrían haberse utilizado para las prácticas de caza colectiva. Estas estructuras lineales y parapetos se observan en profusa cantidad en las quebradillas que surcan el plano inclinado, paralelas al arroyo Tulán, desde la cota de los 3.000 m hasta los

desagües cercanos al oasis de Tilomonte (2.300 m). Se trata de dos modalidades, que podrían reflejar diferencias temporales. Por un lado, se reconoce una técnica de amontonamiento de rocas alineadas en paralelo, unidos por una hilera de piedras sin constituir un muro propiamente tal. Estas se asocian espacialmente sólo a sitios del Formativo Temprano, tal como ocurre en Tulán-99 y 55. Sin embargo, el patrón más recurrente se caracteriza por la disposición de hileras de piedras entre dos amontonamientos separados por un promedio de 8-10 m, dispuestos sobre el relieve que domina los cauces secos. Por allí se habría conducido la persecución de camélidos silvestres hacia las cotas bajas donde las manadas agotadas se enfrentarían con cazadores localizados en sectores estrechos y estratégicos.

De acuerdo al testimonio etnohistórico y etnográfico se puede asumir que en cada intervalo amojonado, como los referidos, se disponían postes unidos con cordelillos de donde pendían materiales livianos que no permitían el ascenso o la fuga de las manadas espantadas a lo largo de las quebradillas. Efectivamente, a fines del siglo XVIII se documentaron prácticas de caza colectiva en Atacama a través de la estrategia de cercos (*Chacu*): *"Los indios las cogen (las vicuñas) en una roallas de hilos con que circunvalan grandes espacios de terreno, donde las acantonan [. ..] el modo más común de las cacerías de Atacama es esperarlas en las aguadas donde bajan a beber [. ..] los indios se esconden con sus perros dentro de unas pircas"* (Cañete y Domínguez 1791: 249). En el siglo XIX aún se utilizaban boleadoras (*libes*) y a comienzos del XX, en Toconao, durante el verano, se notaba el área despoblada a raíz de que sus habitantes salían de cacerías: *"Las mujeres extienden cordeles a través de los valles por los cuales los animales van a ser arreados, pues la vicuña no pasa una cuerda o hilo extendido a través de su camino. Los hombres se dispersan en gran distancia para mantener la presa en las quebradas. Los cazadores están amontonados y cuando la vicuña se aturulla y se perturba, se le puede disparar con facilidad"* (Bowman 1924:270). De hecho en el año 1860 todos los peineños cercanos a quebrada Tulán salían de cacerías quedando su aldea abandonada (Philippi 1860).

El registro de una escudilla inca "matada" en una "caja" lítica rectangular (techada), estructurada al interior de un amojonamiento como los descritos, podría sugerir que las prácticas de caza y captura colectiva (*Chacu*) fueron políticas de estado en territorios como quebrada Tulán, donde estas labores eran tradicionales. Al pervivir estas prácticas en tiempos históricos tempranos, los europeos incorporaron a la toponimia del sur de Peine, por el "despoblado" de Atacama, los llamados *chacos* dedicados aún a la caza de camélidos (Sanhueza 2005). Con estos datos es posible indicar que las prácticas de caza han tenido un curso de acción paralelo a las labores pastoralistas y agrarias hasta tiempos históricos avanzados en el sureste del salar de Atacama.

Otro tipo de estructuras que se encuentra en estudio corresponde a un conjunto de grandes corrales dispuestos en el fondo de la quebrada Tulán. Estos lugares de encierre integrarían vegas y en su centro al arroyo, siendo delimitados en sus costados, ya sea por las paredes de la quebrada o por muros longitudinales de notable extensión. Desconocemos, si estos se pudieron utilizar para el encierre de camélidos silvestres o bien para rebaños domésticos. Al igual que en los casos anteriores, si bien las estructuras nos parecen sugerentes y nos abren una nueva línea de investigación, es necesario contextualizarlas temporalmente con el fin de poder asociarlas a los asentamientos excavados en la quebrada, aunque queda fuera de duda, sus relaciones con la explotación de camélidos.

## Arte Rupestre en el Contexto del Templete Tulán

En el centro de la aldea Tulán-54 se identificó un templete correspondiente a una estructura ovalada compuesta por un muro perimetral, construido con grandes bloques verticales. Presenta doce nichos rectangulares a nivel del piso construido con jambas y dinteles. Las divisiones internas con muros más simples se orientan hacia una estructura central, formando un total de siete recintos (A-G) (Núñez et al. 2005, 2006, 2006c). En los muros se han localizado diversas manifestaciones de arte rupestre consistentes en grabados que se expusieron durante la excavación estratigráfica (Figura 8). De las tradiciones arcaicas tardías se recogen las incisiones longitudinales, las que se encuentran junto a grabados de dos cabezas de camélidos (Figura 9a) y apegados a un pequeño camélido con una soga atada al cuello (Figura 9b). Además, se identifican incisiones en distintos monolitos de las estructuras divisorias, incluyendo jambas y dinteles de los nichos empotrados en el muro periférico[6]. Una veintena de

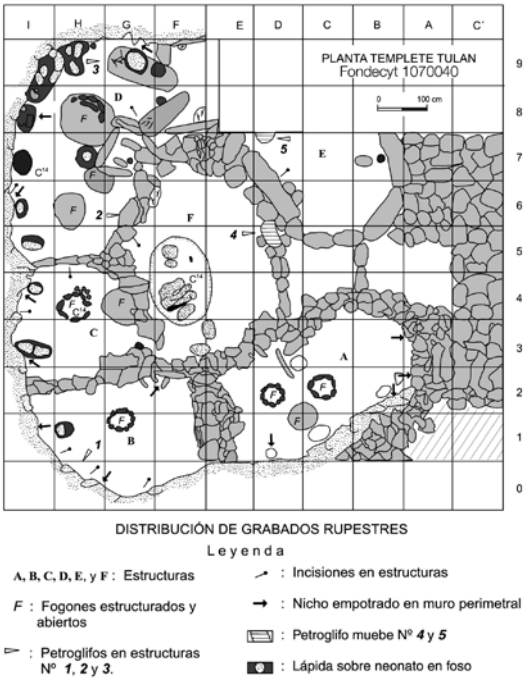



Figura 8. Planta del templete Tulán del Formativo Temprano con la ubicación de los grabados rupestres: 1) Grabado de la Figura 9-a, localizado en el muro perimetral; 2) Grabado de la Figura 11, ubicado en una estructura interior; 3) Grabado situado en un monolito abatido, correspondiente al recinto interior D; 4) Loza con grabado serpentiforme (a – a') registrada en un muro abatido en el centro del templete; 5) Loza con grabado serpentiforme ubicada en el piso del recinto E en el interior del templete.
*Plant(Floor) of moderate His(Her) Tulán of Formative Early with the location of the cave(rock) engravings: 1) Engraving of the Figure 9 - to, located in the wall perimetral; 2) Engraving of the Figure 11, located in an interior structure; 3) Engraving placed in a depressed monolith, corresponding to the interior enclosure D; 4) Crockery with engraving serpentiforme (to - to ') registered in a wall brought down(discouraged) in the center of moderate you; 5) Crockery with engraving serpentiforme located in the floor(flat) of the enclosure and inside moderate you.*

Figura 9-a. Muro periférico del templete Tulán, donde se observa un nicho y foso con inhumación de neonato. A la izquierda se observa un bloque con grabado de dos cabezas de camélidos e incisiones longitudinales (a').
*Peripheral wall of moderate His(Her) Tulán, where a niche and pit is observed by burial of neonato. To the left side a block is observed by engraving of two heads of camélidos and longitudinal incisions (to').*

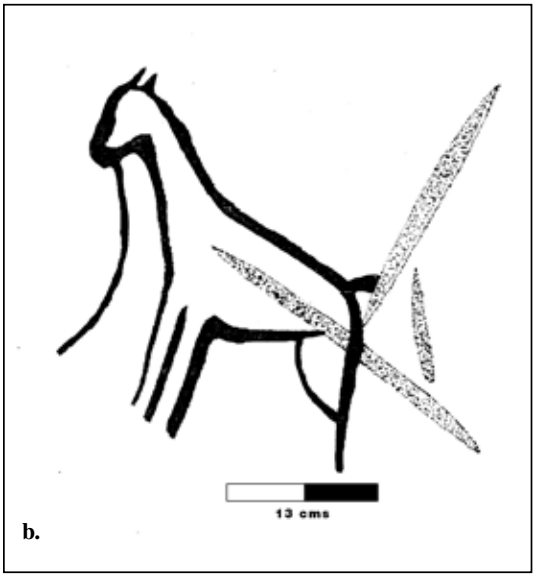



Figura 9-b. Camélido atado e incisiones longitudinales grabadas en el sector superior de un monolito abatido, perteneciente a la estructura D.
*Tied Camélido and longitudinal incisions recorded in the top sector of a depressed monolith, belonging to the structure D.*

incisiones longitudinales mantienen una distribución homogénea en el templete, localizadas en las estructuras B, C, D, E, y F (Figura 8). Su presencia al interior del templete y en las residencias de su entorno demuestran que se ejecutaron desde los inicios de ocupación (1410-1000 Cal. a.C.) hasta el abandono del templete (770-360 Cal. a.C.). La presencia de un bloque planiforme aislado entre los asentamientos Tulán-52 y 54 presenta incisiones similares que fueron interpretadas por una de las pastoras contemporáneas como: *"mesa donde se sacrificaban las llamas"* (Jovita Ramos R., comunicación personal; Figura 2). Debe recordarse que estos "tajos" se asocian a camélidos grabados, tanto en Puripica-1 como en Tulán-54 y podrían

simbolizar los faenamientos rituales ocurridos durante la transición arcaico-formativa. En efecto, de acuerdo a las prácticas etnográficas aplicadas por los procedimientos lítico-experimentales, para proceder a la activación de filos agotados, estos se erosionan con litos abrasivos, los que gradualmente muestran un surco longitudinal. Una vez que estos filos se han preparado como una estrecha plataforma, se procede a ejercer presión a cada lado para lograr su debida reactivación bifacial (D. Standford, comunicación personal). Además, pudieron servir como abrasivos para lascas expeditivas o, quizás, para confeccionar astiles, tal como se observó entre las ocupaciones etnográficas del extremo sur, a través de bloques muebles con incisiones algo similares (Gusinde 1951). Con independencia de estas interpretaciones pareciera que estos grabados como tajos se asociarían simbólicamente a los rituales involucrados con sacrificios, comidas ceremoniales, faenamiento u otros actos que requerían de la utilización de cuchillos líticos (Núñez et al. 2005, 2006c).

Del estilo monumental Taira-Tulán se grabaron dos grandes cabezas de camélidos naturalísticos, invertidas en una jamba al interior de la estructura B (H-O), cerca del fogón datado a los 910-560 Cal. a.C. (estructura C/F-5), con la típica representación binaria, frecuente en ofrendas localizadas en las inhumaciones infantiles (Figura 9-a). Otro motivo consistente en un pequeño camélido atado al cuello con las patas delanteras, en actitud de frenado, también se ha observado en el estilo Confluencia. Este se encuentra asociado a incisiones longitudinales en el sector superior de un monolito abatido que formaba parte de la estructura D, localizado sobre el piso datado en 820-420 Cal. a.C. (Figura 8 y 9b; ver nota 6). Para la construcción de nichos y estructuras se han utilizado bloques con un promedio de *ca.* 80 cm de altura, donde intercalan grandes monolitos de hasta 140 cm, los que implicarían roles ritualísticos que evocan el significado de las *huancas* (Aschero 2005b, ver nota 6). Otra modalidad de grabado se ha identificado entre bloques de un muro abatido, correspondiente a una loza completa ovalada. Se observa un diseño serpentiforme logrado por la extracción percutida continua de trazo ancho y sección semiesférica (Figura 10a). Un fragmento del mismo patrón se registró al comienzo de la ocupación, de modo que los grabados sobre lozas ocurrirían a través de toda la secuencia del templete (Figura 10b).

Si bien los referentes anteriores no representan diseños antropomorfos, se ha localizado en el muro divisorio de la estructura F (F/4-5), cerca del núcleo del templete, un bloque que representa al personaje grabado con dardos y su típica dinamicidad y disposición de perfil del estilo Confluencia (Figura 11). El bloque se encuentra empotrado en el piso, con una datación homologable de un fogón contiguo (F5, estructura C), correspondiente a 910-560 Cal. a.C. Se cubrió gradualmente con los depósitos que conformaron el montículo, de modo que otra datación superior del orden de 760-380 Cal. a.C. (F4-5, estructura F) podría delimitar con mayor precisión el rango cronológico del estilo Confluencia entre los 910 a 760 Cal. a.C.

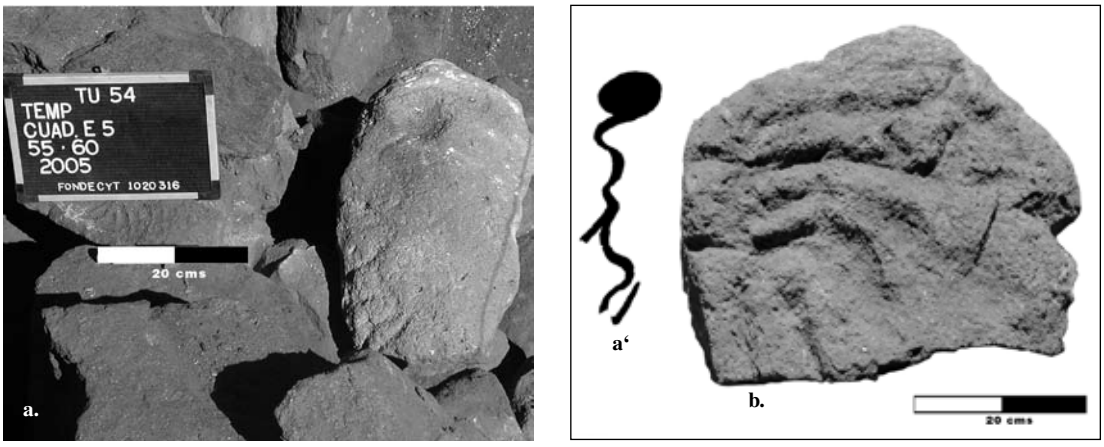



Figura 10. Lozas o rocas planas muebles con grabados serpentiformes: a) ubicada en el muro parcialmente abatido del recinto E; b) localizada al inicio de ocupación de la misma estructura.

*Crockeries or flat rocks furniture with engravings serpentiformes: a) located in the wall partially brought down(partially discouraged) of the enclosure And; b) located to the beginning of occupation of the same structure.*

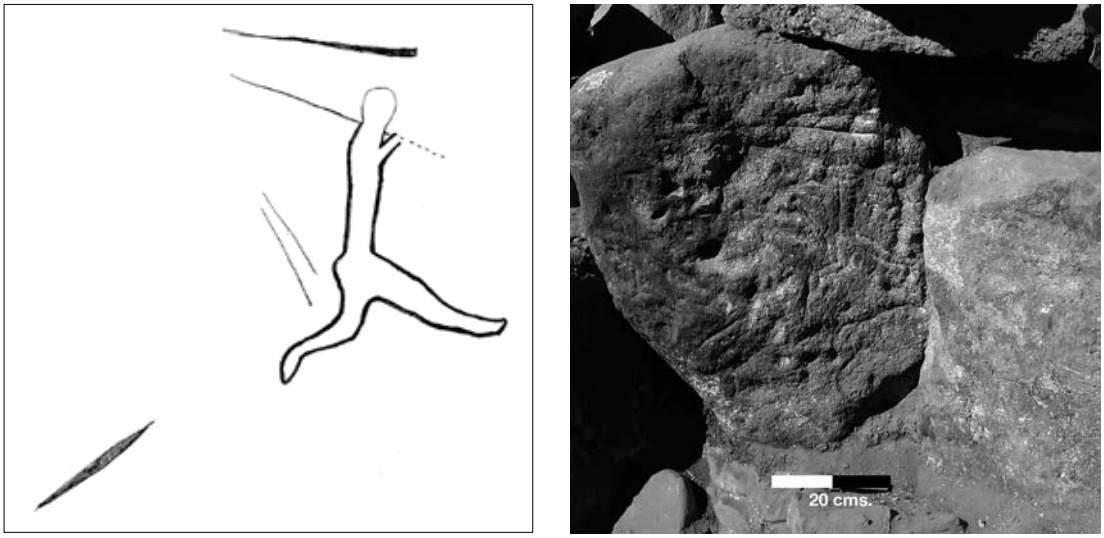



Figura 11. Grabado del personaje con dardos, asociado a incisiones longitudinales, perteneciente al estilo Confluencia en un bloque empotrado en el piso del templete, constituyendo la estructura D.
*Engraving of the personage with darts, partner to longitudinal incisions, belonging to the style Confluence in a block fixed in the floor(flat) of moderate you, constituting the structure D.*

La presencia de grabados asociados a recintos ya se había advertido desde el Arcaico Tardío. En efecto, los motivos del estilo Kalina-Puripica se ejecutaron en bloques muebles a nivel de intramuro, en espacios ocupacionales estructurados en donde la observación y circulación se limita al interior de las unidades domésticas (V.gr. Puripica-1). Este germen de culto menos público transitó hacia el Formativo Temprano en Tulán. La decisión de cambiar el emplazamiento natural de los ritos rupestres hacia una arquitectura dedicada exclusivamente a fines rituales, como el templete Tulán, involucra a prácticas sociales que incluyeron diversos estilos para sostener e integrar el aparato ideológico. La coexistencia de rasgos arcaicos con los estilos sincrónicos Confluencia y Taira-Tulán no sólo resolvería situaciones de poder y tensión grupal (Earle 1989), sino que, además, legitimarían las transformaciones socioeconómicas y políticas de las identidades locales y/o regionales, junto a la pervivencia de cultos de los antepasados con sus referentes ancestrales (Aschero 1988, Berenguer 1995, Gallardo 2004, Gallardo y Vilches 1996a).

Este despliegue ideológico, orientado a la integración más que a la oposición de símbolos, también se puede reconocer fuera del templete. En la banda opuesta al asentamiento Tulán-54, se encuentra el alero Tulán-109 asociado a paneles con grandes grabados del estilo Taira-Tulán, similares a Tulán-60. Aquí se registró una ofrenda sellada envuelta en una estera que contenía propulsores, cabecera de dardo y tocados óseos dentados de turbantes fechados en 780-380 Cal. a.C. (Núñez et al. 2006b). La utilización de propulsores de tradición arcaica se mantenía a pesar de que el uso de flechas y arcos ya se había popularizado (De Souza 2006). ¿Cuál sería el uso de estas estólicas durante el Formativo Temprano? Adelantamos que es posible que ciertos eventos de caza ritualizada podría explicar mejor esta ofrenda dispuesta en un espacio sacralizado. De modo que en este alero, mientras el arte rupestre representa a camélidos domésticos, la ofrenda de propulsores refleja el *ethos* cazador y ambos están presentes en un espacio de ceremonias, debidamente compartido.

## Conclusiones

Se ha planteado que desde la sociedad cazadora-recolectora del Arcaico Tardío se iniciaron las prácticas rituales que marcarán el paisaje con símbolos rupestres bien definidos[7]. Se trata de aportes ritualísticos inequívocos de cazadores complejos en curso hacia el Formativo, como la relación Tulán-52 / Tulán-54 (templete), asociados a un modo de vida de territorialidad restringida que favoreció la acumulación de bienes, inicio embrionario de desigualdad social y emergencia de autoridad

orientada a la organización de los asentamientos aglomerados y densos, correspondientes al Arcaico Tardío y Formativo Temprano. Es decir, el incremento de los ritos rupestres en esta interfase ocurre en un marco de complejidad creciente absorbida por un innovativo régimen aldeano a lo largo del transecto Tulán desde los 1500 Cal. a.C. (Núñez et al. 2006c).

Se ha considerado que las actividades combinadas de caza y pastoralismo fueron claves para entender el surgimiento de las aldeas formativas asociadas a complejidad social y ritual, de modo que más que una orientación dicotómica entre las representaciones de formas domésticas y silvestres, reflejarían dos patrones estilísticos sustentados por el reconocimiento separado de los idearios pastoralistas y cazadores (Aschero 2006, Núñez et al. 2006b).

Recientes análisis comparativos de los estilos Taira-Tulán y Confluencia indican que entre los 1500 a 500 a.C. coexistieron dos estilos de camélidos, uno silvestre (Confluencia) y otro doméstico (Taira-Tulán) que representarían "dos modos de producción, uno cazador y otro pastoril" válidos para este periodo de transición (Gallardo y Yacobaccio 2005:115). Estas diferencias estilísticas se han contrastado con los materiales óseos de los contextos de la fase Tilocalar, demostrándose que la presencia de camélidos silvestres y domésticos efectivamente fue paritaria (Núñez et al. 2006b). La dualidad no antagónica entre prácticas pastoralistas y cazadoras permitieron traer al templete la imagen de un cazador, quizás el que utilizaba, en el mismo tiempo, los dardos y propulsores depositados en el abrigo Tulán-109, bajo los grabados del estilo Taira-Tulán. Esta vez se optó por grabarlo para darle mayor perdurabilidad, en un sitio que quedaría oculto bajo el montículo ascendente.

El personaje de los dardos del estilo Confluencia más que un mito evocado, pudo pertenecer a un segmento societario que se encargaba de ceremonias vinculadas con cacerías rituales, utilizando los viejos implementos de tradición arcaica que requerían de habilidades y de discursos fundacionales, conservados sólo en ciertas genealogías. No obstante, las prácticas de caza no sólo pueden ser evaluadas en términos rituales, sino como un pilar fundamental de la subsistencia de las poblaciones formativas. La alta representación de restos de camélidos silvestres, por otro lado, asegura que los segmentos dedicados a las prácticas de caza abastecían a la aldea y a su templete central, con recursos alimenticios, materias primas y rituales. Es decir, caza y ritualidad respondían a actividades aldeanas concretas, transmitidas en los ritos rupestres.

Los estudiosos de la puna observaron en el siglo XIX pueblos abandonados, puesto que se encontraban precisamente pastoreando o cazando fuera de su ámbito (Boman 1908, Philippi 1860). La movilidad de las prácticas de caza y pastoreo circumpuneño fue y aún es un medio para subsistir ante fluctuaciones climáticas y ecológicas (Göbel 2002). Los desplazamientos forrajeros indican en Huancar que las familias se trasladan con sus rebaños de un asentamiento a otro a raíz del frío, búsqueda de agua, escasez de forraje, heladas y otros efectos climáticos. Pero es en la "casa de campo" donde se realizan las labores ganaderas más relevantes como la esquila y el castrado. Se suman los rituales y festividades de mayor significado como la *Pachamama* y el "día de los animales". Aquí, se evocaban movimientos caravánicos con atados de maíz, destacándose el "mojón" cuando en el ritual de la "señalada" se colocan piedras en ese montículo que al crecer visualiza el prestigio social en cuanto representa el "multiplico" del ganado de cada familia.

Efectivamente, la última generación de los pastores consideraba a la planicie que rodea a las vertientes de Tulán, como el lugar donde se celebraba el "Santo de los Pastores" y se ofrendaba a los "mojones" con monedas, licores, figurines de barro en forma de camélidos que auspiciaban el aumento de la crianza. Venían desde distintas estancias tras las rogativas con bailes "en círculos" (¿Talatur?) y transacciones a base de ganado (Avelino Cruz, comunicación personal). Se suman las *ch'allas*, "pagos" y ofrendas a la *Pachamama*, cuando se recrea el espacio utilizado por cada unidad doméstica, haciéndose referencia, como en el *Talatur* colectivo de Peine, a todos los cerros, aguadas, estancias y espacios articulados, donde se ejerce control sobre los recursos desde el discurso de los rituales en un territorio percibido como productor y simbólico a la vez. Así, los pastores aún recuerdan que acudían a un espacio memorizado, acotado y amojonado, es decir, marcado física y mentalmente.

Durante el Formativo Temprano y sus primeras instalaciones fijas y flexibles de naturaleza aldeana, estanciera y aún en campamentos y abrigos de tareas especificas, se visibiliza, de un modo duradero, aspectos selectos de sus vidas reales e ideales a través

de la ejecución de grabados y pinturas redundantes. Estos fueron los primeros en marcar el inconsciente colectivo y la sacralización del paisaje de Tulán, que vinculaba a las prácticas sociales con acciones cúlticas de la nueva identidad pastoralista formativa. Esta ritualidad integra lo salvaje y lo doméstico ante sí y ante los otros, en comarcas comunitarias conducidas por sujetos sociales que atenúan los conflictos, fortalecen su autoridad y marcan sus espacios cerrados y abiertos con la impronta permanente de sus ritos rupestres.

Se sugiere que los asentamientos formativos tempranos refundaron espacios ancestrales donde implantaron innovaciones etológicas en el habitar aldeano y su *hinterland*, es decir, se articuló lo fijo con lo móvil a raíz de las prácticas de caza, recolección, pastoreo y extracción minera, asociados a sus rituales. Así, los datos relevados en ambas vertientes de la puna entre los 2.500 a 400 Cal. a.C., serían demarcaciones identitarias de pastores, protocaravaneros y cazadores localizados en asentamientos específicos, vinculados a espacios complementarios de uso temporal. Desde aquí emergerían los antecedentes de complejidad social en espacios integrados, tanto los circunscritos como los abiertos, donde la relación sociedad-camélidos se intensificó dando lugar a procesos formativos propios de la Circumpuna.

## Notas

[1] El espacio circunscrito de quebrada Tulán con no más de 20 km lineales de recursos, permitió una alta concentración productiva y ceremonial, dando cuenta de la alta frecuencia de imágenes del estilo Taira-Tulán. Consecuentemente, los actos asociados como el "pago" andino contemporáneo, incorporó un recurso local muy particular caracterizado por la diseminación de partículas del mineral de cobre a pie de ciertos bloques, donde se ejecutaron los ritos rupestres.

[2] La necesidad de incrementar el "multiplico" del ganado se reconocería en las imágenes que representan rebaños de camélidos, su superposición, los diseños fetales en los vientres abultados y la incorporación de horadaciones naturales a modo de vulvas. Esta orientación en torno a un incremento real o mítico de los rebaños podría guardar relación con el grabado del principal ícono, representado en dos cubiletes líticos del templete Tulán, en donde un camélido humanizado se advierte en actitud de cópula con un camélido propiamente tal (Núñez et al. 2006c).

[3] Estos grupos conformarían las primeras comunidades sedentarias, cuando: "la caza y el pastoreo constituyeron estrategias viables para la subsistencia" en ambas vertientes andinas (Aschero 2006:107).

[4] Los faldellines de fibra vegetal están presentes en las sociedades arcaicas de la costa (Uhle 1922). Han pervivido hasta tiempos formativos, incluyendo aquellos de pabilos de lana, tal como se han reconocido en cementerios de los valles occidentales y aún en figurinas de arcilla del sitio Tarapacá-40A. Es posible proponer que se trata de una vestimenta común durante el arcaico y que transita hacia el formativo, lo que denotaría, entre otros, aspectos que la ideología cazadora permeó la ritualidad de la sociedad pastoralista emergente (Aschero 2006, Núñez et al. 2006b).

[5] Las dataciones de los depósitos tempranos de Taira, vinculables a los paneles clásicos (Berenguer y Cáceres 1995), serían sincrónicas a poblaciones formativas tempranas localizadas en el río Loa, ChiuChiu-200 (900 a.C.) y Los Morros, con tipos cerámicos datados entre los 1030 a los 670 a.C. (Benavente 1985, Sinclaire 2000).

[6] Es posible que los monolitos trasladados a la aldea Tulán-54 puedan interpretarse como *huancas*, es decir, donde habitan las almas en vida y se: "potencia el ancestro muerto en su poder fecundante o protector" (Aschero 2006:132, Azcarate 1996).

[7] Desde los ecorrefugios o territorios circunscriptos la sociedad arcaica-formativa interactuó entre asentamientos fijos y temporarios durante un marco ambiental que transitaba de un régimen seco a otro húmedo. La movilidad tras la disponibilidad y traslado de recursos, derivados de las prácticas de caza, recolección, pastoreo e intercambio, dio cuenta de una época en que las agrupaciones podían marcar sus ritos rupestres a través de amplias escalas geográficas, no necesariamente cercanas a los asentamientos principales (Núñez 2000, Aschero 2006, Núñez et al. 2006a).

# GRABADOS ANTROPOMORFOS TARDÍOS. EL CASO DE LAS PERSONIFICACIONES DE HACHAS EN SAN PEDRO DE ATACAMA (NORTE DE CHILE)

## *ANTHROPOMORPHOUS LATE ENGRAVINGS. THE CASE OF THE PERSONIFICATION OF AXES IN SAN PEDRO DE ATACAMA (NORTH OF CHILI)*

*Indira Montt S.*[1] *y Gonzalo Pimentel G.*[2]

Se presentan los hallazgos de representaciones rupestres de "escutiformes", aquí consideradas como personificaciones de hachas, provenientes de los sitios Cuchabrache este, oeste y norte, además de Catarpe Acceso, todos ellos ubicados en la cabecera del río San Pedro, cuenca del salar de Atacama. A partir de las evidencias que se entregan, se aportan nuevos antecedentes para la discusión sobre el contexto social de producción de estas imágenes rupestres y su variable cronológica.

**Palabras claves:** San Pedro de Atacama, Período Intermedio Tardío y Tardío, representaciones rupestres, escutiformes, personificaciones de hachas.

*In this article, we present the findings of rupestrine images of "shield-forms", here considered as axe personifications, coming from the Cuchabrache Este, Cuchabrache Oeste, Cuchabrache Norte, and Catarpe Acceso sites, all of them located in the San Pedro gorge, in the Salar de Atacama basin. By means of the evidences given here, we contribute with new precedents to the social production context discussion and its chronological variable.*

***Key words:*** *San Pedro de Atacama, Late Intermediate and Late Periods, rupestrine images, shield-forms, axe personifications.*

### Figuras Antropomorfas Rupestres y sus Vestimentas: Túnicas, Petos y ¿Escudos?

A continuación de las figuras rupestres vestidas con faldellines, característicos del período Formativo en las cuencas del Loa y Salar de Atacama, en el lapso correspondiente al 765-970 cal. d.C. (Sinclaire 2004), el acervo parietal en Atacama comienza a exhibir grabados de personajes cuyas vestimentas cubren una gran parte del cuerpo, si no la totalidad, lo que se hace extensivo a algunas pinturas (Montt 2002)[1]. Así, los diseños humanos presentan cabezas, pies o brazos inscritos sólo como indicios para una correcta identificación de la figura, como un motivo de carácter antropomorfo y no de otro tipo. En adelante, las representaciones antropomorfas serán representadas sin elementos de vestimenta o, tal como se señaló, con ésta dispuesta de cuerpo completo, esto es, cubriendo segmentos corporales correspondientes al tronco y parte de las extremidades de las figuras. En consecuencia, la figura antropomorfa va paulatinamente privilegiando una construcción más vestida del cuerpo, procedimiento que debió basarse en la posibilidad de ampliar, mediante la decoración, la información simbólica contenida en el vestuario.

En cuanto a su morfología, las figuras antropomorfas con vestimentas (por ahora denominadas de cuerpo completo), exhiben una variabilidad restringida a tipos rectangulares o cuadrados, tipos trapezoidales, tipos de lado cóncavo o bien tipos cuyas formas presentan proyecciones agudas en su parte superior y/o una concavidad o muesca en su parte medial (Montt 2005).

Una búsqueda de los potenciales referentes para las representaciones de vestimenta de cuerpo completo, fue realizada a partir de los contextos mortuorios de la región (Montt 2005). En concordancia con lo que se observa desde el registro parietal, aunque con cierto desfase temporal, en la funebria se verifica que con posterioridad al uso de faldellines comienza el uso efectivo de vestimentas textiles y de cuero, que habrían cubierto al menos el torso y parte de las piernas de los individuos que les portaban. La prenda generalizada es la túnica, la que en las cuencas del Loa y salar de Atacama asume mayoritariamente una forma rectangular (Agüero 1998, 2000; Agüero et al. 1997, 1999;

[1] Universidad Católica del Norte, IIAM Casilla 17, San Pedro de Atacama, II Región, Chile. indira1210@yahoo.com
[2] Universidad Católica del Norte, IIAM Casilla 17, San Pedro de Atacama, II Región, Chile. gpimentel@ucn.com

Agüero y Cases 2004). Asimismo, se cuenta con algunos hallazgos de prendas de cuero, tales como camisas y petos o corazas, los que asumen una forma cóncava en sus costados (Boman 1992; Latcham 1938; Montell 1926; Ryden 1944). A partir de esta información fue posible referenciar la tipología formal definida para las imágenes rupestres de vestimenta, estableciendo analogías, respectivamente, entre los tipos rectangulares, trapezoidales y cóncavos, y vestimentas como las túnicas rectangulares, las trapezoidales y las corazas de cuero (Montt 2005).

Sin embargo, desde los sitios fúnebres de la región no han sido reportadas prendas que se ajusten a la morfología que exhiben aquellas representaciones rupestres de vestimenta con apéndices aguzados en su parte superior y concavidades en su parte medial. Estas figuras, denominadas escutiformes (Ambrosetti 1895), claramente no contaban con referentes entre las prendas textiles y de cuero que vestían a las antiguas poblaciones de Atacama. El nombre de escutiforme, remite a piezas que raramente se encuentran en los cementerios, como son los escudos, de los cuales se cuenta con un único hallazgo realizado por Uhle en las cercanías de Calama (Latcham 1915). Estas han sido descritas como objetos cuadrangulares, de cuero asido a un marco de madera, el que le sirve de estructura (Ambrosetti 1895; Latcham 1915, 1938)[2].

Respecto a aquellas figuras antropomorfas rupestres escutiformes, también llamadas hombres escudo (Aschero 2000b), hay que señalar que no presentan un cuerpo cuadrangular, con lo que queda descartado que se trate de escudos como los referidos. Esto establece un equívoco en la utilización del nombre escutiforme o escudo para la representación.

Siguiendo a Aschero (2000b), el referente de representaciones como las que estamos tratando nos remite a artefactos como las hachas de metal o piedra. Hay que notar, sin embargo, que muchos de estos objetos no presentan las prolongaciones tal como se observa en algunos de los ejemplares rupestres. Con todo, las hachas de metal o piedra habrían sido adaptadas por el imaginario tardío para la construcción del cuerpo y vestimenta de las figuras antropomorfas, transposición que nos enfrenta a la existencia de vestimentas escutiformes sólo en soporte iconográfico, sin referentes en los vestuarios mortuorios de la región. En este sentido, se propone denominar a las figuras escutiformes como lo que parecen ser: personificaciones de hachas u hombres hacha, ya que su morfología poco o nada se asimila a las piezas conocidas como escudos.

## Personificaciones de Hachas en San Pedro de Atacama

El registro de imágenes rupestres de vestimenta en Atacama arroja una superlativa preponderancia de motivos antropomorfos vestidos con túnicas rectangulares o cuadradas. Estas figuras podrían estar siendo expresiones de una producción rupestre local, frente a una minoritaria representación de vestimentas como las que ostentan las personificaciones de hachas, de argumentada raigambre foránea (Berenguer 2004a, Montt 2005). En efecto, las personificaciones rupestres de hachas reconocidas en la zona atacameña corresponden a dos representaciones pintadas en el sitio Santa Bárbara 110 (Berenguer 1999 y 2004a, Berenguer et al. 1985), otra reportada por Tolosa (s/f) en río Salado, cuenca del Loa, y tres grabados en el sitio Chuschul, en la cuenca del salar de Atacama (Montt 2005; Niemeyer 1968; Núñez et al. 1997)[3]. Este número se ve notablemente incrementado a partir del hallazgo de personificaciones de hachas en los sitios de Cuchabrache este (14 hombres hacha), Cuchabrache oeste (tres hombres hacha), Cuchabrache norte (11 hombres hacha) y Catarpe Acceso (13 hombres hacha), todos formando parte de una misma red vial, al norte de los oasis de San Pedro de Atacama (Pimentel 2006, Figura 1).

## Cuchabrache Este

Ubicado en la cabecera del río San Pedro, en su margen oriental, Cuchabrache este está caracterizado por un extenso sector de grabados rupestres, los cuales se distribuyen a orillas de una vía prehispánica que se extiende hasta el sur oriente boliviano, denominada ruta de Tocorpuri (Pimentel 2006; Figura 2). Este conjunto rupestre, único en la ruta referida, se encuentra emplazado en el sector de bajada al río, punto que marca la entrada a la periferia de Catarpe y Quitor. El repertorio figurativo en Cuchabrache incluye motivos geométricos de tipos variados, camélidos, muchos de ellos rectilíneos, avanzando en hilera y antecedidos por un personaje guía, así como figuras antropomorfas simples y complejas, estas últimas ataviadas con los típicos unkus o túnicas rectangulares.

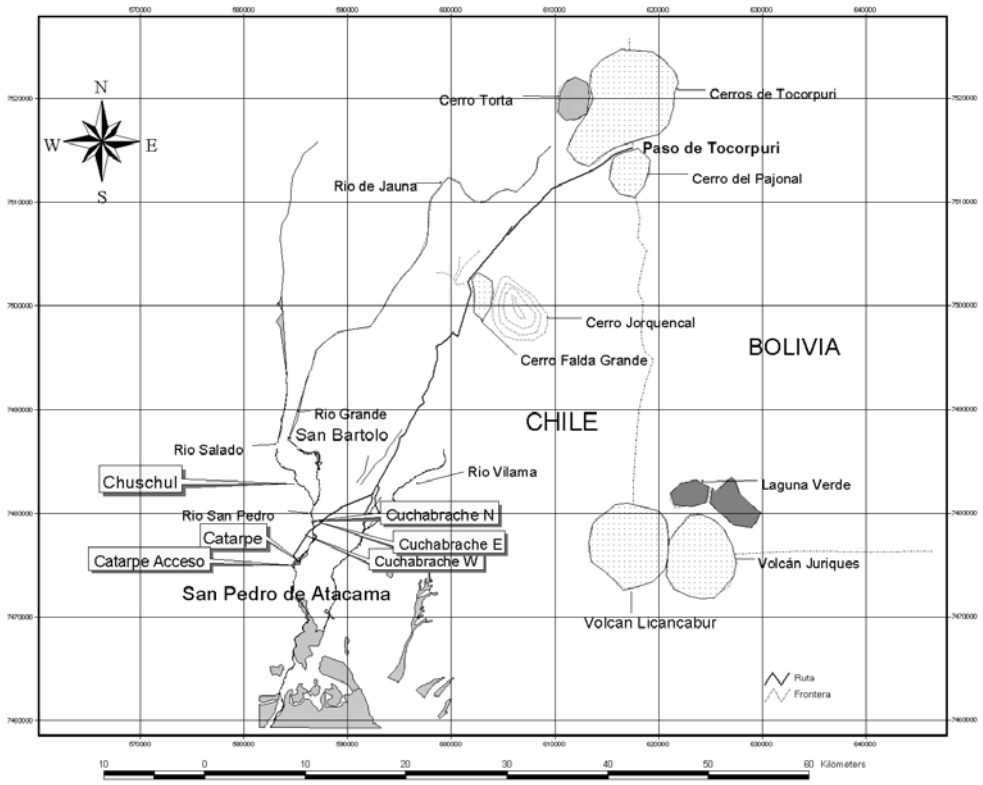


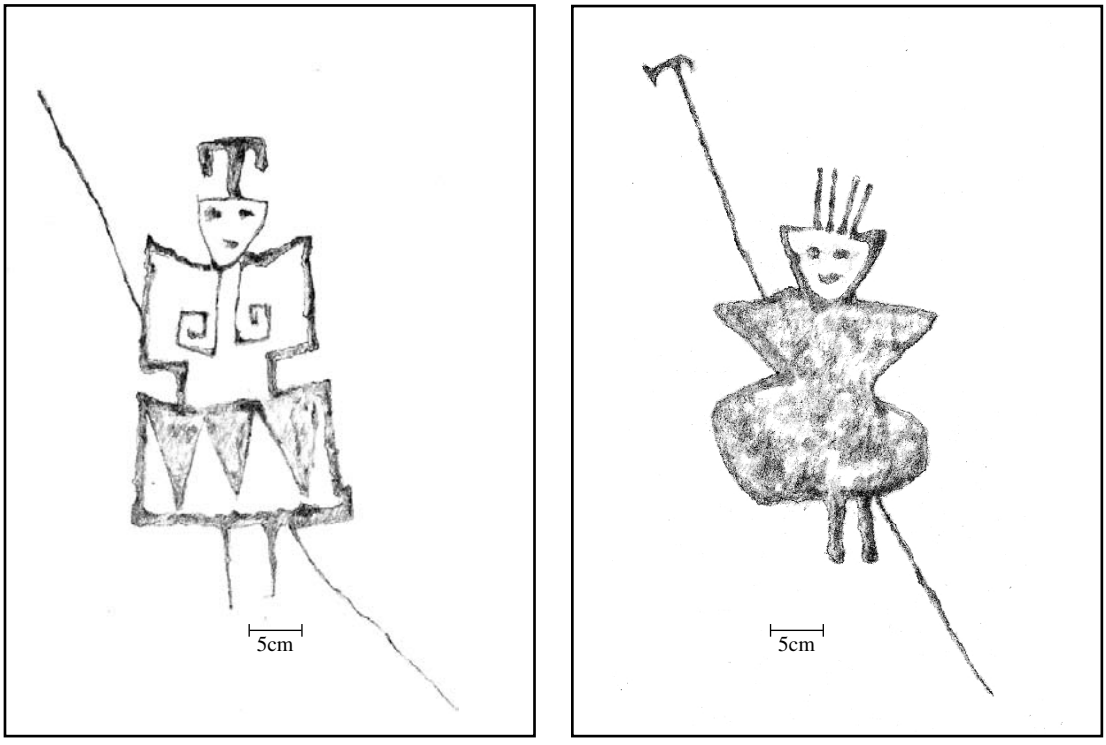

Figura 1. Sitios referidos en el texto.
*Sites recounted in the text.*

Figura 2. Vista desde Cuchabrache oeste hacia Cuchabrache este, en su bajada al río San Pedro.
*Sight from Cuchabrache Oeste to Cuchabrache Este, in its descent to the San Pedro River.*

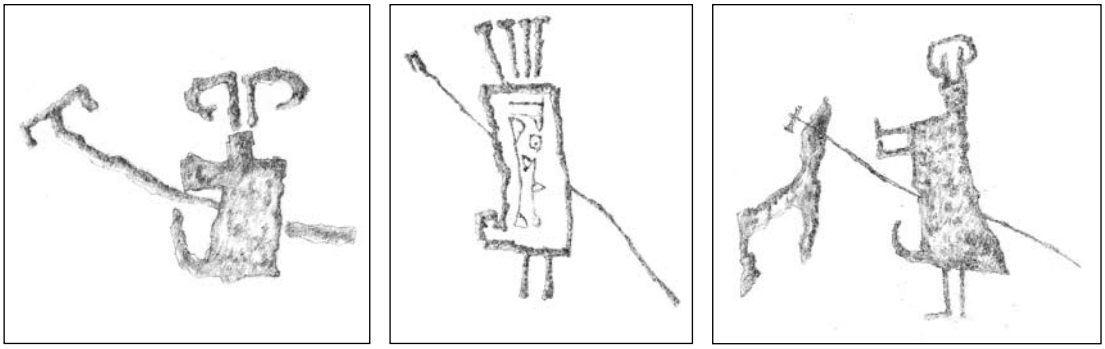
Cuchabrache este, además, concentra uno de los mayores números de representaciones de hombres hacha a nivel regional. Estos se encuentran distribuidos a lo largo del sitio y, pese a ser todos grabados, la factura presenta diferencias en cuanto a forma y técnica, constatándose cierta variabilidad. Un primer grupo está compuesto por personificaciones de hachas grabadas en paredes rocosas, formando parte de paneles abigarrados con diseños disímiles, o bien agregados de manera singular. En su mayoría cuentan con la vestimenta decorada mediante una doble diagonal cruzada, la cual en algunos ejemplares se presenta con círculos en sus extremos, equivalentes a las convenciones decorativas textiles incaicas desplegadas en el diseño correspondiente a la "clave inca"[4] (Montt 2005). Dentro de este conjunto se verifican también grabados sólo del hacha, como elemento, sin rasgos antropomorfos que permiten considerar a la imagen como personificación. Un segundo grupo está formado por representaciones de hombres hacha ejecutadas mediante un grabado comparativamente más fino. Estas últimas forman parte de un solo bloque, el que se encuentra sobre el talud adyacente a la ruta, en un área intermedia a partir de la cual se produce un cambio topográfico en ella, desde un espacio de menor pendiente a otro de pendiente abrupta, desembocando en la quebrada y el río. En este sentido, el panel señalado asume características únicas dentro del sitio, a manera de un portal, con amplia visibilidad desde y hacia el camino. Las figuras aquí son todas diferentes, habiendo personificaciones de hachas simples (Figuras 3 y 4) y de hachas de gancho (Figuras 5 a la 7), con diseños internos diferenciales, similares a los componentes decorativos textiles. Otros elementos de diferenciación están dados por los tocados, la presencia de objetos alargados que portan las figuras y detalles en sus rostros.

### Cuchabrache Norte y Cuchabrache Oeste

Otras evidencias de personificaciones de hachas son las encontradas en los sitios Cuchabrache norte y Cuchabrache oeste. Como resultado de un reconocimiento inicial se identificó, en el primero de estos sitios, una vía de circulación orientada hacia el norte, la que posiblemente se dirige al centro metalúrgico de San Bartolo. Esta ruta, junto con




Figuras 3 y 4. Personificaciones de hacha simple, Cuchabrache este (Dibujo D. Staruss).
*Simple axe personification, Cuchabrache Este.*




Figuras 5, 6. Personificaciones de hachas de gancho, Cuchabrache Este (Dibujo D. Staruss). y **7**.
*Hook axe personification, Cuchabrache Este.*

aquella de Tocorpuri, confluye en Cuchabrache oeste, a escasos kilómetros de Catarpe.

Tanto en Cuchabrache Este como en Cuchabrache oeste y norte[7], se registró una clase de figuras antropomorfas cuyos cuerpos han sido suplantados por un tipo de vestimenta en forma de T, similar a un unku, pero con indicación de mangas. Cabe resaltar que en los contextos mortuorios prehispánicos de las cuencas del Loa y Salar de Atacama no se han encontrado vestimentas, al menos textiles, que cuenten con elaboración de mangas, siendo un rasgo que surge en piezas del período hispanoindígena (Carolina Agüero com. pers. 2007). Lo anterior da pie a la posibilidad de que estas figuras con cuerpo o vestimenta en T correspondan efectivamente a personificaciones de hachas, esta vez con las hachas en T como referente (Figura 8).

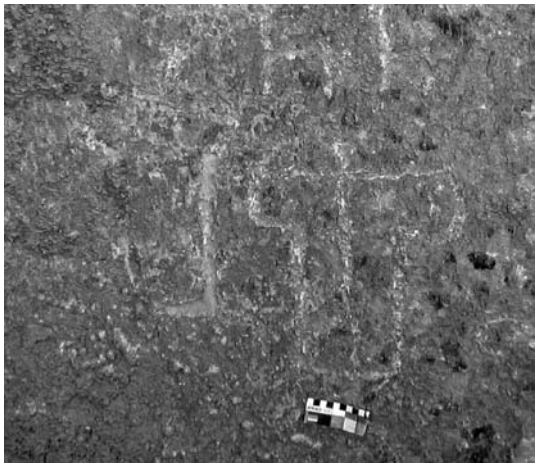


Figura 8. Personificación de hacha en T, Cuchabrache norte.
*T form axe, Cuchabrache Norte.*

## Catarpe Acceso

La ruta de Tocorpuri conecta con el nodo tardío de Catarpe pasando por Cuchabrache este, dando cruce al río San Pedro, y bordeando por el alto occidental de la quebrada hasta llegar al punto en que se presentan dos accesos paralelos de bajada al asentamiento: Catarpe Acceso y Tambillo. Ambos, distantes entre sí unos 300 m, presentan características que los perfilan como ejes viales diferentes. Así, Catarpe Acceso se define por un solo sendero, sin rasgos constructivos asociados y con un trazado en forma de zigzag, a favor de una bajada (o subida) que someta la escarpada pendiente que presenta el talud en ese punto (Figuras 9 y 10). En la parte alta de la vía, al descender desde la meseta occidental del río, se identifican 12 paneles rupestres, habiendo sólo un caso en la parte media de la ladera. En ellos

Figura 9. Sendero correspondiente a Catarpe Acceso.
*Path in Catarpe Acceso site.*

Figura 10. Vista desde Catarpe Acceso a los sitios de Catarpe este y oeste.
*Sight from Catarpe Acceso to the Catarpe Este and Oeste sites.*

destacan camélidos rectilíneos yuxtapuestos a representaciones antropomorfas con túnica (Figura 11) y personificaciones de hachas simples y hachas de gancho (Figura 12 y 13).

Por su parte, la bajada de Tambillo corresponde a un camino monumental, con importantes inversiones viales, un trazado en zigzag y amplios muros de contención. Conjuntamente, en lo alto de la meseta, se identificaron dos recintos adosados de planta rectangular y muros de doble hilada, con una factura que sugiere una construcción en momentos incaicos. En este sentido, considerando la propia toponimia del sector, conocido como Tambillo, además de las evidencias de arreglos formales en la vía y su asociación a recintos de patrón constructivo incaico, se puede plantear que éste era el camino inca de conexión directa con el centro administrativo de Catarpe.

A partir de estos antecedentes, planteamos que el camino incaico para acceder desde el margen occidental del río San Pedro a los clásicos sitios de Catarpe corresponde a la bajada de Tambillo y no aquella de Catarpe Acceso, ya que la primera es justamente la que presenta infraestructura vial como la reconocida para el incanato, a lo cual cabe agregar que se trata de la conexión última con los sitios comprendidos en esta localidad, incluido el importante centro administrativo de Catarpe Este.

Resulta paradojal que representaciones rupestres de discutida data incaica como son las personificaciones de hachas en Catarpe Acceso, se encuentren asociadas al sendero de bajada expeditiva hacia el sitio de Catarpe, mientras que en el camino de bajada por Tambillo se encuentra un solo panel rupestre prehispánico[6]. Si atendemos a los datos proporcionados por Hyslop (1984, 1992) y, recientemente, por Berenguer y colaboradores (2005), en el sentido de que habría una total ausencia de arte rupestre asociado a la red vial incaica, se podría entonces prever que probablemente Catarpe Acceso no fue una vía del período inca, sino más bien una conexión anterior a la construcción del imponente

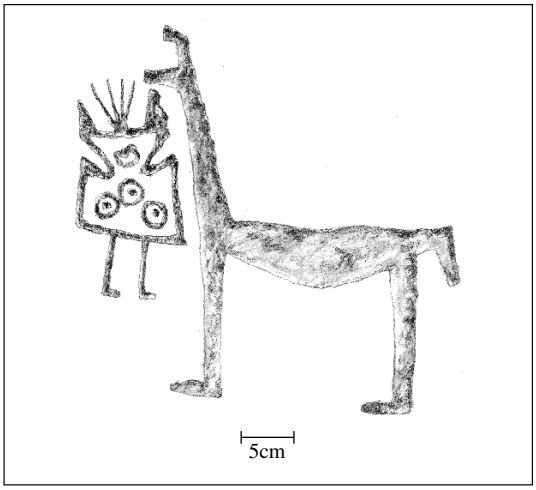
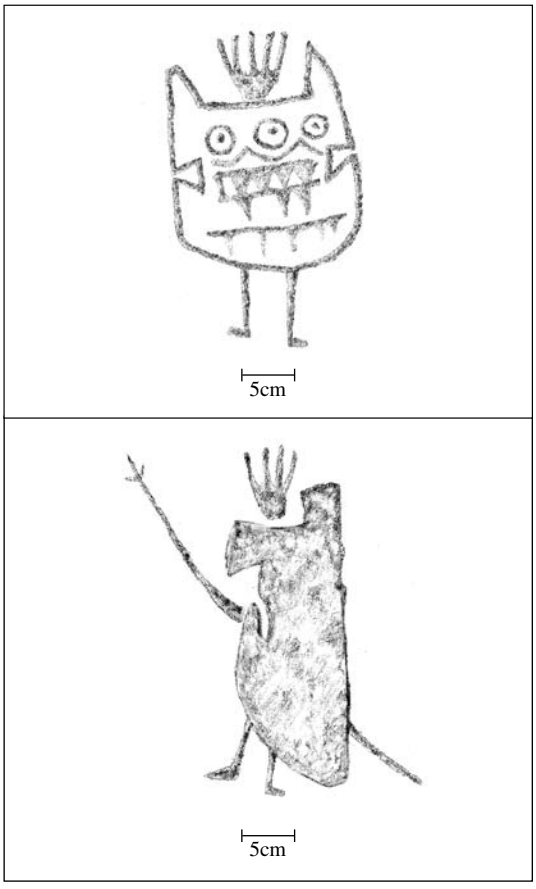



Figura 11. Personificación de hacha en yuxtaposición a camélido rectilíneo, Catarpe Acceso (Dibujo D. Staruss).
*Axe personification juxtaposed to a rectilinear camelia, Catarpe Acceso.*




Figuras 12. Personificaciones de hacha simple y de hacha de gancho, Catarpe Acceso y **13.** (Dibujo D. Staruss).
*Simple axe and hook axe personifications, Catarpe Acceso.*

camino de Tambillo. Por el contrario, y a favor de una alternativa, se puede pensar que hubo dos vías de acceso a Catarpe durante el horizonte incaico, una de carácter imperial y otra de uso local, siendo en esta última donde cobran presencia las representaciones de hombres hacha.

## Los Hombres Hacha: una Discusión sobre su Contexto Social en el Tiempo y el Espacio Asignación temporal

A escala circumpuneña existen interrogantes acerca de la cronología de las personificaciones de hachas en soporte rupestre. Aunque se ha propuesto que estas representaciones no serían anteriores al 1300 d.C. (Berenguer 2004a), se está en la disyuntiva de si se trata de una iconografía introducida anterior o posteriormente a la influencia incaica en las subáreas circumpuneña y valliserrana (Aschero 2000b, Berenguer 2004a). Los primeros antecedentes acerca de la cronología de los hombres hachas, en diversos soportes, son aportados por la investigación arqueológica desarrollada allende los Andes. Es de común acuerdo que las personificaciones de hachas corresponden a la prehistoria tardía de la región (Aschero 1979), proponiéndose mayoritariamente que esta iconografía aparece durante el Período Inca (González 1979, 1992 en Berenguer 2004a, Podestá y Perrota 1973, Tarragó et al. 1997), aunque existen otros autores que argumentan una data preincaica para estas manifestaciones (Aschero 1999, Podestá et al. 2005).

Por su parte, las personificaciones de hachas registradas en las cuencas del Loa y salar de Atacama han sido discutidas casi exclusivamente a partir de su hallazgo en el Alero Santa Bárbara o SBa-110 (Aldunate et al. 1983; Berenguer 1999, 2004 a y 2004b), planteándose que estas pinturas fueron producidas durante la primera mitad del segundo milenio de nuestra era (Aldunate et al. 1983), pudiendo tratarse de manifestaciones efectuadas por gentes del noroeste argentino, quienes habrían sido trasladados por el Inca como mitimaes. Con esto queda sugerida una data incaica para estas representaciones (Berenguer 1999), sin desconocerse que SBa-110 cuenta con fechas preincaicas (Berenguer 2004a). En efecto, el Tawantinsuyo interviene desde la puna Argentina, en una intrusión mediatizada por grupos del Noroeste Argentino, a juzgar por la proliferación de la cerámica Yavi y La Paya y porque toma lugar una producción alfarera

nueva, que puede ser vinculada con el ingreso de población, quizás como mitimaes (Uribe y Adán 2005).

Otra instancia de discusión para las personificaciones de hachas está dada por su representación en otros soportes, sobre artefactos de data conocida, como es el caso de la placa metálica hallada en Catarpe este (Lynch 1977), sitio que cuenta con fechas inmediatamente anteriores a la irrupción hispana[7] y cuya materialidad acusa una fuerte presencia incaica, además de componentes incaicos provenientes del noroeste argentino (Uribe y Adán 2005).

En este sentido, no es extraña la presencia de personificaciones de hachas en soportes como las calabazas[8] y las placas de bronce, ambas materialidades vinculadas recurrentemente con el vecino noroeste argentino, cuya "entrada" se habría consolidado con posterioridad al 1400 d.C. (Mauricio Uribe com. pers. en Montt 2005:120).

Recientemente la investigación sobre imágenes de vestimenta rupestre tardía de Atacama (Montt 2005) plantea que los elementos decorativos internos, insertos en las vestimentas de los hombres hacha, serían coherentes con lo observado en la decoración textil incaica, destacándose motivos adaptados de la "clave inca" y decoración en campos trazados mediante una doble diagonal cruzada (Figura 14), además de campos reticulares, afines al ajederezado o damero. Todas las modalidades decorativas referidas no cuentan con antecedentes en el vestuario preincaico de la región, siendo posible observar la incorporación de diseños similares en túnicas de filiación incaica, provenientes de los Andes centrales y otras áreas en el norte de Chile (Rowe et al. 1979; Sinclaire 2001).

En relación a la data de las representaciones rupestres de hombres hacha en Catarpe Acceso y a la coexistencia de dos vías de acceso al nodo tardío de Catarpe –ya descritas en la sección anterior– existen dos posibilidades, que debiesen ser evaluadas en futuras investigaciones. Por una parte, que las personificaciones de hachas de Catarpe Acceso hayan sido realizadas en el Período Intermedio Tardío y no en el Período Tardío como ha sido planteado.

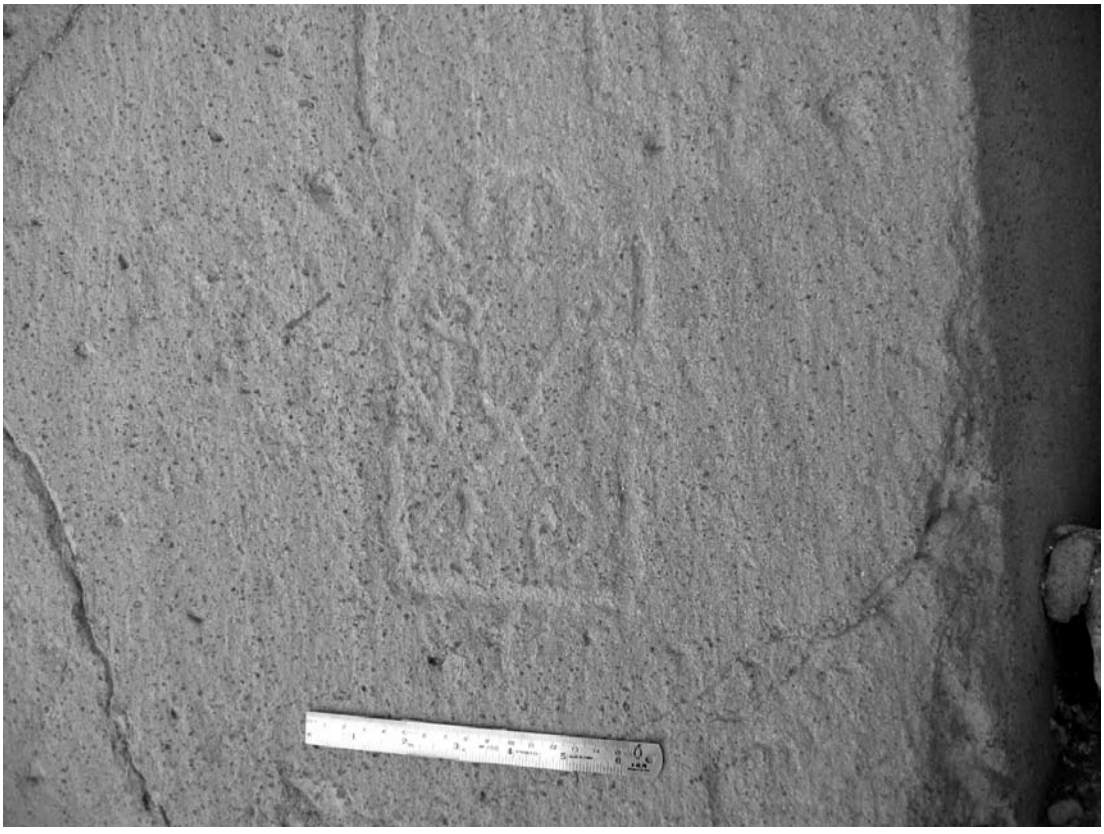


Figura 14. Personificación de hacha con decoración interna adaptada del diseño incaico "clave inca", Catarpe Acceso.
*Axe personification with internal decoration adapted from the "inca key" design, Catarpe Acceso.*

O bien, que estas manifestaciones correspondan al Período Tardío, habiendo sido elaboradas por poblaciones a las que no se les permitía el tránsito por el camino de Tambillo, lo que indicaría un uso restringido y diferencial de este camino incaico. En este último caso, cabe esperar que las representaciones correspondan a elementos ajenos al imperio, siendo producidas por y para poblaciones locales y/o de otras regiones, todas ellas no autorizadas a ocupar la ruta estatal. En este sentido, y de acuerdo a la asociación vial, habría elementos para hipotetizar que, en este caso, las personificaciones de hachas no fueron responsabilidad directa de un contingente imperial. Más bien, las imágenes rupestres de Catarpe Acceso, ya sea fueron producidas en momentos inmediatamente preincaicos, o fueron grabadas por poblaciones contemporáneas a la influencia incaica, de carácter local o no local, cuyo uso de la red caminera estatal no estaba considerado.

## Tráfico, Interacción e Identidades Implicadas

Dentro de la cuenca del río San Pedro, los sitios rupestres de Catarpe Acceso, Cuchabrache este, oeste y norte y Chuschul son los únicos que presentan personificaciones de hachas (Montt 2005; Pimentel 2006), situación que indica que es en estos espacios, al norte del salar, donde se estarían concretando ciertos escenarios de interacción, con la consecuente concentración de motivos que son de raigambre no local (Berenguer 2004a). Un aporte sugerente en este sentido es el que plantean Uribe y Adán (2005), al señalar que aproximadamente desde el año 1100 d.C. parte de la población san pedrina se instala de manera permanente en asentamientos aguas arriba de los ríos San Pedro y Vilama, por razones de tipo económico y sociales, con ocupaciones que entre los 1300 y 1450 d.C. adquieren su mayor énfasis. Las evidencias rupestres trabajadas pueden estar haciéndose parte de este mismo proceso, a juzgar por su ubicación en un área que fue gravitante para la producción agrícola y metalúrgica.

Las representaciones de hombres hacha, concentradas en el área septentrional de la cuenca del salar de Atacama, además de revelar a este espacio como un núcleo de interacción, refuerzan el carácter de tránsito reconocido para todo el sector (Núñez et al. 1997). Hay que notar que, al igual que en los sitios del noroeste argentino (Falchi 1994), las personificaciones de hachas de Cuchabrache y Catarpe nunca se configuran como hombres guía[9], siendo casi inexistentes sus asociaciones con camélidos esquemáticos. En este sentido, son imágenes que establecen una socialidad dentro de su mismo tipo, sin establecer vínculos compositivos con el ámbito figurativo de las caravanas. Además, los hombres hacha, como en los otros sitios donde se presentan, se asocian aquí a vías de circulación, en tramos cercanos al ámbito productivo de quebradas, estando completamente ausentes en segmentos viales coincidentes con zonas carentes de recursos críticos, como agua o forraje.

Esta habría sido información formal y simbólica que circuló a través de distintos circuitos de movilidad giratoria (Núñez y Dillehay 1979), siendo este tránsito el responsable de las semejanzas entre motivos físicamente distantes. Sostenemos que las personificaciones de hachas encontradas en la cabecera del San Pedro fueron producidas por grupos móviles que transitaron, en este caso, vía Cuchabrache, quienes, ante la cercanía a los poblados materializan en soporte rupestre la propia realidad identitaria, reafirmando la idea de que "las posibilidades de la vestimenta aumentan en espacios de diferencia" (Cataldo 1996:171). Lo anterior diverge del contexto productivo que Aschero (2000b) plantea para las personificaciones de hachas del Noroeste Argentino, al señalar que ellas no parecen ser "algo propio de los caravaneros como grupo de trabajo especializado" (Aschero 2000b: 42), sino más bien una expresión local cuyo contexto social, económico y simbólico se inserta en la actividad pastoril y en la injerencia de las elites de poder en la organización de la producción y el control de los sus medios sociales y técnicos.

Si los productores de las representaciones de hombres hacha corresponden a grupos móviles, se abre la interrogante acerca del potencial origen de los usuarios de la ruta de Tocorpuri. Sabemos que la ruta conectó el Altiplano meridional y posiblemente la zona Chicha con San Pedro de Atacama por lo que, a lo menos, debiésemos esperar un uso por parte de poblaciones de ambas áreas. En la ruta de Tocorpuri las principales evidencias cerámicas[10], por lo menos desde el Período Medio hasta el Período Tardío, corresponden a evidencias fundamentalmente de alfarería local, lo que indicaría especialmente un uso por poblaciones de los oasis de San Pedro y alrededores. En cambio, indicadores cerámicos de una movilidad de poblaciones altiplánicas por la ruta de Tocorpuri son menos claros, ya que registramos

solamente cerámica Hedionda y Yavi Chicha del Período Intermedio Tardío (Pimentel 2006), aunque a ello habría que agregar los datos complementarios de Nielsen (2006b) sobre la misma ruta, esta vez en el oriente andino (sector de Huayllajara), donde se encontró un kero Tiwanaku, y cerámica de los Períodos Tardíos.

En cualquier caso, llama la atención que las principales evidencias foráneas, tanto cerámicas como rupestres, en la ruta de Tocorpuri provienen del noroeste argentino y no del Altiplano meridional. La presencia de alfarería del tipo Isla y Yavi Chicha, junto a las representaciones rupestres de personificaciones de hacha de los Períodos Tardíos que han sido identificadas casi exclusivamente en el noroeste argentino, nos motiva a preguntarnos si la ruta tuvo un uso directo por parte de estas poblaciones o bien si fueron bienes trasladados por otros grupos. Obviamente, en este nivel de análisis no podemos llegar a planteamientos concluyentes, por lo que sólo quedaría hipotetizar posibles alternativas. Así, en caso de que la ruta haya sido ocupada directamente por poblaciones del noroeste argentino, nos podría indicar una estrategia de movilidad circular coherente con la movilidad giratoria propuesta por Núñez y Dillehay (1979) donde se habría partido, por ejemplo, desde el noroeste argentino en dirección a los oasis de San Pedro, luego se continuaría al Altiplano meridional de Lípez, para desde el otro lado de la vertiente terminar finalmente en el punto de partida, en el noroeste argentino. Esta estrategia de movilidad les permitiría además en un mismo viaje conectar distintos nodos y diferentes espacios altitudinales, haciendo en definitiva más productivo el viaje.

Más allá de los usuarios y el contexto social de producción de los conjuntos rupestres en la cabecera del río San Pedro, la figura antropomorfa resignificada como personificación de hacha pone de manifiesto la importancia que adquieren los motivos humanos en términos identitarios, como construcción visual de las diferencias y semejanzas intergrupales, en asociación a objetos vinculados con el poder, sea éste hereditario o no. Investidas del valor otorgado a los metales, la representación rupestre de armas personificadas cumple con los tres requisitos que propone Shortmann (1989) para distinguir identidades prominentes: exageración, reiteración y coherencia.

Esto nos permite plantear que los límites y diferencias intergrupales fueron significativamente simbolizados a partir de las representaciones humanas y sus atuendos, siendo la construcción de la figura humana una de principales manifestaciones de las dinámicas identitarias, tal como lo atestiguan los documentos coloniales en relación a la vestimenta y etnicidad (Berenguer 1992). En este sentido, las personificaciones de hachas, como las que aquí se dan a conocer, actúan como un mecanismo comunicacional de autorrepresentación y autosimbolización, grabándose en espacios abiertos, para ser vistas por quienes transitan por estos espacios socialmente densos, donde se entrecruzaron de manera única tanto los componentes locales como aquellos extrarregionales.

Siempre dentro del ámbito de las hachas como referentes, se representan distintos tipos de ellas (p.e. hachas de gancho, hachas simples, posibles hachas en T), ejemplares que se distinguen fundamentalmente en sus decoraciones interiores, las que adquieren un llamativo nivel de detalle y particularidad, procedimiento compartido a escala circumpuneña (Podestá et al. 2005). Aunque es un aserto en el que hay que profundizar, estos diseños parecen ser análogos a los desplegados sobre soporte textil o cerámico, materialidad desde la cual opera una transposición que permite dotar a la vestimenta-hacha de contenidos simbólicos e identitarios no aportados por el referente mismo. Allí parece radicar el ejercicio visual de las identidades sociales en tanto manifestación de las diferencias e identificaciones, en las cuales los hombres hacha comparten relacionalmente un mismo código visual de representación, pero con una importante individualización y variabilidad interna.

Se ha llegado a plantear que las personificaciones de hachas estarían participando en un estilo internacional, que definiría un marco simbólico común a las elites circumpuneñas facilitando el acceso regular a los bienes exóticos necesarios para la reproducción del sistema y reforzando el contexto ideológico en que la desigualdad era legitimada (González 1997, Nielsen 2001, Tarragó et al. 1997).

Este estilo internacional, permite inferir la existencia de prácticas simbólicas institucionalizadas por parte de los grupos móviles interregionales, manifiestas en la fuerte regulación y normalización existente en la disposición y recreación de representaciones como las de los hombres hacha, las que exhiben una alta redundancia formal, estandarización y visibilidad.

## Los Metales, la Metalurgia y las Hachas como Objetos de Status

El panorama distribucional de las hachas de metal en Atacama es variable a lo largo del tiempo. Durante el período Formativo Tardío (400 a.C.-400 d.C.) son escasas en los contextos mortuorios, tal vez debido a su transferencia hereditaria como objeto de poder, pese a lo cual se presentan substitutos igualmente simbólicos, en los cuales las hojas metálicas fueron sustituidas por cueros verdes o huesos, reemplazo que indica su alto valor "en vida" (Núñez 2006). Contemporáneamente se identifica el alcance del acceso de grupos de San Pedro de Atacama al control de recursos minerales y metalíferos, manifiesto en contextos funerarios costeños correspondientes a la fase Sequitor[11]. En ellos, junto con un artefactual idiosincrático, se presenta un hacha de gancho (Núñez 1987), interpretada como un símbolo de los señores Yavi, quienes habrían alcanzado cierto control sobre el litoral desértico apoyados por sus aliados atacameños (Núñez 2006). Con posterioridad, en momentos en que la influencia Tiwanaku sobre San Pedro de Atacama se daba en el contexto de amplias redes de interacción circumpuneña, se incrementa el tráfico de hachas en T, las que se vuelven comunes en las ofrendas fúnebres de las fases Séquitor, Quitor y Solor (100-1200 d.C.), tanto en contextos locales como Tiwanaku (Núñez 2006). Tras el cese de la influencia Tiwanaku, durante el Período Intermedio Tardío (900-1450 d.C.), se registra en los contextos fúnebres del salar de Atacama una disminución de los artefactos de metal, posiblemente a causa de una "elite que tiende a incrementar los bienes al exterior" (Núñez 2006: 222), o que evita "perder" estos artefactos en el ritual mortuorio, llegándose incluso a la imitación en piedra de hachas antes fabricados en metal (Núñez 2006). Durante este tiempo, se cuenta con el hallazgo en Conde Duque de un dignatario Yavi, entre cuyas ofrendas se encuentra un hacha de gancho, tipo que, al no encontrarse en las colecciones de San Pedro de Atacama, lleva a Núñez (2006) a plantear que se trata de un indicador intrusivo en la vertiente occidental circumpuneña. Este enterratorio da señales de que existían encuentros entre jerarcas circumpuneños para legitimizar y ritualizar las alianzas, oportunidad en que se portaban los símbolos metálicos del poder [Núñez 1994]. ¿Qué relación pudo tener con aquellos residentes en el pukara de Quitor que constituían por sus restos cerámicos una suerte de barrio Yavi? (Núñez 2006: 225)

Volviendo a la coyuntura de las hachas de metal y sus representaciones en el ámbito rupestre, cabe plantearse por una parte la eventualidad de que las personificaciones de hachas antecedan a los períodos tardíos, a juzgar por la presencia de hachas de metal en contextos formativos (Núñez 1987, 1999b, 2006). Se hace necesario también profundizar en las dinámicas sociales que posibilitaron una manipulación, por parte de poblaciones Yavi, de un acervo artefactual (hachas) e iconográfico, de indiscutida filiación santamariana (Núñez 2006, Tarragó et al. 1997). Por otra parte, cabe establecer la interrogante acerca del rol que jugaban los grupos Yavi en el control simbólico de los accesos a Cuchabrache y Catarpe, además de su participación en la extracción y producción metalúrgica en enclaves locales, como los de San Bartolo, e incluso aquellos costeros.

La complejidad social alcanzada por las poblaciones del desierto de Atacama en tiempos tardíos ha permitido visualizar como una contingencia concreta la existencia de líderes encargados de los asuntos productivos y reproductivos inherentes a cada comunidad, legitimando su poder o autoridad a partir de un aparato ideológico basado, entre otras instancias, en la manipulación de artefactual exclusivo y suntuario, como las hachas. Por otra parte, ha sido recurrente en la investigación arqueológica la interpretación de ciertas representaciones de vestimenta como manifestaciones de prestigio, cuya exhibición en la iconografía ha llevado a reconocer en los motivos una figura de autoridad o curaca (Aschero 1998, 2000b, Nielsen 2001, Núñez et al. 1997). Así, en el caso de las hachas de metal y piedra, y específicamente, en las personificaciones de hachas, se identifica "una nueva imagen de las relaciones de poder" (Aschero 1999:125, Núñez 1987, 1999b, 2006), en la cual se implementa una estrategia simbólica que permite resignificar objetos de prestigio transfiriendo, en la representación, el poder del objeto al individuo que lo personifica (Aschero 2000b).

Más que discutir si la imagen y su atuendo aluden o no al personaje del curaca, parece relevante comprender la relación de estas representaciones de poder, prestigio o distinción frente a la naturaleza del sistema social, ya que el vestuario-hacha puede estar codificando contenidos en el sentido jerárquico local, extralocal, étnico, o bien puede estar comportando una marca de roles o actividades particulares

o especializadas. Con esto se quiere reafirmar que las personificaciones de hachas y sus atributos distintivos pueden, como no pueden, estar indicando diferenciaciones en el sentido jerárquico, lo que debe entenderse a la luz de un conocimiento acerca del sitial que los objetos asumen en la integridad de la trama social, ya que estas mismas distinciones pueden estar dando cuenta de diferenciaciones en otros planos de la sociedad. En este punto hay que reconocer que las poblaciones prehispánicas tardías contaban con la existencia de "cuerpos de operarios para producciones especializadas" (González 1997:176), a lo que hay que sumar la posibilidad de que haya existido un estamento caravanero, local o foráneo, en el sentido planteado por Aschero (2000b) o Nielsen (2001), determinado por un grupo de pastores especializados en el tráfico, con cierta autonomía frente a elites particulares.

Se cuenta con suficientes antecedentes como para sostener que el área en que se insertan las personificaciones de hachas dadas a conocer en este trabajo constituía un espacio altamente mineralizado, con buenas fuentes para la extracción de mineral, como son las minas de San Bartolo, explotadas desde tiempos preincaicos (Núñez 1987), así como evidencias de espacios orientados a la fundición y contextos arqueológicos que presentan hachas de metal. Lo anterior reafirma la señera asociación de Núñez (1987), entre imágenes rupestres de objetos elaborados en metal y rutas de tránsito insertas en espacios mineralizados.

## Conclusiones

A partir del registro rupestre de personificaciones de hachas halladas en el contexto de la ruta de Tocorpuri, el más numeroso hallado en las cuencas del Loa y salar de Atacama, se acopian nuevos antecedentes que permiten documentar de mejor manera su presencia en la región. Primeramente, se trata de imágenes elaboradas en un contexto natural marcado por su cercanía a quebradas, con el potencial que éstas ofrecen en términos de agua y pasturas. Son por lo tanto representaciones que se insertan en ambientes productivos, y no en zonas de desierto. Sus asociaciones culturales están determinadas por una proximidad a rutas de interacción, en áreas periféricas respecto de ejes nodales de importancia, pero en cercanía a ellos, todo esto en un territorio marcado por la riqueza mineral. En concordancia con lo discutido, se plantea que esta clase de representaciones no corresponderían a expresiones cuya identidad remita a un estamento dirigente incaico, o subordinados estatales de tipo mitimae, aun cuando puedan haber sido facturadas durante la época de influencia imperial en la región. Más bien, parece tratarse de manifestaciones propias de colectivos Yavi, sean clases dirigentes o grupos especializados en la actividad caravanera o metalúrgica los cuales, de alguna manera, aún no bien comprendida en términos sociales, estarían coparticipando junto a la población local de la producción metalúrgica y su puesta en circulación a través de rutas de tráfico interregional (véase, sin embargo, Núñez 1987, 1999b, 2006).

Estas dinámicas habrían sentado sus bases en tiempos preincaicos, acentuándose durante la presencia incaica en la región (Uribe y Adán 2005; Uribe y Agüero 2005). En un balance acerca de la cronología relativa asignable a estas figuras de hombres hacha, se han presentado antecedentes que permiten suponer para ellas una data preincaica, así como datos que permiten sostener una adscripción temporal en contemporaneidad con la presencia inca en la cuenca del salar de Atacama, disyuntiva que sigue aguardando nuevas investigaciones para su resolución.

*Agradecimientos:* Comprometen nuestra gratitud los colegas Carolina Agüero, Carlos Aschero y Álvaro Martel, quienes aportaron datos fundamentales en la preparación de este manuscrito.

## Notas

[1] Este cambio en la representación rupestre del vestuario, se verifica a partir del hallazgo de un panel con dos motivos antropomorfos pintados y yuxtapuestos, en estrecha relación configurativa, uno de ellos vistiendo faldellín y el otro una vestimenta de cuerpo completo.

[2] En concordancia con lo anterior, los escudos serían elementos para ser sostenidos en una mano, un arma defensiva, y, por tanto, no corresponderían a la condición de vestimenta (Falchi 1994; Montt 2005). Por otra parte, los escasos ejemplares de petos encontrados en Quillagua o Chiu Chiu han sido equívocamente denominados como escudos (Oyarzún 1935).

[3] No están siendo consideradas las distribuciones correspondientes a imágenes de hombres hacha en otros soportes, como las calabazas provenientes de los sitios Lasana y Turi (Spahni 1964; Berenguer 1995), y el caso de las placas metálicas como las de Catarpe y Turi (Spahni 1964 en Berenguer 2004 a; Lynch 1977). En el noroeste Argentino, las personificaciones de hachas se dan en una variedad de soportes tales como discos de bronce (p.e., Santa María y Belén), cerámica (p.e., urnas Santa María) e iconografía rupestre (p.e., Alero Ambrosetti e Inca Cueva-1).

[4] Este diseño, correspondiente a doble diagonal cruzada y doble diagonal cruzada terminada en círculos se presenta también en personificaciones de hachas encontradas en el sitio Chuschul, el cual se encuentra algunos kilómetros aguas arriba de Cuchabrache Este (Montt 2005; Niemeyer 1968).

[5] Además del sitio Chuschul donde también se presentan. Volviendo nuevamente a los conceptos, el nombre de escutiforme, por definición, hace referencia sólo a aquellas representaciones que exhiben la muesca medial y los apéndices superiores, con lo que quedan excluidas figuras antropomorfas como estas en T.

[6] Correspondiente a camélidos rectilíneos en hilera.

[7] Correspondientes al lapso entre el 1510-1630 d.C. (Uribe y Adán 2005).

[8] Se han registrado personificaciones de hachas en calabazas procedentes del pucara de Lasana (Spahni 1964) y Turi (Museo Municipal de Calama).

[9] En la región atacameña, la totalidad de los motivos antropomorfos involucrados en escenas de conducción de camélidos tiene vestimenta de tipo rectangular, esto es, correspondiente a túnicas (Montt 2005).

[10] Trasladadas por grupos productores o intermediarios.

[11] Nótese, sin embargo que Uribe (en Núñez 2006: 258) entrega una fecha de 1490 d.C. para estos contextos.

# ARTE RUPESTRE Y ALTERIDAD DEL ESPACIO EN CHILE CENTRAL

## *ROCK ART AND THE ALTERITY OF SPACE IN CENTRAL CHILE*

*Andrés Troncoso M.*[1]

Se discuten las relaciones existentes entre arte rupestre y espacio en la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central, desde la proposición que petroglifos y entorno entran en una relación dialéctica significativa por la cual ambas articulan en cadenas de significación y una relación simétrica que traspasa las oposiciones del sistema de saber moderno entre sujeto:objeto, cultura:naturaleza.

**Palabras claves:** arte rupestre, cuenca superior del río Aconcagua, arqueología simétrica, alteridad espacial.

*Relationship between rock art and space in the Upper basin of Aconcagua river, Central Chile, are discussed through a framework which understand rock art and space as two elements with dialectical, sintactical and symmetrical relations. Through it we try to traspass the Modern thought which opposed subject:object, culture:nature*

***Key words:*** *rock art, upper basin of Aconcagua river, symmetrical archaeology, spatial alterity.*

La conformación del sistema de saber moderno estableció una episteme basada en un conjunto de oposiciones esenciales que estructuraban la organización de la realidad social en el mundo occidental (Foucault 1984, 1989 [1976], Gosden 1994). Central a tal procedimiento racionalista fue la separación sujeto-objeto y que en buena medida se reproduce en la ya conocida frase de Descartes pienso, luego existo. De una u otra manera ha sido esta lógica de razonamiento la que ha guiado la reflexión en arqueología, especialmente en ámbitos como la cultura material y el espacio.

En el caso del arte rupestre esto implicó dos acercamientos particulares. Primero, una centrado en los atributos visuales de esta materialidad, considerando que los aspectos semánticos y estructurales de éste descansaban mayormente en las imágenes plasmadas sobre la roca. Segundo, y en tiempos más recientes, una aproximación hacia la relación arte rupestre y espacio, en el cual el primero de éstos actuaba como un elemento organizador que se imponía sobre la fisicalidad del ambiente. En ambos casos, la dicotomía cartesiana se reproduce de manera clara, en uno por medio de la separación entre las imágenes y el resto de los elementos que la componen y, en otro, a través de la implícita separación cultura/naturaleza que ubica en dos planos diferentes y segregados a la expresión material y el entorno en el que ella se dispone.

La conformación de estos ámbitos como entidades independientes y separadas llevaron a la comprensión de la cultura material como una entidad restringible a su volumen, peso, cohesión, textura y funcionalidad (Thomas 2004) y al espacio/naturaleza como una categoría ajena y segregada de las sociedades humanas, un recurso de explotación dispuesto para su dominación por parte de la humanidad (Baudrillard 1980 [1973]).

Sin embargo, como bien lo han expresado diferentes perspectivas hoy en día (p.e. Descola 2003, Hernando 2002, Ingold 2000, Viveiros de Castro 1996), la validez de este pensamiento dicotómico se restringe al mundo occidental moderno y en caso alguno puede ser extrapolado hacia sociedades no occidentales, y mucho menos prehispánicas. De hecho, antes que una necesaria relación asimétrica entre estos dos elementos, es factible pensar en la posibilidad de conjugaciones diferenciales a las que dicta nuestro sistema de saber entre tales grupos.

Una aproximación nacida desde tal premisa descansa en la proposición de la posibilidad de una Arqueología Simétrica (p.e. Olsen 2003), una arqueología y antropología (Latour 2007), que traspasa tales oposiciones cartesianas para reconocer las interrelaciones dialécticas y significativas entre sujetos/objetos: cultura/naturaleza, sabiendo que tales separaciones no son esenciales a la totalidad de las sociedades humanas y que, inclusive en

[1] Departamento de Antropología, Universidad de Chile. E-mail: atroncos@uchile.cl

nuestra sociedad, tal separación funciona como premisa del pensamiento que si bien funciona en el ámbito ontológico, ella no obstante se reproduce en una forma de habitar y ser en relación significativa y dialéctica de los humanos con los objetos y el espacio.

De hecho, como lo han propuesto algunos autores (Battaglia 1983; Gell 1998), las relaciones establecidas entre personas y materialidades no son entre entidades necesariamente delimitadas y separadas, sino que ellas más bien se complementan y articulan en una totalidad donde la dicotomía objeto-sujeto no tiene mayor validez, encontrándose más bien un ser-en-conjunción de ellos (p.e. Bloch 1995). En el caso del arte rupestre, creemos que esta relación y ser-en-conjunción se da en primera instancia con el espacio circundante y elementos de la naturaleza. Sin embargo, ella no se da como una imposición y segregación entre las rocas grabadas, el espacio y la naturaleza, organizando la primera de éstas a las dos siguientes, sino más bien, creemos que ellas entran en relaciones sintácticas y significativas entre sí, en las que unas se necesitan a otras para conformar una totalidad integrada.

Arte rupestre, espacio y naturaleza conforman una arquitectura imaginaria que traspasa la dicotomía naturaleza-cultura para producir una realidad compleja, estructurada y ampliada que descansa en los diálogos, interacción y relaciones simétricas y significativas que se dan entre sí y sin la cual simplemente ninguna tendría sentido. Así, esta conformación arquitectónica traspasa la materialidad de la cultura material para anclarse en esta relacionalidad que le da sentido y valor.

Obviamente, y como ya lo han adelantado una serie de autores (p.e. Criado 2000, Hernando 2002), las características sobre las cuales se establece esta simetría y relacionalidad entre estos diferentes ámbitos no es en ningún caso universal y se encuentra matizada por la patrones de racionalidad de las formaciones socio-culturales (Criado 1989, 2000).

Es a través de esta perspectiva que pensamos factible abordar el estudio del arte rupestre en la zona central de Chile, escapando de razonamientos necesariamente funcionales y de búsqueda de significados, para acercarnos a comprender las profundas relaciones entre estas entidades, abriendo con ello líneas para pensar y discutir no sólo las formas de comprensión de la naturaleza, sino también otras formas de ser de la cultura material y de las producciones visuales prehispánicas.

## Los Casos de Estudio

Abordamos la exploración de tres casos de estudio localizados en la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central (Figura 1), lugar en el que durante los últimos años se ha desarrollado

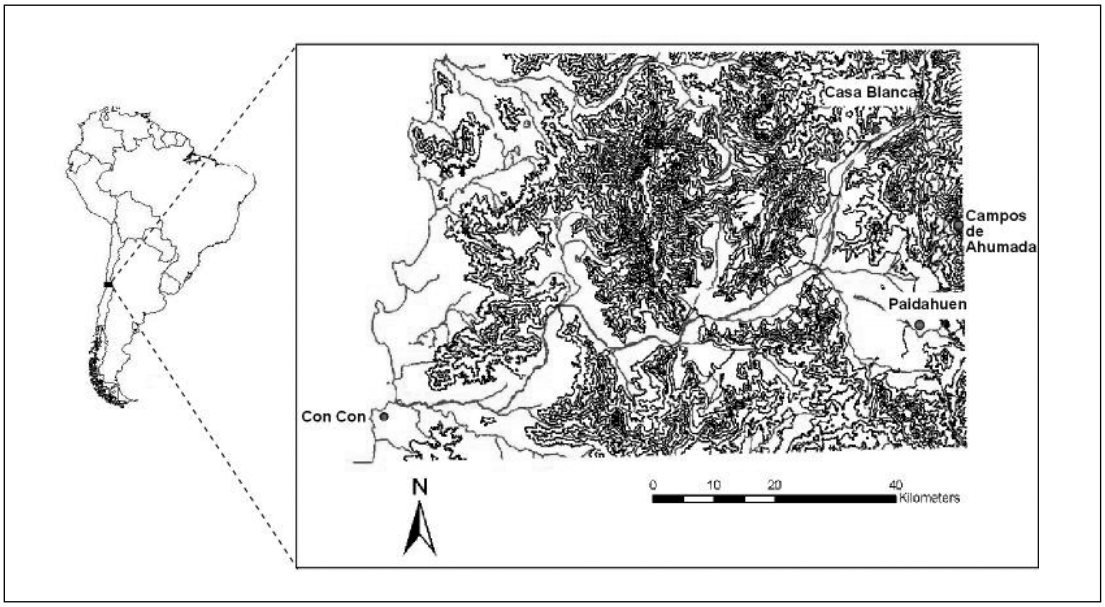



Figura 1. Mapa del área de estudio.
*Map of the area of study.*

un programa de investigación centrado en el arte rupestre que ha permitido definir estilos de arte rupestre, discutir sus asignaciones cronológico-culturales y sus relaciones con los procesos sociales locales (Troncoso 2004, 2005b).

Como resultado de lo anterior se han propuesto dos estilos de arte rupestre, ambos correspondientes únicamente a petroglifos. El primero de ellos se asocia al Período Intermedio Tardío (ca. 1000-1430 d.C.), momento de la prehistoria local en la que nos encontramos con comunidades básicamente campesinas autosuficientes y en las que no hay evidencias de grandes diferenciaciones sociales. El segundo se asigna al Período Tardío (ca. 1430 d.C.-1530 d.C.), momento en el que las poblaciones del área de estudio son incorporadas a la esfera de poder del estado incaico.

Los tres casos de estudio se ubican en diferentes sectores de la cuenca superior del río Aconcagua y comprenden tanto sitios y bloques de arte rupestre de ambos estilos. Para cada uno de estos casos los trabajos han considerado tanto el relevamiento de los bloques de arte rupestre, así como la prospección de sus áreas aledañas, con el fin de lograr ubicar en su contexto espacial a cada una de ellas.

## Caso de Estudio 1: Casa Blanca, valle de Putaendo

El primer caso de estudio se ubica en la rinconada de Casa Blanca, curso medio superior del valle de Putaendo (Figura 1), la cual ha sido prospectada en forma exhaustiva, reconociéndose un total de 103 bloques de arte rupestre los que se han asociado a los dos estilos de arte rupestre definidos previamente, sin que existan notorias diferencias en el emplazamiento de unos y otros.

El emplazamiento de los grabados en esta zona se caracteriza por el hecho de que ellos no se disponen a lo largo de toda la rinconada, sino básicamente en su mitad sur (tabla 1, Figura 2). Tal ausencia de arte rupestre en el sector norte de la rinconada podría ser pensada como un sesgo producto de tres factores específicos: uno, la existencia de algún otro registro arqueológico particular que da razón a esta dicotomía; dos, la asociación con algún recurso particular en tal espacio que define tal oposición y, tres, la ausencia de rocas factibles de ser grabadas.

Al respecto, una buena parte de la investigación se orientó a falsear la significatividad de este patrón

Tabla 1. Cuantificación de rocas para cada área de estudio
*Rock quantification for each area of study*

| | Rocas Grabadas Norte | Rocas No Grabadas Norte | Rocas Grabadas Sur |
|---|---|---|---|
| Casa Blanca | 1 | + 100 | 102 |
| Paidahuen | 1 | + 200 | 210 |
| Campos de Ahumada | 5 | + 160 | 42 |

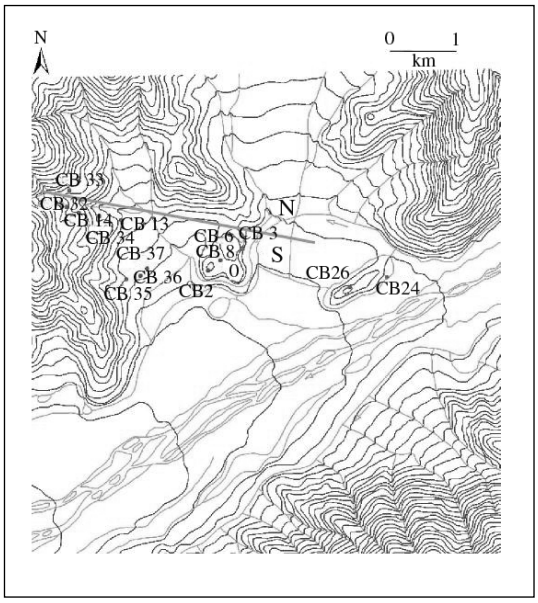



Figura 2. Distribución espacial del arte rupestre en la zona de Casa Blanca con segregación Norte-Sur.
*Spatial distribution of the cave(rock) art in the zone of White House with segregation North-South.*

de diferenciación norte-sur, la que nos permite indicar que ninguna de las tres alternativas propuestas anteriormente son factibles. Por un lado, tanto en el sector norte como sur de la rinconada no existe otro tipo de registro arqueológico que permita dar cuenta de esta oposición entre ambas mitades. A su vez, la distribución de recursos es la misma en ambos espacios, por lo que tampoco encontramos una diferenciación en este ámbito y, finalmente, se realizó un conteo de la cantidad de rocas posibles de ser grabadas en la mitad norte de Casa Blanca y que, sin embargo, no presentaban grabados. Tal conteo permitió reconocer al menos 100 rocas cuyas superficies y materia prima las hacían aptas para ser grabadas, pero que no presentaban petroglifos.

Ante tal situación, este patrón de distribución espacial reproduce una clara elección para la producción espacial de grabados, siendo un elemento significativo para la comprensión de la lógica espacial del arte rupestre en este sector.

**Caso de estudio 2: Cerro Paidahuen, cuenca de San Felipe-Los Andes**

Cerro Paidahuen, o Tapihue, es un extenso cerro isla, de más de 1 kilómetro de extensión en un eje norte-sur, que se encuentra emplazado en la cuenca de San Felipe-Los Andes (Figura 1), próximo a la segunda de estas ciudades, y que es conocido en la literatura arqueológica a partir de trabajos previos realizados por Niemeyer (1964) y Coros et al. (2000).

Presenta un total de 211 bloques de arte rupestre que se asocian a los dos estilos definidos para la zona. Como en el caso anterior, al considerar la distribución de los bloques con petroglifos al interior del cerro, nos encontramos con que 210 se ubican en su sector Sur y tan sólo uno en el sector Norte del cerro. Esta dicotomía es aún más significativa si consideramos que del total del cerro, los bloques se disponen única y exclusivamente en un 20% de éste, quedando el restante 80% libre de petroglifos (Figura 3).

Como en el caso anterior, pensamos que tal diferenciación es significativa sin responder a sesgos del registro y/o la investigación, pues la prospección total del cerro permitió no sólo reconocer la ya mencionada ausencia de petroglifos en su mitad norte, sino que también la presencia en tal espacio de sobre 200 rocas posibles de ser grabadas, pero que sin embargo no tenían petroglifos (Tabla 1).

**Caso de estudio 3: Campos de Ahumada, cuenca de San Felipe-Los Andes**

Corresponde a un sector de tierras altas explorado previamente por Sanguinetti (1972), y para el cual describe la presencia de un variado registro arqueológico compuesto entre otras materialidades por arte rupestre (Figura 1). Los nuevos trabajos efectuados en la zona permitieron identificar un total de 47 bloques con grabados segregados en un total de 22 sitios de arte rupestre.

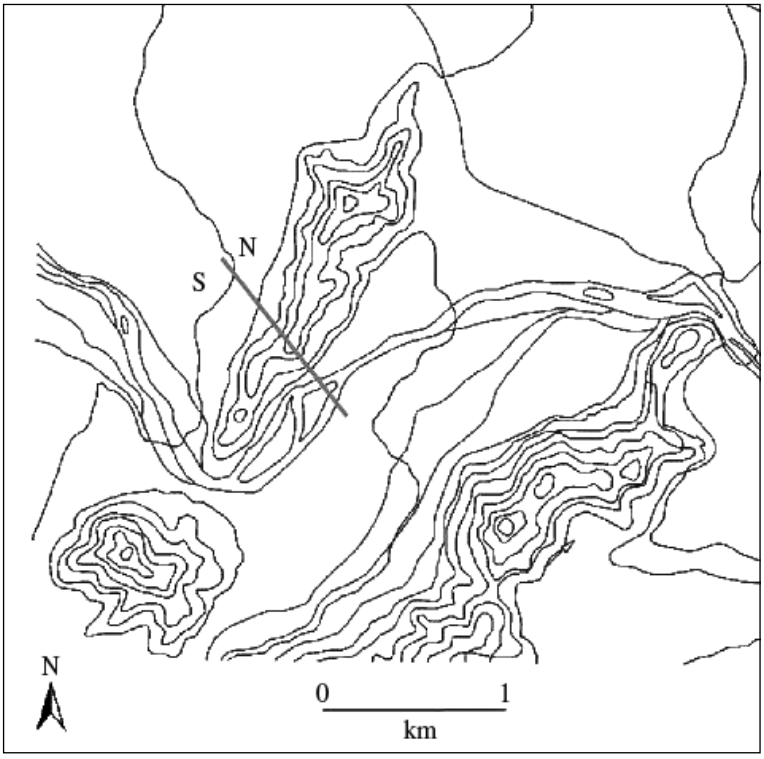



Figura 3. Segregación norte-sur de la distribución de arte rupestre en cerro Paidahuen.
*Segregation North-South of the distribution of cave(rock) art in Hill Paidahuen.*

Al observar la distribución de los bloques de arte rupestre nos encontramos con que ellos tienden a concentrarse en un área particular de la zona, quedando una infinidad de otros lugares sin ser mayormente alterados por la producción de arte rupestre. Nuevamente tal concentración se da en el sector sur de la zona estudiado, registrándose 42 bloques, mientras que sólo 5 fueron reconocidos para el área norte (Figura 4).

Como en los casos anteriores, nuevamente tal diferenciación es significativa en cuanto las prospecciones de la zona norte de Campos de Ahumada permitieron identificar una alta cantidad de bloques posibles de ser grabados (Tabla 1), pero sin petroglifos, a la vez que las condiciones espaciales y de emplazamiento en ambos sectores mostraron una homogeneidad que no permite apelar a tales variables para sustentar esta diferenciación. A manera de ejemplo, uno de esos espacios no alterados es loma Chichón, pequeño cerro en el que se encuentran cientos de rocas aptas para realizar arte rupestre, pero sin que registre ningún grabado.

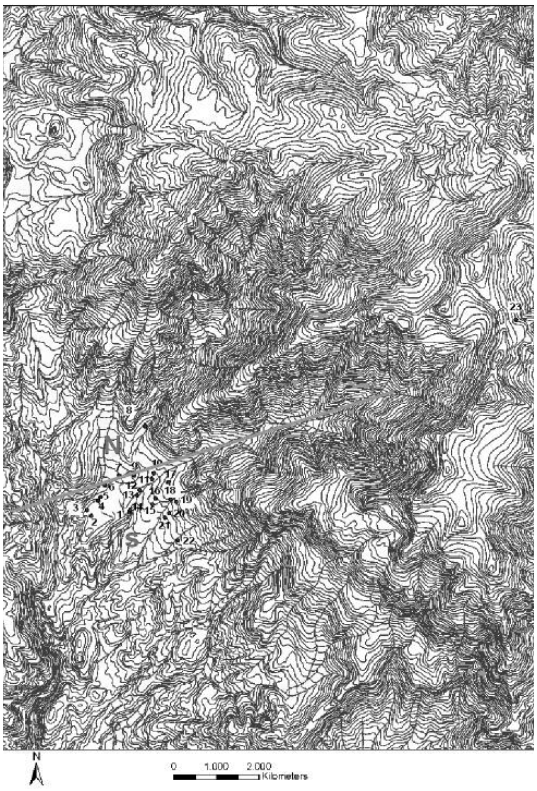



Figura 4. Distribución de los sitios de arte rupestre en campos de Ahumada con la segregación norte-sur.
*Distribution of the sites(places) of cave(rock) art in Fields of Smoked with the segregation North-South.*

## Objetivando la Diferencia

Los tres casos analizados reproducen un patrón de distribución espacial del arte rupestre basado en una clara diferencia en su frecuencia de producción, distinguiéndose una mitad Norte donde o bien no hay arte rupestre, o este es muy escaso, y una mitad sur, donde éste alcanza una alta frecuencia. Se produce y establece en el espacio, por tanto, una oposición significativa entre estas dos áreas a partir de las diferencias nacidas por la inscripción visual de imágenes sobre las rocas.

Sin embargo surge en este punto una pregunta esencial. ¿En qué medida tal diferenciación entre las dos áreas es realmente significativa?, ¿cómo podemos saber que ellos no son imposiciones del investigador sobre el registro arqueológico fundadas, únicamente, en disponer un eje imaginario a partir de la presencia/ausencia de grabados? Claramente la resolución a este cuestionamiento es esencial, pues de él depende la factibilidad de nuestra proposición. Para ello, tres puntos.

Primero, debemos recordar que en las tres zonas trabajadas el primer acto de falsación de este patrón fue el reconocimiento de la cantidad de bloques posibles de ser grabados en el área Norte, y que sin embargo no presentaban arte rupestre. En todos los casos nos encontramos con el hecho que había una disponibilidad real y significativa de rocas factibles de ser grabadas, por lo que la ausencia de petroglifos en estos espacios es producto de una intencionalidad.

Segundo, y en contra de lo que podría sugerir la lógica funcionalista, este patrón de distribución no se explica en caso alguno por la asociación del arte rupestre con recursos particulares o rutas de movilidad interareales. Ambos argumentos, en ningún caso, permiten dar cuenta de las razones por lo que en tres lugares diferentes, con condiciones ambientales, geomorfológicas y de recursos diferentes, se reproduce un patrón similar.

Tercero, para que estos patrones sean en sí significativos requieren estar anclados en referentes objetivos que permitan definir un eje de segregación y diferenciación entre lo que hemos definido como un sector norte y otro sur. Pues bien, si revisamos las características particulares de las tres zonas trabajadas, nos encontramos con que estos ejes, o umbrales, se construyen a partir de elementos particulares y significativos del espacio, rasgos específicos que marcan una diferencia en

la configuración del entorno circundante al que se emplaza el arte rupestre.

**Caso de Estudio 1: Casa Blanca, valle de Putaendo**

Si revisamos el emplazamiento de los bloques de arte rupestre en la zona de Casa Blanca, encontramos que en este lugar existe un rasgo natural que posibilita la construcción de un eje visual anclado en las formas del espacio, cual es una quebrada que se extiende en sentido este-oeste y sobre la que se emplaza el sitio Casa Blanca 14. Es esta quebrada la más extensa, más profunda y más cerrada de toda la rinconada, la que tiene como particularidad añadida el que si realizamos una proyección lineal de ella, veremos que atraviesa el portezuelo que está en el límite Este de la quebrada y que separa el pequeño cerro en el que se disponen los sitios Casa Blanca 2, 3, 4 y 6 con el gran cordón montañoso que se dispone al norte. Genera este rasgo natural, por tanto, una linealidad de tipo visual en el espacio que permite proyectar la línea de fuga de la quebrada hacia el este de la rinconada de Casa Blanca (Figura 2).

La producción de este eje visual posibilita crear una división en el espacio basada en la conjunción de este elemento particular de la naturaleza y la frecuencia de bloques con grabados, definiendo un área Sur abundante en arte rupestre y un área norte con tan sólo un bloque con grabados.

Inclusive, la construcción de este eje visual y espacial traspasa los límites de este lugar, por cuanto su proyección hacia el este muestra una continuidad en la distribución de arte rupestre de la rinconada vecina. La situación se hace aquí mucho más dramática, por cuanto tal rinconada es de dimensiones bastantes mayores que la de Casa Blanca y, sin embargo, no presenta grabados al norte de este eje imaginario posible de construir, emplazándose casi únicamente los soportes en el cerro isla que se ubica al Sur de esta línea (Figura 2).

**Caso de estudio 2: Cerro Paidahuen, cuenca de San Felipe-Los Andes**

Como en el caso anterior, la revisión de las características espaciales en las que se inserta y emplaza el arte rupestre en este sitio nos entregan las claves para proponer el valor significativo de la diferenciación Norte-Sur. Ahora la respuesta la entrega la misma configuración del cerro. Si bien este tiene una forma alargada en un eje norte-sur, al observarlo detalladamente podemos apreciar que en el último tercio, donde se establece la diferenciación entre una mitad sur y otra norte, se da una inflexión significativa en el relieve del cerro. Aunque en la fotografía aérea tal inflexión es menor, en la realidad fenoménica visual esa flexión genera un efecto visual mayor, cual es que desde los petroglifos el sector norte del cerro se ve desplazado como si constituyese un relieve distinto; sus cumbres se separan y diferencian de aquellas del sector Sur, que es donde están los grabados. Esta inflexión produce un rompimiento del eje visual lineal que diferencia y segrega estos dos sectores (Figura 5).

En este caso, la diferenciación entre una zona norte y otra sur responde nuevamente a la producción de un eje visual, el que en este caso aprovecha la flexión del cerro y la presencia de un portezuelo entre un sector y otro de éste para originar la división del espacio. Nuevamente, nos encontramos con que esta dicotomía se materializa en una sutil diferencia en la que la oposición se define por la frecuencia de bloques entre cada zona, y en que la separación se establece a partir de un eje oblicuo imaginario que se ancla en un rasgo natural particular, diferente y claramente identificable en el espacio.

**Caso de estudio 3: Campos de Ahumada, cuenca de San Felipe-Los Andes**

Al considerar la distribución espacial de los bloques de arte rupestre en este sector podemos sugerir que nuevamente la segregación entre una mitad norte y otra sur descansa en un elemento natural específico y significativo, en este caso, la quebrada El Arpa. En efecto, la disposición de la gran mayoría de los bloques de arte rupestre en el área sugieren que esta quebrada se constituye en un embudo visual con el que gran parte de las rocas articulan. Si extendemos una línea imaginaria desde esta quebrada, ella segmenta el espacio en dos mitades que exhiben un patrón de frecuencia de arte rupestre similar a las ya descritas, escasos bloques en el norte, abundantes grabados en el Sur (Figura 4).

Este rasgo no es en ningún caso aleatorio, pues la quebrada El Arpa es un elemento natural que se diferencia claramente de las restantes quebradas de la zona de Campos de Ahumada; es ella la única de carácter precordillerana en la zona,

Figura 5. Vista del portezuelo e inflexión del cerro que genera el eje de división dual en cerro Paidahuen.
*Sight of the portezuelo and inflexion of the hill that generates the axis(axle) of dual division in Hill Paidahuen.*

diferenciándose de las restantes quebradas tanto por su profundidad, extensión y por presentar una serie de vivos colores en su superficie producto del sustrato mineral que presentan las montañas que la encierran (Figura 6).

Se construye este eje, por tanto, a partir de este elemento natural particular del espacio local, el que genera una diferenciación a partir de sus propiedades intrínsecas que la segregan del resto de los elementos circundantes. Y es sobre este elemento particular que el arte rupestre gravita y se produce un eje de separación Norte-Sur. De hecho, los análisis específicos relacionados con la definición de índices de complejidad en la disposición de la totalidad del arte rupestre del área indican que los petroglifos más complejos se encuentran emplazados en el sector este de campos de Ahumada y en las proximidades de la quebrada El Arpa, constituyendo un segundo nivel de contrastación de esta hipótesis (Troncoso 2006a).

## Discusión y Conclusiones

En los tres casos analizados en este trabajo encontramos la reiteración de un patrón de emplazamiento espacial del arte rupestre que descansa en una contraposición entre una mitad norte, con escaso registro de petroglifos, y una mitad sur con abundante frecuencia de grabados. En todos los ejemplos esta estructura espacial se ancla en un elemento del espacio circundante particular y diferente que actúa como un eje delimitador que divide y organiza esta distribución. La alteridad del espacio se constituye, por un tanto, en un referente activo y esencial para el emplazamiento del arte rupestre, materialidad que al insertarse dentro de un espacio finito, dialoga con el entorno y su alteridad, articulando en una sintaxis y relación de simetría que posibilita la construcción de una totalidad significativa. Es a través de esta alteridad espacial que se encadenan diferencias y particularidades del

Figura 6. Vista de la quebrada El Arpa, elemento que genera el eje de división dual en campos de Ahumada.
*Sight of the Gully The Harp, element that generates the axis(axle) of dual division in Fields of Smoked.*

espacio para producir y reproducir un sistema de organización dual.

A partir de este dialogo, el arte rupestre articula en cadenas significativas con elementos del entorno en una relación de simetría e *interanimacion* (Kirk 2006), las que posibilitan la construcción y definición de uno y otro en su relación, anclándose el contenido de los grabados en una dimensión que trasciende la materialidad de la roca y la composición de los diseños, enraizándose por ello en un contexto mayor, su espacio circundante y ciertos aspectos de éste.

De esta manera, la materialidad y posibilidad de significado del arte rupestre trasciende su mera fisicalidad, aproximándonos a una realidad más abierta y fluida nacida de la relacionalidad que establece con ciertos elementos del espacio que la circundan. Así, entender los grabados sin comprender el espacio local y la presencia de estos elementos diferentes, a la vez que entender estos elementos del espacio sin la existencia del arte rupestre, no permiten dar cuenta de la complejidad de la expresión y contenido de estas manifestaciones culturales. Rocas, grabados y espacios circundantes conforman una totalidad integrada en la que una no se puede entender sin la otra. Ni sujeto, ni objeto; ni cultura, ni naturaleza. Por el contrario, estamos frente a una lógica espacial particular, estamos frente a Uywaña, concepto andino donde "ni la naturaleza, ni la cultura existen como objetos en sí. Las que sí existen son relaciones entre seres… No están jerarquizados en ordenes de realidad, sino incluidos en una misma realidad integrada anidadamente, en la que un tipo de relación implica a otro, y este a otro, y así ininterrumpidamente" (Haber 2004:27). Rocas, grabados y la alteridad del espacio materializan a Uywaña.

Pero a la vez que esta relacionalidad del arte rupestre y el espacio remiten a Uywaña, ella también responde a una lógica mayor, cual es la materialización genérica del concepto de dualidad a un nivel espacial, concepto que no sólo se expresa en este ámbito sino también en los atributos de la cerámica decorada de las poblaciones de los períodos Intermedio Tardío y Tardío en la zona. Pero este concepto estructurante del mundo que pone en articulación y relación la materialidad y la naturaleza, jugando con la diferencia entre espacios con arte rupestre y espacio sin arte rupestre, conforma un todo en el que no hay una dominación de una parte por sobre otra, sino un diálogo particular, necesario y complementario por el que se constituye una totalidad que es el espacio circundante.

Y esta conformación dualista no actúa como una imposición sobre el espacio, como un modelo preconstruido que se asienta en una dimensión plana y fija, sino que muy por el contrario, es producto de un habitar que construye una incorporación de los grupos sociales dentro de un espacio y una naturaleza que se habita y experiencia, un habitar que se materializa en golpes sobre la roca y la conformación de diseños, un habitar en el que la alteridad del espacio se trasciende a sí misma, como a la lógica de la cultura material, conformando estas distribuciones que dan origen al registro arqueológico. Estamos frente a una arquitectura imaginaria que materializa un espacio por medio del arte rupestre, a la vez que este espacio materializa a los grabados a partir de sus particularidades.

La cultura material ha trascendido su fisicalidad, el arte rupestre no es la roca y sus grabados, es más que eso, sus posibilidades de significación no descansan sólo en las figuras y la roca, sino en una sintaxis mayor y ajena a nuestro modelo

de pensamiento: la simetría con elementos de la naturaleza. El arte rupestre remite al espacio, así como el espacio remite al arte rupestre; sus significados y lógicas son relacionales y necesarias en la producción de esta arquitectura imaginaria que niega nuestra concepción de la cultura material, la cultura y la naturaleza, para conformar un todo imaginario cuyos trazos se materializan en un registro arqueológico que en su ser trasciende al artefacto para ser-en-la-totalidad.

Y esta conformación de la totalidad según las proposiciones señaladas se proyecta en el tiempo en los dos momentos de la prehistoria local, mostrando el rol significativo que presentan estos elementos naturales en la lógica espacial de los petroglifos, llevando a la reproducción de una estructura específica anclada en la alteridad de la naturaleza, no obstante las modificaciones observadas en el patrón de emplazamiento general del arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua (Troncoso 2004, 2006a).

*Agradecimientos:* A Felipe Criado por su intuición; a todas las per≠sonas que colaboraron en los trabajos de relevamiento de arte rupestre en las tres zonas de estudio. Al Museo Chileno de Arte Precolombino, que patrocina el proyecto Fondecyt 1040153, por el que se financiaron estas investigaciones.

# ESTUDIO DE TERRITORIALIDAD EN EL SUR DEL VALLE CALCHAQUÍ (SALTA, ARGENTINA)

## *TERRITORIALITY STUDY IN THE SOUTH OF THE CALCHAQUÍ VALLEY (SALTA, ARGENTINA)*

*Rossana Ledesma*[1]

*En este trabajo se aborda la posibilidad de realizar un estudio de territorialidad de las poblaciones preincaicas (00 DC-1.350 DC) en el sur del valle Calchaquí (Salta, Argentina). El objetivo general ha sido el de contextualizar los sitios arqueológicos –con y sin arte rupestre– en su territorio. Para ello se relacionaron las áreas de variabilidad ecológica, de habitación, de actividades económicas, funerarias, de tránsito y decoradas. De manera específica, se analizó la potencialidad para definir al arte rupestre como marcadores gráficos o delimitadores territoriales. Si bien los sitios arqueológicos se presentarían como marcadores gráficos en los accesos al valle Calchaquí, el registro de ocupación y la recurrencia de temas en el arte mostrarían una interesante circulación de información con la puna y con las yungas.*

**Palabras claves:** *Cafayate, arte rupestre, territorio, marcadores gráficos.*

*This work analyses the possibility of a territoriality study on pre-Inca populations (00 DC-1.350 DC) in the South of Calchaquí Valley (Salta, Argentina). Its general aim has been to contextualize archeological sites –with and without rock art– within its territory. To that end, the areas of ecological variation, of habitation, of economic activities, of funerary ones, of movement and ornaments were related. Specifically, the work has analysed the possibility to define rock art as graphic markers or territorial limits. Although the archeological sites would be presented as graphic markers in the points of access to the Calchaquí Valley, occupation records and topic recurrence in art would show an interesting circulation of information with the puna and the yungas*

***Key words:*** *Cafayate, rock art, territory, graphic markers.*

El sur del valle Calchaquí se encuentra en la provincia de Salta (Argentina) y posee escasos antecedentes de investigación de las poblaciones originarias. Por ello se realizó una base de datos arqueológica, específicamente en la microrregión Cafayate. El registro ofrece un listado de veintitrés sitios arqueológicos preincaicos que incluyen aldeas, campos de cultivo, enterratorios y arte rupestre correspondientes a los Períodos Formativo (0-1000 d.C.) y de desarrollos regionales (1000 d.C.-1350 d.C.).

La ubicación cronológica relativa se realizó sobre la base de los indicadores cerámicos y de patrón de asentamiento. La cerámica se corresponde con los grupos definidos como pre-santamarianos y santamarianos (Tarragó y Scattolín 1999) y el patrón de asentamiento observado es el de trazados dispersos y trazado concentrado (Raffino 1991). Los sitios con arte rupestre se encuentran al aire libre y escasamente están asociados con pisos de ocupación.

En el análisis del arte rupestre se ha buscado, como objetivo general, contextualizar este tipo de indicador sin recurrir con exclusividad a la descripción morfológica de los motivos rupestres. Los sitios son pensados en una doble relación, entre ellos y con el espacio utilizado antrópicamente en forma cotidiana, es decir con su territorio. Si bien estos aspectos ya fueron discutidos con anterioridad (Ledesma 2006ª, b), el objetivo específico de este trabajo es identificar aquellos elementos que han sido empleados en la posible delimitación realizada en el territorio y que han sido denominados por Bueno y Balbín (2000) como marcadores gráficos.

### Integración de Sitios Arqueológicos con su Territorio

Para poder avanzar en la contextualización de los sitios con arte rupestre se presentan algunas aproximaciones terminológicas del concepto de territorio y las posibilidades de su delimitación

[1] CEPIHA. Centro Promocional de Investigaciones en Historia y Antropología. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Av. Bolivia 5.150, Salta (Argentina) CP 4400. roledesma@arnet.com.ar rossana.ledesma@alu.uah.es

en el registro arqueológico. Se sintetizan para ello las definiciones de R. Bradley (1997 y 2005) y de P. Bueno y colaboradores (Bueno et al. 2003) que trabajan en esta temática e incluyen al arte rupestre en el estudio de territoriaidad.

En una primera aproximación a la definición de territorio, R. Bradley (1997) sigue a T. Ingold para estudiar el patrón de asentamiento de poblaciones móviles:

> His argument works from the premise that territoriality is a way of ensuring co-operation between different groups of people who are exploiting the same resources but who are exploiting the same resources but who are unlikely to meet very often (Bradley 1997:9).

El investigador británico estableció –en la fachada atlántica europea– que las rocas con grabados se localizan en puntos con especial visibilidad, vinculados a caminos, senderos o rutas naturales de acceso a áreas fértiles y que se concentran en las zonas de convergencia de estos caminos. Además, propone que la complejidad de la información en sectores con arte estaría en íntima relación con la mayor o menor ocupación del lugar, con la variedad de contactos entre los grupos humanos y con el propio grado de estacionalidad del territorio (Bradley 1997; Bradley et al. 1994).

En los trabajos referidos a Galicia y a la fachada Atlántica, Bradley se ciñe al arte rupestre (relacionado con los senderos y recursos) como indicador arqueológico de la delimitación territorial. Posteriormente incorpora en sus análisis otros delimitadores como parcelas de cultivo dispersas y consolidadas, enterratorios, depósitos de almacenamiento y lugares habitacionales (Bradley 2005).

P. Bueno y R. de Balbín (2000) definen el territorio como el espacio utilizado por los grupos humanos en su vida de todos los días y no sólo el yacimiento, sino su contexto. Al referirse al contexto del yacimiento no lo hacen en exclusividad a la continuidad del registro en el campo, sino que incluyen su contexto inmediato y a las zonas por las que se desplazaron los grupos humanos. Proponen analizar el territorio y tener en cuenta las manifestaciones gráficas presentes como índices visibles de poblamiento. Estas manifestaciones gráficas –denominadas "marcadores gráficos"– no quedarían reducidas al arte rupestre, sino que también incluyen áreas de habitación, de actividades económicas y funerarias. Los marcadores señalarían espacios de interés diverso para el grupo con lo que exponen la existencia real del "territorio percibido" (Bueno y Balbín 2000; Bueno et al. 2003).

Pero los marcadores gráficos no estarían siempre visibles en el terreno, incluso se presentarían con cierto grado de "invisibilidad" y habrían servido para reconocer el territorio del grupo, justificar la posición y la seguridad de su tránsito (Bueno et al. 2003).

Bradley y Bueno coinciden en que el arte rupestre debería ser estudiado en relación con otros indicadores arqueológicos, con los recursos naturales circundantes y en la variedad de delimitadores territoriales o marcadores gráficos. Finalmente se menciona otra coincidencia entre estos investigadores ya que para ambos el arte rupestre forma parte de aspectos rituales y domésticos difíciles de discernir en el registro arqueológico (Bradley 2005; Bueno et al. 2003; Bueno et al. 2005).

Con el objetivo de contextualizar los sitios con arte rupestre en su territorio, y en consonancia con las definiciones previas, se aplicó igual metodología de análisis con el arte rupestre que con otros indicadores de ocupación. Para ello se han identificado en la microrregión Cafayate las áreas de variabilidad ecológica (recursos hídricos, botánicos, minerales), de habitación (aldeas, unidades dispersas, campamentos, cuevas y abrigos), de actividades económicas (parcelas de cultivo, canales de riego, corrales), funerarias (enterratorios individuales, necrópolis), decoradas (pinturas y grabados) y de tránsito (senderos, accesos).

Para poder identificar los marcadores gráficos empleados por las poblaciones humanas pre-incaicas en la delimitación del territorio, se correlacionaron las áreas de variabilidad ecológica y los indicadores registrados de ocupación como aldeas, parcelas de cultivo, enterratorios, pinturas y grabados rupestres. Se enfatiza en este trabajo el estudio en las áreas decoradas para poder discutir la potencialidad de los abrigos con pinturas y bloques con grabados como "marcadores gráficos".

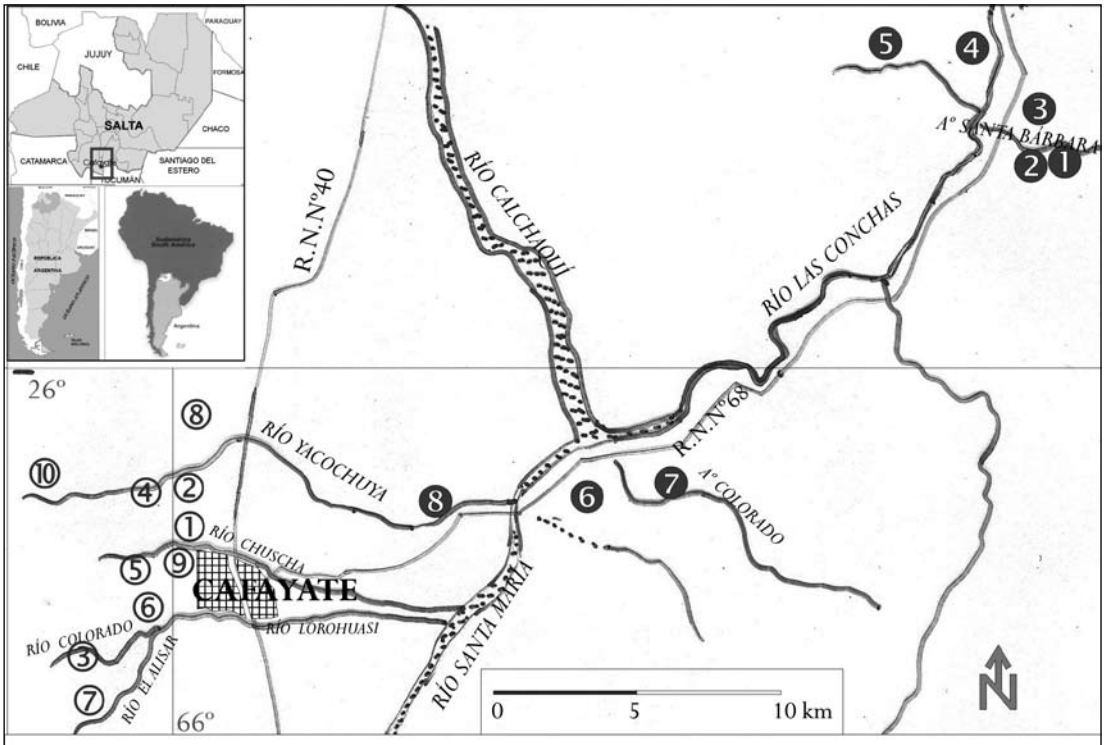
## Microrregión Cafayate

Lo que se ha definido como unidad de muestreo en el sur del valle Calchaquí es la microrregión Cafayate y está ubicada en el departamento homónimo que pertenece políticamente a la provincia de Salta-

Argentina. El eje geográfico es la confluencia de los ríos Calchaquí, Santa María y Las Conchas.

No se cuenta con antecedentes publicados previos a las investigaciones encaradas por el Museo de Antropología de Salta (1988-1992) y por la Universidad Nacional de Salta desde el año 1997. Como resultado de las tareas de prospección y de rescate arqueológico se cuenta con un registro de veintitrés sitios discriminados en aldeas, parcelas de cultivo, enterratorios y arte rupestre (Figura 1). Las excavaciones han sido realizadas en los sitios La Banda de Arriba 1, El Divisadero y La Banda de Arriba 6. (Lo Celso y Ledema 2004; Ledesma 2005).

Todos los sitios identificados están sometidos a altos procesos postdepositacionales naturales y antrópicos. Las expansiones urbanas y de campos de cultivo de vid han incidido fuertemente en las condiciones de conservación del material arqueológico (fragmentos cerámicos y óseos mezclados, muros destruidos, enterratorios saqueados y pisos de ocupación invertidos). Debido a ello la estimación cronológica relativa se ha realizado mediante la identificación de estilos




**MICRORREGIÓN CAFAYATE**

**SITIOS ARQUEOLÓGICOS SECTOR OESTE**

① LA BANDA DE ARRIBA 1 a 6
② RÍO SECO
③ RÍO COLORADO
④ MOLINO JESUITAS
⑤ SAN LUIS
⑥ EL DIVISADERO
⑦ EL ALISAR
⑧ TRES CERRITOS
⑨ LOS MORTERITOS
⑩ YACOCHUYA

**SITIOS ARQUEOLÓGICOS SECTOR NORESTE**

❶ SANTA BÁRBARA
❷ CONFLUENCIAS
❸ RÍO NEGRO
❹ TÍA JACINTA
❺ LAS FIGURITAS

**SITIOS ARQUEOLÓGICOS SECTOR OESTE**

❻ EL MOLLAR
❼ Aº COLORADO
❽ QUINCE CACIQUES

Figura 1. Microrregión Cafayate. Sitios arqueológicos formativos y tardíos.
*Cafayate micro-region. Formative and late archeological sites.*

cerámicos, arquitectura y temas de arte rupestre (Lo Celso y Ledesma 2004 y 2005).

La cerámica arqueológica identificada para el Período Formativo se corresponde con los estilos pre-santamarianos definidos como Candelaria, San Carlos, Guachipas Polícromo y La Banda de Arriba (Heredia 1974; Serrano 1958; Subelza y Bravo 2004; Tarragó y Scattolín 1999). Para el período de Desarrollos Regionales predomina el estilo santamariano Valle Arriba o Cafayate (Serrano 1958).

En el registro arquitectónico se han seguido las clasificaciones de Madrazo y Ottonello (1966) y de Raffino (1991). El patrón de poblamiento denominado poblado o trazados dispersos es el tradicional del Período Formativo. Los conglomerados o trazados concentrados se identificaron para el período de desarrollos regionales. El registro arquitectónico incluye recintos habitacionales, terrazas de cultivo y cistas funerarias (Lo Celso y Ledesma 2004 y 2005).

Tanto Schobinger (1985) como Aschero (2000b) elaboraron secuencias cronológicas del arte rupestre para la región valliserrana del noroeste Argentino y para la zona circumpuneña respectivamente. Se siguió la metodología empleada para C. Aschero para clasificar el arte rupestre en Cafayate y compararlo con otras microrregiones valliserranas con arte rupestre como Antofagasta de la Sierra, valle del Cajón y Guachipas (Aschero 2000bb; de Hoyos et al. 2000; Podestá 1986-1987, Rolandi et al. 2001). Aunque este aspecto será analizado en un apartado posterior, es necesario aclarar que los cuatro sitios con arte rupestre presentan recurrencias temáticas de los Períodos Formativo y de desarrollos regionales (figuras humanas de perfil con máscara, felinos, camélidos alineados, figuras humanas con uncus y escutiformes)

## Los Recursos Naturales de la Microrregión Cafayate

Para contextualizar los sitios arqueológicos se propuso relacionarlos con las áreas de variedad ecológica. Para cada uno de los indicadores de ocupación antrópica preincaica se ha empleado el criterio de presencia de los recursos naturales en el emplazamiento y hasta una distancia de 500 m (Figura 2).

Respecto a los recursos hídricos se ha considerado la proximidad a ríos/ arroyos permanentes, estacionales y vertientes. Los recursos botánicos han sido agrupados en algarrobales[1], pastizales de fondo de valle, pastizales de quebrada, arbustos y pastizales estacionales. Para identificar los tipos de suelo se siguió con las clasificaciones elaboradas por Nadir y Chafattinos (1990) y por Weigert (2004) en los siguientes tipos: 1) Rocas desnudas, sin sedimento del complejo ígneo metamórfico Sierras de Quilmes, 2) Rocas cretácicas fácilmente erosionables de las sierras de Santa Bárbara, 3) Acumulaciones sedimentarias del cuaternario ubicadas en las cuencas de los ríos Santa María y Calchaquí, 4) Regosol/ éutrico y fluviales éutricos ubicados en los conos aluviales. Para los recursos minerales se discriminaron las fuentes de arcillas, pigmentos minerales y cobre. Aunque en excavación se han obtenido materiales confeccionados en obsidiana, cuarcita y turquesa, las fuentes de materias primas no se han registrado en el sur del valle Calchaquí.

En función de estos recursos, se determinaron tres sectores con variabilidad ecológica: oeste, noreste y central. En el sector oeste se observa una variedad de recursos hídricos, botánicos, de tipo de suelos y una mayor presencia de sitios arqueológicos formativos y con reocupación en desarrollos regionales. En cambio, resulta sugerente la situación dada al otro lado del valle –noreste– donde predominan los sitios con indicadores de ocupación exclusivamente de Desarrollos Regionales y con recursos naturales diferenciados del sector oeste. Si bien los suelos son inestables y no son aptos para usos agrícolas, se registra con exclusividad un recurso mineral que es el cobre. En el sector central, el agua permanente proviene del río Calchaquí que posee un elevado índice de salinidad y no favorece el cultivo, pero es la zona del valle donde se conserva un importante monte donde predominan los recursos botánicos como algarrobos blancos y negros, chañares y molles.

El sur del valle Calchaquí, específicamente Cafayate, presenta una variedad de recursos estacionales como permanentes. Si bien se pueden observar algunas tendencias en los emplazamientos, éstas no serían concluyentes porque es necesario incluir otras variables como el ingreso y la circulación de la población en la microrregión y fuera de ella.

## La Contextualización de los Sitios Arqueológicos

Por lo expresado precedentemente, la microrregión muestra variedad en recursos pero con una

| SITIO | Período | Variabilidad Ecológica | Sitios Arqueológicos |
|---|---|---|---|
| | | ***Sector Oeste*** | |
| La Banda de Arriba 1 | ○ | ■×✷◡ | ⌖⌗ |
| La Banda de Arriba 2 | ○● | ■×✷◡ | ⌖ |
| La Banda de Arriba 3 | ○● | ■×✷◡ | ✧ |
| La Banda de Arriba 4 | ○● | ■×✷◡ | ✧ |
| La Banda de Arriba 5 | ○ | ■×✷◡ | ⌖⌗ |
| La Banda de Arriba 6 | ● | ■×✷◡ | ⌖⌖⌗ |
| Río Seco | ○● | ■×✷◡ | ✧ |
| Molinos | ○● | ■✷◡ | ⌖ |
| San Luis | ○● | ■×✷◡ | ⌖⌖✧ |
| Río Colorado | ○● | ■□×✦✷◖ | ⌖⌖✧⌗ |
| El Divisadero | ○● | ■×✷◖◡◆ | ⌖⌖✧⌗△ |
| El Alisar | ○● | ■□×✦✷◖◡ | ⌖⌖✧⌗△ |
| Tres Cerritos | ○● | □✷◖◈ | △ |
| Yacochuya | ○● | ■□✷◖◡ | ⌖✧ |
| | | ***Sector Noreste*** | |
| Tía Jacinta | ● | ■✶✦◗ | ⌗ |
| Las Figuritas | ● | □✦◗◆ | △ |
| Río Negro | ● | □✦◗◆◇ | ⌗ |
| Confluencias | ● | ■□✦◗◆◇ | ⌗ |
| Santa Bárbara | ● | ■□✦◗◆◇ | ✧⌗ |
| | | ***Sector Central*** | |
| Chimpa | ○ | ✷◓ | ✧⌗ |
| Arroyo Colorado | ● | □✷◗◆ | ⌖ |
| El Mollar | ● | □✷◗◈◆ | ⌖ |
| Quince Caciques | ● | □×◓ | ⌗ |

***Referencias***

*Período*
- ○ Formativo
- ● Desarrollos Regionales

*Recursos Hídricos*
- ■ Arroyo Permanente
- ■ Río Permanente
- □ Río o Arroyo Estival
- □ Vertientes

*Recursos Botánicos*
- × Algarrobales
- ✶ Pastizales de fondo de Valle
- ✦ Pastizales de Quebrada
- ✷ Arbustos y pastizales estacionales

*Recursos Minerales*
- ◈ Arcillas
- ◆ Pigmentos minerales
- ◇ Cobre

*Tipos de suelo*
- ◖ Rocas desnudas, sin sedimento. Complejo ígneo metamórfico Sierras de Quilmes
- ◗ Rocas cretácicas de las Sierras de Santa Bárbara. Fácilmente erosionables
- ◓ Acumulaciones sedimentarias del cuaternario. (Ríos Calchaquí y Santa María)
- ◡ Conos Aluviales. Regosol/éutrico/fluviales éutricos

*Indicador Arqueológico*
- ⌗ Parcelas de cultivo
- ⌖ Cazoletas
- ✧ Aldeas
- ⌗ Enterratorios
- △ Arte rupestre

Figura 2. Sitios arqueológicos de la microrregión Cafayate según período, variabilidad arqueológica y tipos de ocupación.
*Archaeological sites of the Cafayate micro-region as regards period, archaeological variability and types of occupation.*

disposición de sitios arqueológicos diferenciadas en el oeste (14 sitios), centro (cuatro sitios) y noreste (cinco sitios). Para avanzar en la identificación de marcadores gráficos se correlacionaron las áreas de variabilidad ecológica con áreas de ocupación antrópica como habitación, económicas, funerarias y decoradas (Figura 2).

Las áreas de habitación se han identificado para el Período Formativo y con reocupación en desarrollos regionales en el oeste (La Banda de Arriba, San Luis, río Colorado, El Alisar, El Divisadero y Yacochuya), exclusivamente para desarrollos regionales en el noreste (Santa Bárbara) y Formativo en el centro (Chimpa).

Las áreas de actividades económicas se presentan a lo largo de la microrregión en parcelas de cultivo dispersas y consolidadas, canales de riego y fuentes de materias primas para la confección de vasijas cerámicas (arcillas y pigmentos) e instrumentos de metal (cobre).

Las áreas funerarias son las que cuentan con mayores obstáculos de ser registradas en superficie debido a los procesos postdepositacionales naturales y por los saqueos. En la microrregión se han realizado rescates de enterratorios individuales y necrópolis ante construcciones particulares o civiles. Aunque en superficie se han identificado enterratorios sin alteración antrópica, éstos no han sido excavados.

Las concentraciones de sitios arqueológicos con y sin arte rupestre están dadas en los sectores ubicados en el oeste y al noreste de la microrregión, específicamente en la proximidad de los senderos, principalmente en los accesos al valle Calchaquí en el oeste (valle del Cajón y Puna) y en el noreste (pampa Grande y Guachipas).

## Grabados y Pinturas como Marcadores Gráficos

Son tres los aspectos que se presentan para discutir la potencialidad de los abrigos y bloques con arte rupestre como marcadores gráficos: la ubicación en áreas de recursos, la visualización y el contenido de la información.

La ubicación de los sitios con arte respecto a los recursos naturales muestra dos situaciones claramente diferenciadas. La primera está dada en el sector oeste de la microrregión donde se observa una variedad de recursos y reocupaciones del espacio desde el Período Formativo. Al contrario, en el sector noreste los recursos son más acotados y los indicadores arqueológicos exponen la ocupación por parte de las poblaciones de desarrollos regionales.

En ambos sectores es necesario incluir otra variable que es el tránsito en el sur del valle Calchaquí. El tránsito en este caso es analizado en función de la presencia de senderos naturales que conectan el valle con otros ambientes. Los sitios con arte rupestre del sector oeste –El Divisadero, El Alisar y Tres Cerritos– están emplazados en los accesos a los senderos. En el noreste, el sitio Las Figuritas, está ubicado en el sendero propiamente dicho.

Se coincide con Bradley (1997 y 2005) y Bueno (Bueno et al. 2003) para considerar el arte rupestre como un medio de comunicación que participa en la definición del acceso a recursos productivos y que sus rasgos no son siempre visibles. A ello se agrega que no se pueden leer los mensajes y especificar la composición exacta de los grupos a los que la información está dirigida, pero sí se puede caracterizar el contenido del arte como información más precisa o menos puntual (Aschero 2000b).

Si se trata de transmitir información, ésta debería ser visible para sus destinatarios. En este caso se propone que este tipo de marcador gráfico estaría localizado y visible para aquellos que conocían previamente su emplazamiento. Es decir que actuaron como "mensajes" entre grupos y personas y que los destinatarios deberían ser capaces de localizar los marcadores de algún modo.

Para analizar la visibilidad y visibilización de los abrigos se siguió la metodología empleada por Criado Boado (1999), Martínez (1998) y Gómez-Barrera (2001). El primer criterio hace referencia a la visual que se tiene desde el arte rupestre hacia el entorno; el segundo a la visual que se tiene desde el entorno hacia el arte[2]. Para realizar una aproximación al respecto, se examinó en cada uno de los abrigos una serie de variables[3] como la orientación, los tipos de emplazamiento, visibilidad y visibilización.

Aunque la percepción visual es subjetiva según el observador, puede guiar en esta discusión sin que ello presente resultados concluyentes. Las variables utilizadas sólo son orientativas y así se pudo estimar que las áreas decoradas pasan desapercibidas desde los senderos y la visualización del arte rupestre no es buena. Respecto a la orientación, los paneles con pinturas y grabados no estarían dirigidos hacia los senderos. Situación similar se presenta con la variable emplazamiento porque los bloques y abrigos están

ocultos a la circulación. La visibilización que se tiene desde los senderos y desde el entorno es más bien puntual y en algunos casos semicircular. A ello se suma que los paneles son factibles de ser vistos a pocos metros de distancia. Al contrario, desde los sitios con arte se tiene una visibilidad hacia el entorno en forma de abanico, especialmente hacia los senderos y accesos.

Ahora bien, los abrigos y bloques con arte rupestre se encuentran restringidos en su visibilización y más bien están ocultos. Por ello es necesario aclarar ciertos aspectos que pueden orientar a una interpretación errónea u otorgar alguna funcionalidad ritual al arte debido a su restricción visual. Tanto los abrigos de El Divisadero como el de El Alisar se encuentran emplazados entre unidades domésticas y campos de cultivo por lo cual no se puede reducir la funcionalidad a aspectos exclusivamente rituales (Ledesma 2005, 2006a y 2006b).

El tercer aspecto para discutir la potencialidad del arte como marcador gráfico es el contenido de la información. Se sigue a la metodología empleada por Aschero (2000b) y la posibilidad de aplicación de los modelos de interacción circumpuneña (a corta y a larga distancia). La modalidad de interacción de corta distancia se produjo en un radio de entre 50 a 150 km, donde el intercambio de información fue particularmente preciso y las replicaciones de motivos rupestres fueron realizadas por gente que ejecutó las representaciones con conocimiento directo de los referentes objetivos. Habrían sido grupos productores de arte rupestre que participaron (por relaciones de parentesco, de intercambio u otras) y/o transmitieron información precisa que plasmó en similitudes formales más estrechas entre tipo de representaciones. Las comparaciones de diseño son definidas por el investigador como de "grano fino" debido a su similitud estilística.

Por otro lado, la modalidad de interacción o intercambio de información entre localidades a distancias mayores de 150 km, explicaría una replicación de cánones y patrones entre sitios superiores a 470 km lineales o mayores. En estos casos el grado de semejanza entre motivos caería dentro de una definición de grano "grueso". Estas últimas se explicarían, según Aschero, por la circulación de una información menos puntual y precisa a través de esos circuitos de movilidad giratoria interconectados (Aschero 2000b).

Tomar este modelo de interacción resulta factible si se tiene en cuenta que Antofagasta de la Sierra está ubicada en la puna próxima al valle Calchaquí y la representación de figuras humanas muestra recurrencia de grano "grueso" con el arte rupestre de Guachipas, ubicado al este del valle Calchaquí. Es decir, se estaría en presencia del modelo de interacción a larga distancia, donde Cafayate se encontraría geográficamente como paso obligado entre ambas microrregiones. Si esto fuera así, se observaría la presencia de patrones recurrentes con las microrregiones de Guachipas y Antofagasta de la Sierra.

Para estimar esta recurrencia, se definieron los cánones[4], patrones y temas para la microrregión Cafayate y posteriormente se los ha comparado con los elaborados por Aschero para el espacio circumpuneño (Aschero 2000b, Ledesma 2005).

En el caso de la microrregión Cafayate se definieron los cánones de camélidos, figuras humanas, aves, felinos y cérvidos (Ledesma 2005). Para las figuras humanas se establecieron cinco patrones, los camélidos conformaron diez patrones, las aves dos y los felinos tres (Figura 3). De los temas definidos por Aschero (2000b) para la zona puneña y circumpuneña, se presentan recurrencias en la microrregión Cafayate como ser agrupación de camélidos, alineación de camélidos, figuras humanas con rasgos diferenciados o figuras humanas alineadas.

Pero dentro de esta aparente "regularidad" en los temas también hay una serie de diferencias en la resolución de los atributos empleados en el diseño de camélidos, figuras humanas, aves y felinos. Algunos cánones varían respecto a las microrregiones ubicadas a corta o a larga distancia[5] (Figura 4).

En lo que respecta a las vinculaciones con Guachipas, éstas son registradas concretamente en el sitio Las Figuritas que se encuentra ubicado en el sector noreste de la microrregión (sendero natural a Guachipas y pampa Grande). Ello se plasma en los camélidos bicolores de Las Juntas (Guachipas) pintados en colores blanco/negro y blanco/rojo que se corresponden con los motivos blancos incompletos de camélidos en Las Figuritas (Figura 3, patrón C10). Esta situación también se repite con las figuras humanas que en esta microrregión han conservado solo el color blanco (Figura 4, a, f, o, p).

En el segundo grupo de figuras humanas se observa variación a primera vista, pero con detalle se puede identificar a las figuras de perfil, con máscaras en sus cabezas y las extremidades superiores elevadas/semiflexionadas. Ello está presente en El

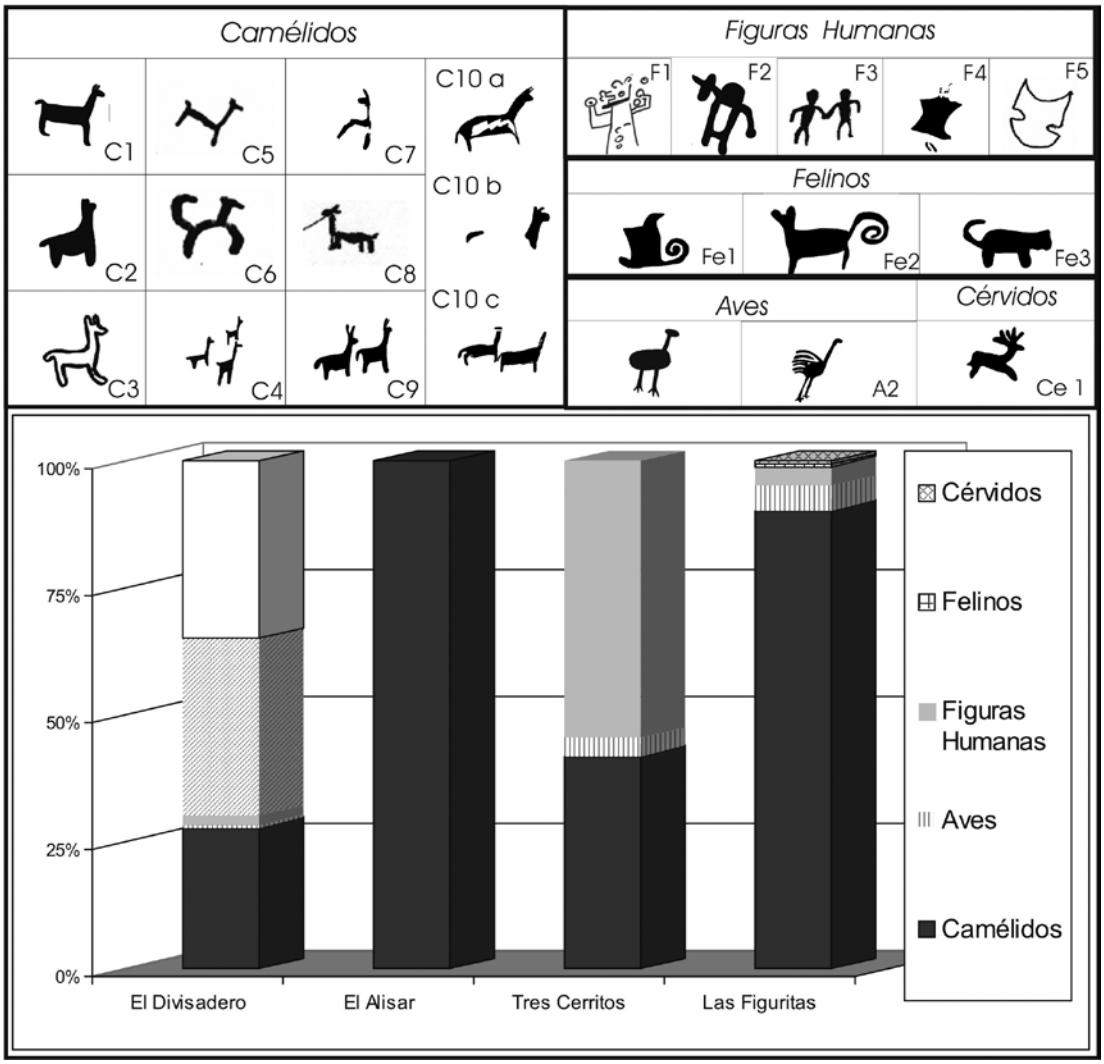


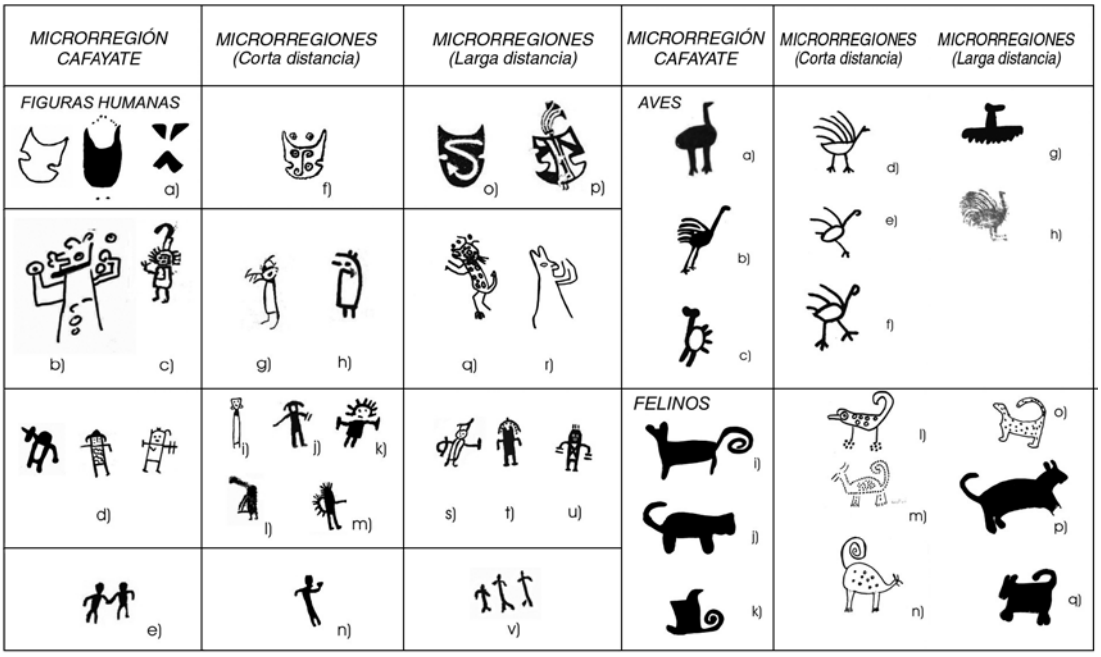

Figura 3. Arte rupestre de la microrregión Cafayate. Porcentaje de motivos según cánones.
*Rock art of Cafayate micro-region. Motif percentage according to the canons.*

Divisadero, Tres Cerritos, El Diablo y Las Juntas. Se mantienen los rasgos básicos de diseño, con variaciones en técnicas y resoluciones tanto en pintura como en grabado (Figura 4, motivos b, c, g, h, q, r).

En el tercer grupo de figuras humanas los elementos de diseño se reiteran en Tres Cerritos y en el valle del Cajón (Figura 4, motivos a, t, v). Los tres grupos de figuras humanas pueden orientar en el intercambio a larga distancia donde los patrones tienen diferente resolución.

En Cafayate, Guachipas y Antofagasta de la Sierra los camélidos poseen diferencias en sus patrones y en los cánones definidos. Ahora bien, de manera recurrente, hay temas que se presentan en las tres microrregiones: 1) Alineación simple de camélidos erguidos en una misma dirección y plano virtual de apoyo horizontal o inclinado; 2) Alineación de camélidos atados sin figura humana precediéndolos y 3) Figura humana con rasgos diferenciales (escutiforme) entre o junto a camélidos agrupados o alineados (Aschero 2000b: 39).

Si bien en el párrafo anterior se han observado recurrencias y una baja diversidad de temas, también se ha registrado variación en los patrones de los camélidos. Los sitios con arte del sector oeste de la microrregión se caracterizan por mostrar una gran variabilidad en el canon de camélidos




Figuras Humanas. a) Las Figuritas; b) El Divisadero; c) y d) Tres Cerritos (de Hoyos, 2006); f) La Viña, San Carlos (Reyes Gajardo, 1938); g) y h) Tres Cerritos; i) Animaná; j),k), n) Filo de la Loma Larga, San Carlos (de Hoyos, 2003);Tolombón (Williams, 2003); o) Antofagasta de la Sierra (Podestá, 1986-1987); p), r) Las Juntas, Guachipas (Rolandi et al, 2001); q) El Diablo, Cachi (Lanza, 1996); s), t), u) y v) San Antonio del Cajón (de Hoyos et al, 2001).

Zoomorfos: a) El Divisadero; b) Las Figuritas ; c) Tres Cerritos; d), e), f),k), l) y m) Quillivil, San Carlos (de Hoyos, 2003); g), h), p) y q) Las Juntas, Guachipas (Rolandi et al, 2001) ; i) La Viña, San Carlos (Reyes Gajardo, 1938); n) San Lucas, San Carlos (Reyes Gajardo, 1950/51); o) Jume Rodeo, Amblayo (de Hoyos y Ledesma, 2001).

Figura 4. Comparación de figuras humanas, aves y felinos de Cafayate con microrregiones ubicadas a corta y a larga distancia. *Comparison of Cafayate human, bird and feline figures with micro-regions placed near and far away.*

(patrones C1, C2, C3, C4, C5, C6, C8) que no se corresponden con los definidos en el sector este (patrones C7, C9 y C10) (Figura 3). También es en el sector oeste donde se han registrado en excavación materiales arqueológicos que vinculan con selvas y puna (Ledesma 2006). La presencia de cebil, pipas y pipas grabadas en vasijas sugieren la participación de la microrregión en el tráfico caravanero circumpuneño.

## Algunas Reflexiones

En el desarrollo de este trabajo se buscó contextualizar a los sitios con arte rupestre ubicados en el sur del valle Calchaquí, en lo que se denominó como microrregión Cafayate. Para progresar en la resolución de este objetivo general, se integraron los sitios con el espacio utilizado por las poblaciones preincaicas. Pero no se ubicaron solamente las áreas decoradas, se las ha correlacionado con áreas de habitación, de actividades económicas, funerarias, de tránsito y las de variabilidad ecológica.

En función de ello se definieron tres sectores de ocupación antrópica en Cafayate. En el primero de ellos, el sector oeste, se observa una mayor concentración de indicadores como aldeas, parcelas de cultivo, enterratorios, canales de riego y arte rupestre con evidencias de ocupación desde el Período Formativo. En el sector noreste, los sitios se adscriben al período de desarrollos regionales y por el momento no se han registrado indicadores de poblaciones más tempranas. En el centro de la microrregión la presencia de sitios es reducida y no muestran reocupaciones.

Inicialmente se pensó que los marcadores gráficos estaban en íntima relación con los recursos naturales, pero ello no es concluyente si se incorpora en la discusión a la circulación cotidiana de las poblaciones preincaicas en el valle. Aunque la microrregión cuenta con recursos naturales

variados, los marcadores estarían más bien en relación con los senderos y los accesos al valle. Así, no es de sorprender que la mayor variedad de indicadores arqueológicos esté dada al oeste (río Colorado, El Divisadero y El Alisar) desde donde se accede a los senderos que vinculan a Cafayate con la puna salteña y con el valle del Cajón en Catamarca.

Al noreste se tiene menor variedad de indicadores arqueológicos, pero todos corresponden la período de desarrollos regionales. Los sitios están emplazados en el acceso y en el sendero que vincula el valle con las selvas occidentales.

Respecto al arte rupestre se analizó la potencialidad de los abrigos con pinturas y bloques con grabados para ser utilizados como marcadores gráficos. En este sentido se puede avanzar en que la delimitación del territorio podría haber estado en relación con el control de los accesos en el sur del valle Calchaquí. Se puede decir que los sitios con arte rupestre están prácticamente "invisibles" desde el entorno, pero que la visibilidad que se tiene desde los paneles hacia el valle y hacia sus accesos es importante. Esto lleva a considerar que la información a transmitir estaba disponible para unos destinatarios que conocían previamente su emplazamiento.

Las comparaciones de diseño realizadas en el arte de la microrregión, y con la información disponible de microrregiones ubicadas a corta y a larga distancia, se puede pensar que la circulación de información ha sido menos puntual y precisa ya que los temas son recurrentes pero la replicación de cánones y patrones estarían dentro de una similitud de grano "grueso".

Se estima que la delimitación del territorio se habría realizado con mayor énfasis en los accesos al valle por medio de variados marcadores gráficos –el arte es uno de ellos– pero sin que implique una restricción en la circulación. El sur del valle Calchaquí, y Cafayate en particular, cuenta con una variedad de recursos naturales y ello no ha impedido que las poblaciones preincaicas hayan mantenido intercambio de bienes e información con la puna o las yungas desde el Período Formativo.

La discusión sobre las posibilidades de realizar un estudio de territorialidad basado en indicadores arqueológicos no está acabada en absoluto en esta microrregión de la cual se carecía de antecedentes. Como tampoco la idea de integrar y contextualizar el arte rupestre como marcador gráfico o delimitador territorial y con iguales posibilidades de análisis que otros indicadores de actividades rituales como cotidianas.

*Agradecimientos:* La presente investigación forma parte del Trabajo CIUNSA Nº 1370. Agradezco a los coordinadores, D. Valenzuela y A. Troncoso, por la información brindada para la presentación de los trabajos. Las correcciones y sugerencias de los evaluadores han resultado vitales para poder, estimo, hacer más comprensible este trabajo. El trabajo de campo se realizó en compañía de L. Bravo, C. Subelza, M. Argüello, C. Albistro, J. Villarroel, M. Saénz, E. y G. Rodríguez (UNSa). Reconozco a Marta Lo Celso el permitirme incluir este tema en el proyecto de Cafayate. A Primitiva Bueno por aceptar dirigir este tema de investigación y a las autoridades de la U. de Alcalá de Henares (Madrid) por la oportunidad brindada de realizar mis estudios de doctorado.

## Notas

[1] Se utilizó el término algarrobales que es el que se emplea en la zona para referirse al monte en el que predomina el algarrobo blanco (prosopis alba) aunque también se han identificado *Prosopis nigra, Cercidium australe, Acacia caven, Celtis tala, Geofrea decorticans, Schinus molle, Salix humboltiana, Acacia visco y Acacia aroma*. Entre las especies arbustivas las más comunes son *Plectocarpa ronguesi, Plectocarpa tetracanta, Atamisquea emarginata, Bulnesia retama, Suaeda divaricata, Tessaria adsintioide, Wedelia glauca* (Karlson 1988, Ledesma 1999)]

[2] Se adaptan los conceptos de Criado Boado al respecto: "La definición de las condiciones de visualización incluye el estudio y caracterización de lo que en esos otros puntos hemos denominado visibilidad (lo que se ve desde un elemento arqueológico dado) y visibilización (como se ve ese elemento concreto desde fuera de él y sobre el entorno) (Criado Boado 1999:33)

[3] Para mayor detalle respecto a los criterios que se pueden utilizar para considerar la visualización de los abrigos, los modelos de emplazamiento y la orientación se pueden consultar los trabajos de Criado Boado (1999), Martínez García (2000 y 2002) y Gómez-Barrera (2001).

[4] El término canon es empleado para "designar una norma que es seguida en la representación visual de figuras biomorfas y rasgos a ellas asociados por comparación con un modelo real. Implica elecciones en torno a cómo son representadas las distintas partes de un animal o una figura humana a partir de un ángulo de observación dado y en qué proporciones relativas tales partes son representadas. En la mayoría de

los casos se combina una forma de representación para una parte y otra distinta para otra" (Aschero 2000b: 26). A su vez, los patrones son "los diseños seguidos para los contornos de las partes, su mayor o menor síntesis geométrica" (Aschero 2000b: 26). Los temas se basan en la existencia de ciertas asociaciones espaciales de motivos que ocurren en distintos sectores del soporte de un sitio o bien en distintos sitios de un área de investigación. Hace alusión específicamente a estas asociaciones recurrentes discriminables en distintos espacios. Estas asociaciones pueden ocurrir entre motivos originalmente asociados dentro de un mismo conjunto tonal, o bien entre motivos posteriormente agregados por proximidad espacial o superposición a conjuntos preexistentes (Aschero 1997; Aschero 2000b).

[5] Microrregiones ubicadas a corta distancia: San Carlos y Tolombón (de Hoyos 2003b, Williams 2003). Microrregiones ubicadas a larga distancia: Guachipas, valle del Cajón y Antofagasta de la Sierra (Aschero 2000b, de Hoyos et al. 2000, Podestá 1986-1987, Rolandi et al. 2001)

# EL SONIDO DEL AGUA… ARTE RUPESTRE Y ACTIVIDADES PRODUCTIVAS. EL CASO DE ANTOFAGASTA DE LA SIERRA, NOROESTE ARGENTINO

## *THE SOUND OF WATER… ROCK ART AND PRODUCTIVE ACTIVITIES. A CASE FROM ANTOFAGASTA DE LA SIERRA, ARGENTINE NORTHWEST*

*Carlos A. Aschero*[1]*, Álvaro R. Martel*[2]*, S. M. L. López Campeny*[3]

Analizamos los contextos de producción y significación del arte rupestre asociado a asentamientos agropastoriles en Antofagasta de la Sierra (noroeste argentino), a través del estudio integrado de la variabilidad de emplazamientos, asociaciones, superposiciones y variaciones formales de los motivos considerados. Se trata de un conjunto de asentamientos multicomponentes, de ocupación recurrente, con actividades múltiples de residencia, consumo, procesamiento, confección de instrumental, prácticas funerarias y actividades productivas. El nexo entre ellos está dado por la presencia de conjuntos de grabados, ejecutados en planos inclinados de bloques rocosos, que interpretamos como representaciones a escala reducida (maquetas) de sistemas para el manejo de agua (cochas y canales de riego-acequias) y campos y/o andenes de cultivo (chacras). Sobre la base de las modalidades estilísticas definidas para la microrregión, los temas representados y la asociación contextual con materiales arqueológicos, situamos estas representaciones entre ca. 500 años a.C. y 1500 d.C., analizando asimismo el rango de variabilidad registrado para las mismas a lo largo de su persistencia temporal.

Como una vía de análisis que aborda la interacción entre estas representaciones rupestres y situaciones productivas, se presenta información etnográfica reportada para el área andina, vinculada a prácticas relacionadas con rituales propiciatorios de fertilidad, realizados durante ceremonias como la limpieza comunitaria de canales de riego y otros ritos asociados al inicio de la temporada de siembra.

**Palabras claves:** Puna meridional argentina, maquetas, rituales agrícolas andinos.

*We have analyzed the production and meaning contexts of the rock art associated to residential sites in Antofagasta de la Sierra (Argentine Northwest), through the integrated study of the variability of locations in the iconographic surfaces, associations to other rock art motifs, superimpositions and formal variations of the considered representations. It is a group of residential settlements with recurrent occupations, multiple activities of residence, consumption, processing, making of artefacts, funeral practices and productive activities. The relationship among the sites is based in the presence of groups of engravings, executed in inclined planes of rock blocks, that we have interpreted as reduced scale representations ("maquetas") of systems for the handling of water ("cochas" and channels of watering) and fields and/or cultivation platforms ("chacras"). On the base of the defined 'stylistic modalities' for the microregion, the represented themes and the contextual association with others archaeological materials, we have determined the production of these representations between ca. 500 years B.C. and 1.500 A.D., likewise analyzing the registered range of variability for the same ones, along their chronological history.*

*In order to discuss the relationship between these particular rock art representations and productive situations, ethnographic documentation reported for the Andean area is presented, linked to practices related with propitiatory rituals of fertility, carried out during ceremonies like the communitarian cleaning of watering channels and other rites associated to the beginning of the sowing season.*

***Key words:*** *Argentine southern Puna, maquetas, andean agricultural rituals.*

[1] Investigador CONICET. Instituto de Arqueología y Museo (IAM), San Martín 1545, CP: 4000, San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina. Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES), Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán (UNT).

[2] Becario CONICET. Instituto de Arqueología y Museo (IAM), San Martín 1545, CP: 4000, San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina. Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES), Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán (UNT).

[3] Becaria CONICET. Instituto de Arqueología y Museo (IAM), San Martín 1545, CP: 4000, San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina. Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES), Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán (UNT).

Quisiéramos comenzar este trabajo destacando que el conjunto de motivos rupestres cuyo análisis abordamos en esta ocasión puede vincularse con otros casos similares que han sido registrados para la vertiente trasandina y otros sitios del noroeste argentino (NOA). En el caso de la primera de estas áreas, se trata de representaciones logradas mediante la aplicación de dos técnicas diferentes de representación rupestre: grabados y geoglifos.

Para la región del Salado (N de Chile), Gallardo y otros (1999: 92-93) registran un conjunto de bajorrelieves realizados sobre planos rocosos inclinados que describen como "racimos de cavidades rectangulares y elípticas unidas por estrechos surcos grabados", agrupadas bajo el nombre de "maquetas rupestres". En relación al significado asociado a estos grabados un poblador local menciona: "los gentiles grabaron en la roca terrazas y canales. Dicen que en este lugar canta 'el sereno', personaje mítico asociado a la música y el agua y que puede hablarle a los yatiris como en sueños" (Castro y Varela 1994: 19), interpretando, a la vez, tanto el sentido de las representaciones, como el poder simbólico asociado a las mismas. Asimismo, refiriéndose a estos motivos rupestres otro entrevistado afirma que: "Ah, chacritas también tiene dibujadito una peña. Ojito [manantial] y todo está ahí. Como pa' regarlos así" (Gallardo et al. 1999: 92).

A su vez, bajo el nombre de "patrón abstracto de horadaciones y líneas" Valenzuela y otros (2004, ver figura 4, pág. 426) se refieren a un conjunto de motivos no figurativos, grabados sobre las caras superiores de bloques y relevados en sitios de los valles de Lluta y Azapa (N de Chile); los que fueron ocupados durante los períodos Intermedio Tardío y Tardío (ca. 1.000 a 1.530 d.C.). Este "patrón formal" presenta diferentes grados de complejidad, incluyendo conjuntos de horadaciones circulares y ovales unidas por líneas sinuosas con bifurcaciones sucesivas. Una variante más compleja del motivo básico incluye "campos cuadrangulares formados por la disposición paralela y perpendicular de líneas y/o horadaciones" (Valenzuela et al. 2004: 431, ver figura 10, pág. 432 y figura 11, pág. 433). Sobre la base de información etnográfica disponible para el área, estos patrones abstractos han sido interpretados como representaciones de acequias, cochas y campos agrícolas, que formarían parte de ciertos rituales propiciatorios de fertilidad agrícola y productiva. Apoyarían esta interpretación las condiciones de emplazamiento de este arte, que muestra una estrecha vinculación con áreas de alto potencial agrícola, recursos vegetales silvestres y manantiales de agua dulce (Valenzuela et al. 2006: 212-213).

En íntima vinculación con los datos anteriores, Briones y colaboradores (1999) se han referido a un conjunto particular de geoglifos, denominados estilo "chacra", que han sido identificados en el desierto tarapaqueño. Sus características formales corresponden a "un rectángulo dividido en dos secciones por un eje vertical y una sucesión de líneas paralelas horizontales… que asemejan sistemas de cultivos" (1999: 45 ver fotografía Nº 2, pág. 56) y han sido elaborados en una técnica mixta, tanto por extracción como por adición de material superficial. Los autores vinculan a estos geoglifos con representaciones de "chacras" asociadas a rituales contemporáneos de carácter agrícola –llevados a cabo en la región en cuestión– por semejanzas detectadas en los planos formal y técnico, apoyados además en la continuidad y permanencia de estas tradiciones y sus manifestaciones materiales. En apoyo a su propuesta, destacan que los geoglifos de Tarapacá son denominados por los pobladores actuales del área como "chacras de los antiguos gentiles". Así, durante la festividad de "Las Cruces de Mayo", en el poblado de Huasquiña (Iquique), se plantan simbólicamente y se riegan elementos vegetales en sectores del terreno donde existen representaciones de sistemas agrícolas en miniatura –elaborados con piedras; formal y técnicamente similares a los geoglifos antiguos, aunque de menores dimensiones– y se *challa* a la Pachamama pidiendo por la buena producción de sus tierras o la adquisición de otras nuevas (Briones et al. 1999: 45-48, ver fotografía Nº 1, pág. 56). Los autores también mencionan representaciones similares de chacras simbólicas, identificadas en petroglifos próximos al poblado de Huasquiña, donde la superficie de un bloque presenta "…en bajorrelieve elementos que componen el sistema agrícola tradicional… compuesto por 'cochas' o pozos de agua, acequias principales y secundarias y la chacra organizada en eras y camellones" (p. 49). Interpretan que estos motivos se vincularían a la aguada que está en su entorno y a las chacras verdaderas que se conservan quebrada abajo.

Para el caso de la región del NOA, destacamos que ya en las primeras décadas del siglo XX Adán Quiroga (1931) interpreta que ciertas representaciones abstractas relevadas en numerosos sitios del sector centro-sur de valles Calchaquíes, corresponderían a campos de cultivo, andenes y acequias. Aún más,

el autor concluye que tales grabados habrían sido ejecutados con fines propiciatorios, para la petición de agua para los cultivos. Más recientemente, Tartusi y Núñez Regueiro (2001) aluden a estas interpretaciones de Quiroga al describir, para un sitio en El Pichao, un conjunto de grabados consistentes en surcos sinuosos que culminan en horadaciones circulares. Se trata de un bloque asociado a un montículo de carácter ceremonial, por lo que los investigadores infieren que las representaciones habrían desempeñado un papel directamente relacionado con las prácticas realizadas en aquel.

Finalmente, otro caso a destacar en el área de Puna Norte (Jujuy), es el sitio Barrancas Antigal, para el que Fernández Distel (2004, ver figura pág. 100) registra un bloque rocoso que presenta una cara superior en plano inclinado donde se grabó, en bajorrelieve, una serie de cuadros adyacentes, interconectados por pequeñas aberturas y dos surcos rectilíneos que en algunos tramos se intersectan. La particularidad que presenta este conjunto de grabados es la presencia de motivos de camélidos, vinculados a un patrón tardío, hacia el interior de los cuadros mencionados. Este hecho permite a la autora citada asociar este arte rupestre con la representación de un "predio ganadero". Además, como sustento argumental, Fernández Distel (2004) destaca que los pobladores conocen a esta roca con el nombre de "el mapa".

Sobre la base de los antecedentes citados, consideramos que nuestro aporte reside en el relevamiento, para el área de estudio, de ciertas representaciones rupestres que, interpretamos, se asociarían estrechamente con similares patrones de significación a los vinculados con estas "maquetas" rupestres. El punto en común entre el conjunto de manifestaciones registradas para otras áreas y los casos locales para Antofagasta de la Sierra, sería su interpretación como representaciones esquematizadas de sistemas de regadío y campos agrícolas vinculadas, a su vez, con la disponibilidad y el manejo de los recursos hídricos en el marco de ritos petitorios de carácter agrícola. Esto último sobre la base del análisis de un conjunto de antecedentes etnográficos que empleamos como indicadores de significación. Sin embargo, establecemos para su ejecución un lapso cronológico más amplio que el que hasta ahora se ha discutido para los otros casos sintetizados. Al respecto, los autores citados (Gallardo et al. 1999; Valenzuela et al. 2004, 2006) plantean una asociación entre estas manifestaciones rupestres y la expansión de la administración estatal incaica en el territorio –apoyados en motivos similares ejecutados en afloramientos rocosos de los sitios de Kenko, Apurímac (Perú), Ingapirca (Ecuador), Samaipata (Bolivia)– o bien reconocen su origen como manifestaciones locales pre-inkas, pero ejecutadas en el seno de sociedades escindidas en clases y jerarquizadas. En nuestro caso, proponemos otra mirada a esta discusión, considerando un lapso de ejecución más extenso para este conjunto particular de motivos rupestres, el cual tendría su origen en el Formativo Temprano (*ca.* 500 a.C. a 500 d.C.). Esta propuesta se discutirá a partir de un análisis de las asociaciones con otros motivos rupestres, materiales recuperados –en superficie y excavación– y dataciones radiocarbónicas de los sitios con los que estas representaciones comparten emplazamientos.

## El Escenario de las Representaciones: Antofagasta de la Sierra

El departamento de Antofagasta de la Sierra se localiza en el ángulo NO de la provincia de Catamarca, incluida en el sector geográfico meridional de la puna argentina (Olivera 1992). Su altitud media (3.400 a 4.200 msnm) y su biogeografía responden a las de un desierto de altura con intensa radiación solar, precipitaciones escasas, regímenes de lluvia altamente inestables con la existencia de largas temporadas de sequía, ocurrencia de heladas y fuertes vientos. Dentro de ese panorama de rigurosidad climática, Antofagasta de la Sierra constituye una sucesión de oasis en el ambiente puneño, donde la presencia de cursos de agua de régimen permanente –el sistema hídrico Punilla-Laguna Antofagasta y sus afluentes, dentro de los cuales se destacan los ríos Las Pitas y Miriguaca– origina vegas y ambientes aptos para el desarrollo de actividades pastoriles, la producción de cultivos de altura a pequeña y mediana escala, distintas alternativas de caza y la consecuente posibilidad del desarrollo de poblaciones sedentarias. En este sentido, evidencias de los asentamientos humanos están representadas por una secuencia ocupacional de *ca*. 10.000 años de profundidad temporal –particularmente para la cuenca Las Pitas-Punilla– secuencia que debemos decir es destacable para el NO argentino, en términos de su extensión y continuidad (Aschero 1999).

La topografía y la disponibilidad de agua determinan una distribución discontinua de los

recursos vegetales, con amplias zonas desérticas y otras de mayor concentración cuando la oferta hídrica es permanente. Al respecto, de los tres sectores ambientales distinguidos por Olivera (1992) las llamadas maquetas se ubican en los dos primeros, por debajo de los 3.800 msnm., a saber: en el *Fondo de Cuenca* (3.400 a 3.550 msnm), que presenta potencialidades para la práctica agrícola y el pastoreo en virtud de su topografía abierta, más la posibilidad de expansión de las vegas por regadío, disponiendo del mayor caudal de agua permanente y en los *Sectores Intermedios* (3.550 a 3.800 msnm), que presentan una franja de relieves aterrazados, de menor amplitud que los del fondo de cuenca, pero con buenas posibilidades para el asentamiento y cultivos de pequeña y mediana extensión, con oferta forrajera importante y una provisión continua de agua. El tercer sector, las *Quebradas de Altura* (3.800 a 4.600 msnm), con vertientes y vegas extensas que propician la realización de prácticas pastoriles y actividades de caza, no registra –al presente– ningún hallazgo de maquetas.

## Las Representaciones Analizadas: Una Propuesta de Clasificación

Inicialmente, uno de nosotros mencionó, para la modalidad estilística Peñas Chicas (300 a 500 d.C.): "conjuntos de grabados integrados por líneas sinuosas, combinando hoyuelos o 'morteritos' o figuras de campos o cuadros rectangulares, generalmente utilizando superficies delimitadas de cierta pendiente". A su vez, se planteó una posible relación entre estos conjuntos de motivos y el manejo del agua; al interpretarlas como "un posible antecedente de las 'maquetas' de virtuales sistemas de regadío" (Aschero 1999: 115), de cronología más tardía en el área y comparables a las que se registran también en el ámbito atacameño. Es posible notar que, en esa ocasión, el término "maqueta" se restringió a un tipo de representación abstracta con cierto grado de complejidad, en lo que respecta a la variedad y densidad de elementos gráficos combinados que la constituyen, y cuya ejecución está asociada a los momentos más tardíos de ocupación de la microrregión. En la presente propuesta, en cambio, el término "maqueta" es empleado como una categoría general, de carácter más amplio e inclusivo, que comprende también a las variantes de representación más simples.

De esta manera, y sólo a modo de facilitar la sistematización de la información disponible, dentro de la categoría general *maqueta* distinguimos tres tipos principales, definidos sobre la base de las clases de elementos básicos que los componen. Estos elementos son: a) oquedades circulares, ovales y/o rectangulares; b) surcos simples, rectos y/o curvilíneos, y c) conjuntos de surcos paralelos. De acuerdo a la conjunción de estos tres elementos, los tipos son designados como: a) *Sistema de Riego*: presentan oquedades conectadas a surcos curvilíneos o rectilíneos simples, o bien conjuntos de oquedades interconectadas por tales surcos (Figura 1a); b) *Chacra*: formada por grupos de surcos paralelos, unidos por un surco perpendicular en alguno de los extremos, o bien en la parte central del conjunto, delimitando áreas rectangulares o subrectangulares (Figura 1b); c) *Combinada*: presenta de manera integrada los tres elementos básicos mencionados, esto es, está conformada por la representación combinada de *sistema de riego* y *chacra* (Figura 1c).

Creemos que es importante mencionar que esta clasificación no tiene un carácter implícito de orden cronológico, aunque sí hemos podido registrar cierta tendencia en este sentido, que involucraría la realización de los sistemas de riego en un momento inicial y los tipos "chacra" y "combinada" posteriormente. Como se analizará a continuación, esta última afirmación se ve reforzada al analizar, para cada caso particular, las asociaciones de estos tipos de representaciones de maquetas con otros motivos.

## El Análisis por Sitios: Las Variables Consideradas

El universo de análisis está integrado por una muestra de cinco sitios ubicados en la proximidad del curso medio e inferior del río Las Pitas (*Sectores Intermedios*) y tres sitios localizados en el *Fondo de Cuenca*, dos hacia la margen oeste del río Punilla y uno en la terraza oriental (Figura 2). En todos los casos, salvo uno de los sitios mencionados para el fondo de cuenca (Confluencia 1), las investigaciones realizadas al presente (Tabla 1) revelan que se tratan de asentamientos multicomponentes, de ocupación recurrente, que evidencian una serie de actividades múltiples asociadas a residencia, consumo, procesamiento, confección de instrumental, prácticas funerarias y actividades productivas agrícolas y pastoriles.

Planteamos un primer análisis que tomó en cuenta un grupo de variables que nos permitieron definir el contexto general de las representaciones

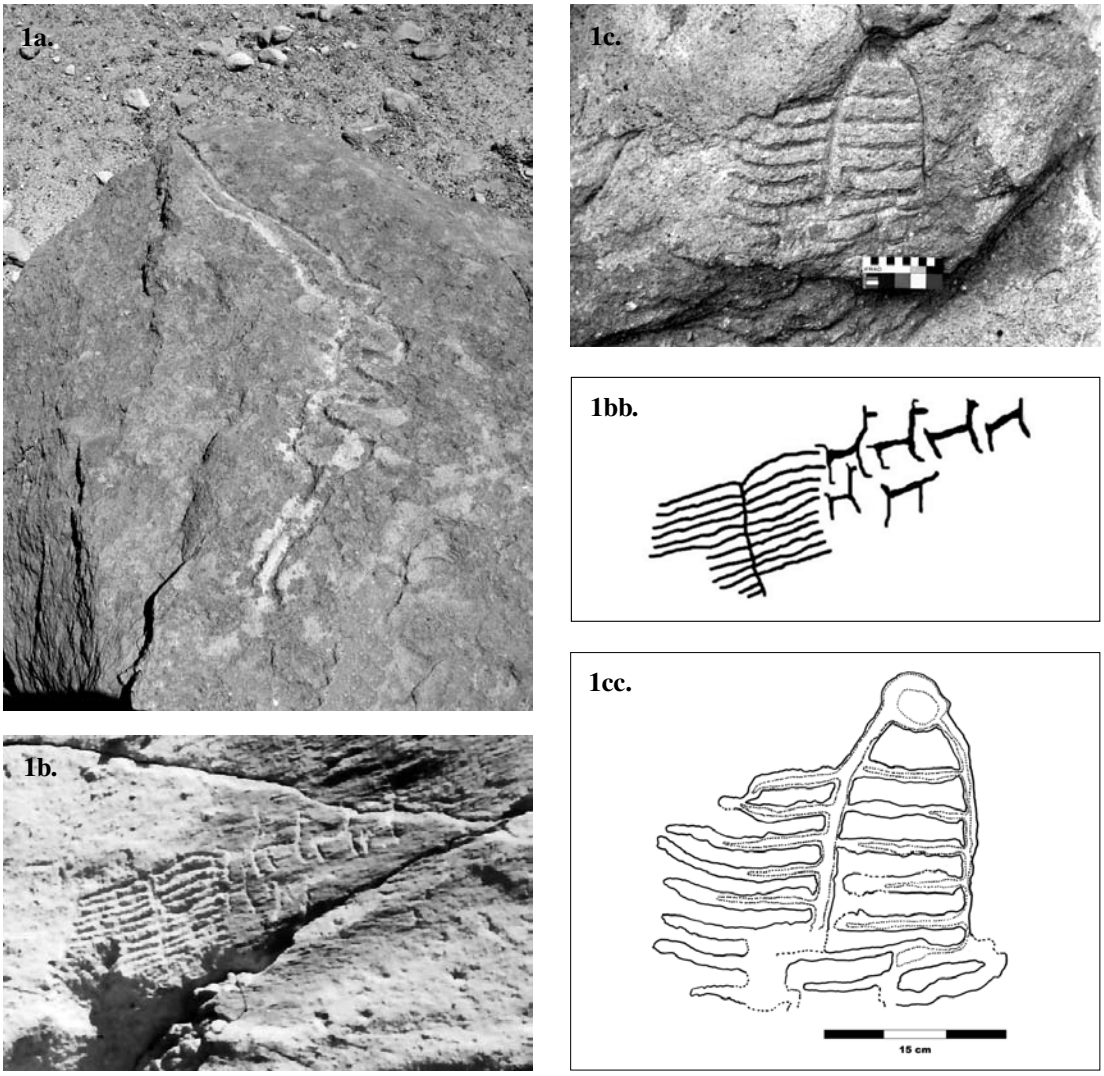



Figura 1. Tipos de maquetas: a) *Sistema de riego*, sitio El Sembrado; b) *Chacra*, sitio Casas Viejas A y c) *Combinada*, sitio Peñas Chicas 1.1.
*Types of "maquetas": a) Watering System, site El sembrado; b) "Chacra", site Casas Viejas A and c) Combined, site Peñas Chicas 1.1.*

designadas como "maquetas", al no contar con otros antecedentes sobre la temática para el área de estudio, más allá de la mención inicial de Aschero (1999). En este sentido, a través del conjunto de variables referido (Tabla 1), se lograron establecer ciertas tendencias en lo que respecta a la producción de este tipo particular de manifestación rupestre, entre las cuales destacamos especialmente las relacionadas con: las características de emplazamiento, el planteo de una cronología relativa y la visibilidad de los motivos.

En relación a los emplazamientos, podemos resaltar que todos los casos registrados se encuentran próximos o muy próximos a cursos de agua permanentes y están vinculados a sectores de importante potencial agrícola. Al respecto, es importante destacar que la distribución altitudinal de estas representaciones se encuentra acotada a los sectores de fondo de cuenca e intermedios (3.500 a 3.800 msnm), con una marcada ausencia en los sectores de quebradas de altura (3.800 a 4.600 msnm), espacios estos últimos asociados fundamentalmente con recursos de caza y pastoreo.

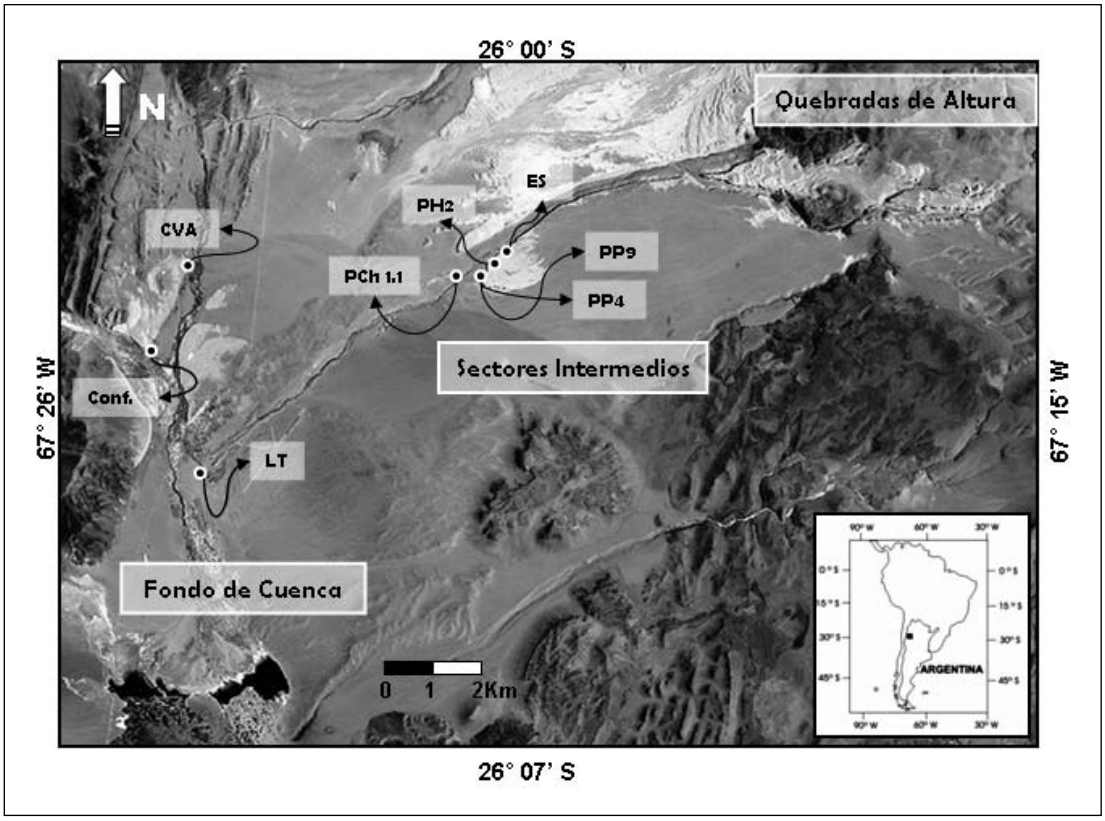



Figura 2. Distribución geográfica de los sitios arqueológicos en los que se registraron las representaciones de "maquetas".
*Geographical distribution of the archaeological sites in those the representations of "maquetas", were registered.*

En cuanto a las determinaciones cronológicas, la metodología aplicada consistió en el análisis integrado de tres indicadores principales, que nos permitieron proponer una asignación temporal relativa a las maquetas, sobre la base de un conjunto de elementos que se refuerzan mutuamente. Estos son: a) Motivos asociados, se refiere a aquellas representaciones realizadas en el mismo plano de ejecución que las maquetas; b) Pátina, a través del análisis comparativo entre la tonalidad que ésta presenta al interior de los surcos y demás elementos constitutivos de las maquetas y la exhibida por los motivos asociados en el mismo plano de ejecución, y c) Motivos asociados próximos, término con el que aludimos a las representaciones ejecutadas en otros soportes, localizados en un radio no mayor a 50 m.

Cada uno de estos indicadores, y las correspondientes interpretaciones desprendidas de su consideración, constituyeron fuentes de información diferente, pero a su vez complementaria, sobre los posibles lapsos de producción de las maquetas.

En el caso del primer indicador, se identificaron tecno-morfológica y estilísticamente los distintos motivos asociados en el mismo plano de ejecución, permitiendo su vinculación con los diferentes periodos de la secuencia cronológica, definida para el arte rupestre, en la microrregión de ANS (Aschero 1999).

Por su parte, el análisis comparativo de las diferentes tonalidades de la pátina, se restringió a los motivos ejecutados en el mismo plano de las maquetas. Esto nos permitió establecer –con cierto grado de confianza– que no habrían ocurrido variaciones sustanciales en el accionar de los diferentes agentes ambientales, que pudieran incidir en la formación y conservación diferencial de la pátina (insolación, humedad, viento, etc.) en ese plano o sector del soporte particular. En este sentido, no efectuamos una medición absoluta del grado de

Tabla 1. Conjunto de variables consideradas para el análisis de las representaciones de "maquetas"
*Assembly of variables considered for the analysis of the representations of "scale models"*

| Sitio | Tipo de maqueta | Visibilidad | Emplazamiento y Soporte | Asociación contextual | Motivos en el mismo plano de ejecución | Motivos asociados próximos | Referencia C14 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Piedra Horadada 2 (PH2) | Sistema de riego | Baja | Talud del farallón ignimbrítico. Sector intermedio Plano horizontal, cara superior de bloque de altura elevada y difícil acceso. | Material cerámico asignable a periodo Formativo, fragmentos de palas y material lítico en general. Estructuras residenciales y corrales de camélidos. | Mascariforme, cartuchos y motivo cruciforme simple, asignables al periodo Formativo. | Próximo a panel con representaciones de rastros de felinos y camélidos de doble contorno abierto de cuatro patas. | 1670± 60 a.p. 580±60 a.p. 690±60 a.p. (López Campeny et al. 2005) |
| Punta de la Peña 9 (PP9) | Sistema de riego | Alta | Terraza río Las Pitas. Sector intermedio. Plano inclinado, bloque mediano y acceso visual directo. | Material cerámico asignable a periodo Formativo, fragmentos de palas y material lítico en general. Estructuras residenciales. | No presenta. | Próximo a bloque con morteros ovales. | 530±80 a.p. 1150±150 a.p. 1460±40 a.p. 1970±50 a.p. (López Campeny 2001) |
| | Sistema de riego | Baja | Talud del farallón ignimbrítico. Sector intermedio plano horizontal, cara superior de bloque de altura elevada y difícil acceso. | Material cerámico asignable a periodo Formativo y material lítico en general. Estructuras de usos múltiples recurrentes (residencial, corral, tumba). | Cartuchos y motivos geométricos indeterminados. Posible representación de chacras. | Próximo a bloque con cartuchos y morteros ovales y bloque con representaciones de camélidos tardíos. | |
| | Combinado | Media | Talud del farallón ignimbrítico. Sector intermedio Plano inclinado, bloque de elevada altura y acceso visual directo. | Ídem anterior. | No presenta. | Ídem anterior. | |
| Punta de la Peña 4 (PP4) | Sistema de riego | Baja | Alero en farallón ignimbrítico. Sector intermedio. Plano horizontal de piso superior del alero, difícil acceso. | Se encuentra sobre alero de grandes dimensiones con una secuencia de ocupación que representa distintos periodos arqueológicos (acerámicos, cerámicos e históricos). | Tridígito, mascariforme y cartuchos. | Pinturas geométricas asignadas al periodo Arcaico (Aschero 1999). | 8900-4100 a.p. 3800-960 a.p. (Aschero 2005) |
| | Chacra (?) | Baja | | | | | |
| Peñas Chicas 1.1 (PCh1.1) | Combinado | Alta | Terraza del río Las Pitas. Sector intermedio. Plano inclinado, bloque mediano y acceso visual directo. | Alero de grandes dimensiones con estructuras de habitación internas. | No presenta. | No presenta, aunque a 300 m se destaca el sitio PCh3, que presenta un panel con grabados antropomorfos, camélidos, cuadricápites, aves y felino, que fueron asignados al periodo Formativo (Podestá 1988). | 3590±55 a.p. 3660±60 a.p. 720±110 a.p. (Podestá y Olivera 2006) |

*(Continúa en página siguiente)*

*(Continuación Tabla 1*

| Sitio | Tipo de maqueta | Visibilidad | Emplazamiento y Soporte | Asociación contextual | Motivos en el mismo plano de ejecución | Motivos asociados próximos | Referencia C14 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| El Sembrado (ES) | Sistema de riego | Alta | Terraza río Las Pitas. Sector intermedio. Plano inclinado, bloque mediano y acceso visual directo. | Pircados históricos de delimitación de campo de cultivos y/o corrales. Material cerámico asignable a los periodos Formativo y Tardío, material lítico en general. | No presenta. | Bloque con grabados asignables al periodo Formativo, con representaciones antropomorfas, huellas de camélidos y felinos y puntiformes. (*). | Sin fechados |
| | Sistema de riego | Alta | Terraza del río Las Pitas. Sector intermedio. Plano inclinado de grandes dimensiones, parte superior de bloque de mediana altura, de acceso visual directo. | | Cartuchos, figura antropomorfa, camélidos de 4 patas, cruces de contorno curvilíneo, pisadas humanas y tridígitos, asignables al periodo Formativo. | Bloques con representaciones asignables a los periodos Formativo y Tardío, con representaciones de camélidos, pisadas de felino y motivos felínicos y cartuchos. | |
| | Sistema de riego | Media | Talud del farallón ignimbrítico. Sector intermedio Plano de leve inclinación, parte superior de bloque mediano, acceso de moderada dificultad. | | No presenta. | Ídem anterior. | |
| | Sistema de riego | Alta | Talud del farallón ignimbrítico. Sector intermedio. Plano de inclinación pronunciada de bloque mediano que alcanza el nivel de suelo, acceso visual directo. | | No presenta. | Ídem (*). | |
| | Combinado | Alta | Talud del farallón ignimbrítico. Sector intermedio. Plano inclinado, parte superior de bloque mediano, acceso visual directo. | Asociada a alero pircado con uso actual de corral y ocupaciones históricas y prehispánicas habitacionales de usos múltiples en estratigrafía. | No presenta. | El alero al cual está asociada la maqueta presenta grabados geométricos y posibles zoomorfos. Todos los casos son de difícil identificación debido a una gruesa capa de hollín producto de la ocupación histórica del mismo. En el piso del alero se encuentra un pequeño bloque con un camélido grabado asignable al periodo Tardío. | |

| Sitio | Tipo de maqueta | Visibilidad | Emplazamiento y Soporte | Asociación contextual | Motivos en el mismo plano de ejecución | Motivos asociados próximos | Referencia C14 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| La Torre (LT) | Chacras (3 casos) | Baja | Confluencia ríos Pitas / Punilla Fondo de cuenca. Plano inclinado, parte superior de bloque de altura elevada y difícil acceso. | Aleros poco profundos, taller lítico y cerámica posiblemente inka. | No presenta. | Representaciones de camélidos de contorno cerrado, cuerpo elíptico y cuatro patas, asignables al Formativo Temprano. | Sin fechados |
| | Combinado | Baja | | Ídem anterior. | | | |
| Confluencia 1 (Cf 1) | Combinado | Baja | Confluencia ríos Calalaste / Punilla Fondo de cuenca. Plano de leve inclinación, parte superior de bloque de altura elevada y difícil acceso. | En superficie material cerámico y lítico en general. Estructuras (corrales?) recicladas para uso actual. | Grabados de camélidos asignables al periodo Tardío, huellas de felino. | El panel adyacente a la maqueta presenta pinturas y grabados asignables a los periodos Arcaico (motivos indeterminados pintados), Formativo (cartuchos, camélidos, antropomorfos, motivos felínicos), Tardío (camélidos, uncus, escutiformes, aves) y posiblemente Inka (camélidos). | Sin fechados |
| | Chacra | Media | Confluencia ríos Calalaste / Punilla Fondo de cuenca. Plano vertical, parte superior de bloque mediano, acceso de moderada dificultad. | | No presenta. | Cartuchos, mascariforme, camélidos de patrón tardío. | |
| Casas Viejas A (CVA) | Chacras (8 casos) | Alta | Terraza del río Punilla. Fondo de cuenca. Plano vertical, frente de farallón ignimbrítico, acceso visual directo. | En superficie material cerámico asignables a los periodo Formativo y Tardío, material lítico en general. Estructuras recicladas para uso actual. Huecos de vigas. | Grabados asignables a los periodos Formativo (camélidos, antropomorfos, escenas de tiro) y Tardío (camélidos, posibles caravanas). | Escutiformes, camélidos, posible representación de cuchillo tipo tumi, antropomorfos. | Sin fechados |

patinación, sino que realizamos una determinación relativa (*fuerte, moderada, débil*), sobre la base de una comparación, entre las distintas tonalidades de la pátina interior de las representaciones, y su contraste con la pátina del soporte. Por ejemplo, una pátina definida como *fuerte* es aquella que presenta un tono similar a la pátina del soporte; mientras que una *débil,* es la que muestra un tono más claro. Por ende, si el análisis inter-motivo se restringe a las representaciones plasmadas en un mismo plano de ejecución, la determinación de la sincronía o diacronía de los momentos en que tales representaciones fueron realizadas, resulta más confiable.

Por último, la inclusión en nuestro estudio del análisis de los motivos asociados próximos, tuvo el fin de realizar comparaciones de orden estilístico que permitan definir qué otras representaciones y temas rupestres puedan haber estado operando en el momento de uso posible de las maquetas y, de esa forma, no perder de vista las posibles relaciones estructurales entre espacio, arte rupestre y las prácticas sociales vinculadas a ese espacio y a esas representaciones. La definición de un radio no mayor a 50 m, está en función del acceso visual a otros soportes con arte rupestre desde el emplazamiento de las maquetas.

Resumiendo, podemos decir que la asignación cronológica relativa planteada para las maquetas, descansa principalmente en el análisis estilístico de los motivos asociados directamente a las mismas, y que la situación de contemporaneidad entre ellos puede ser fundamentada a partir de la constatación de pátinas similares. De esta forma y teniendo presentes las actuales discusiones sobre el aspecto cronológico del arte rupestre y las diferentes propuestas para su asignación temporal (cfr. Troncoso 2006b), tenemos la confianza de que la idoneidad de los criterios metodológicos aplicados en este estudio, respecto al problema de la cronología, queda sustentada en la evidencia que se presenta a continuación.

Para el tipo sistema de riego, registrado en los sitios PH2, PP9, PP4 y ES, los motivos asociados en el mismo plano de ejecución corresponden a: cartuchos (Aschero et al. 2006), mascariformes, camélidos de cuatro patas, antropomorfo "en bloque", cruces de contorno curvilíneo y simple, tridígitos, pisadas humanas y motivos geométricos (Figura 3). Cabe resaltar que, de los motivos mencionados, algunos tienen una amplia distribución

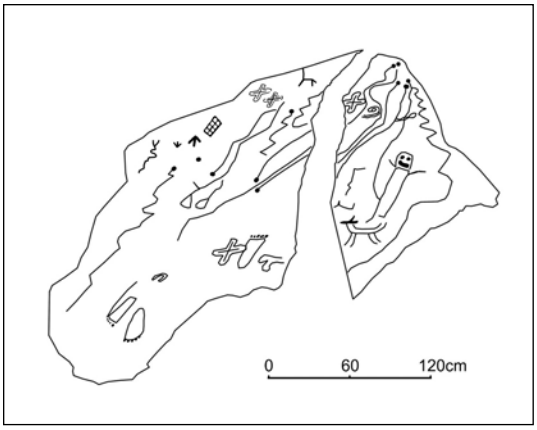



Figura 3. Asociación entre representaciones de maquetas y otros motivos. Sitio El Sembrado.
*Association between representations of "maquetas" and other rock art motifs. Site El Sembrado.*

temporal (tridígitos y cruciformes), mientras que otros como los cartuchos, mascariformes, camélidos de cuatro patas y las pisadas humanas, se restringen al Formativo (*ca.* 500 a.C. a 1000 d.C.) (Aschero 1999). Igualmente, la similitud observada entre las pátinas –pátinas *fuertes*– indicarían cierta sincronía de ejecución entre los sistemas de riego y el conjunto amplio de estos motivos. Reforzando estas interpretaciones, mencionamos que para el caso de las representaciones de uno de los bloques del sitio PP9, contamos con una datación radiocarbónica procedente de una capa de guano de camélido aplastada por el bloque en el momento de su derrumbe (UGA 9076: 1970±50 años AP, cal. 1970 AP, 130 años a.C. a 80 años d.C.), la que nos permite ubicar el desprendimiento del mismo desde el farallón, y la ejecución del arte rupestre en su cara superior, expuesta post-derrumbe, en algún momento posterior al lapso aludido (ver detalles en Aschero et al. 2006). Cabe mencionar que para las ocupaciones ocurridas en el reparo bajo el bloque con grabados se dispone de las siguientes dataciones; UGA 9069: 1.460±40 años AP, cal. 1.480 AP, 380 a 550 años d.C. y UGA 9070: 1150+150 años AP, cal.1.150 AP, 450 a 1100 años d.C. (López Campeny 2000 y 2001).

Desde el punto de vista cronológico la situación cambia para los tipos de maquetas denominados "chacra" y "combinada". A diferencia de la situación anterior, en los casos donde hemos registrado otros motivos asociados directamente a estos tipos (PP4, LT, Cf 1 y CVA), prevalecen las representaciones

asignables al Periodo Tardío (*ca.* 1000 a 1480 d.C.), siendo entre éstas la más frecuente la figura del camélido esquemático de dos patas. A esto podemos sumar los casos de Cf 1 y CVA, donde las pátinas débiles son preponderantes, tanto en las representaciones de maquetas como en los camélidos tardíos (Figura 4). Por otra parte, en el sitio Peñas Chicas 1.1 donde hay un solo bloque con el grabado de una maqueta del tipo combinada, la única ocupación con cerámica registrada –por encima de componentes arcaicos datados en ca. 3.600 a 3.400 AP– corresponde a dos estructuras circulares adosadas, de 1.60 m de diámetro interno, con paredes de piedra, donde la Estructura 1(E1) tiene una datación C14 de 720±110 años AP no corregida (LP-266). Su posible vinculación con la ejecución de este grabado lo ubicaría hacia 1230 d.C.

Otra de las variables consideradas en el análisis fue la relacionada con la visibilidad de las representaciones o maquetas. Para este aspecto del análisis se tuvieron en cuenta, de manera integrada, una serie de características del emplazamiento y el soporte de las ejecuciones, determinándose grados relativos de visibilidad: *baja, media y alta,* para cada grupo de representaciones. El conjunto de parámetros considerados para esta determinación incluyó lo siguiente: características topográficas generales del sitio; rasgos arqueológicos y naturales de proximidad inmediata (senderos, áreas de habitación, sector de derrumbes; etc.); orientación predominante y dimensiones de la representación y soporte; inclinación del plano de ejecución; altura del soporte respecto del nivel de piso actual y grado de dificultad de acceso al punto de visión (ver Tabla 1). En este sentido, también hemos podido definir cierta tendencia entre los distintos tipos definidos para las maquetas. En términos generales, considerando el número total de representaciones de la muestra de sitios, podemos decir que para los conjuntos denominados sistema de riego y combinadas, registramos una distribución similar (50%) para los casos de alta y baja visibilidad. Por otra parte, las maquetas identificadas como chacras exhiben una tendencia hacia un mayor número de representaciones con alta visibilidad (62% de casos). Al respecto, y aun teniendo en cuenta el reducido tamaño de la muestra, (25 maquetas), proponemos que el incremento de casos de mayor visibilidad puede estar asociada con las implicancias cronológicas antes señaladas para los diferentes tipos de maquetas. Es decir que, la tendencia hacia una mayor visibilidad de las maquetas asignadas a momentos más tardíos (posteriores al l000 d.C.), puede estar vinculada a un acceso menos restringido a la observación directa del soporte con maquetas del tipo chacras; donde las representaciones –y las prácticas asociadas a éstas– podían ser compartidas por un número mayor de observadores, a diferencia de momentos más tempranos. En estos últimos casos, donde esta tendencia de mayor visibilidad no está marcada, la elección del emplazamiento para las representaciones podría estar en relación a un uso más discrecional, dirigido a un entorno de observadores más reducidos, que conocen el emplazamiento y el modo de acceso a las representaciones. Podrían plantearse, en cada caso, diferentes implicancias de la comunicación del mensaje y de las características –comunitarias o familiares– de los rituales asociados a estas representaciones. Esto se daría en el marco de un "…cambio entre una estrategia económica pastoril/hortícola, con unidades sociales productivas basadas en las redes familiares, a una agrícola/pastoril con diferenciación social y laboral de mayor complejidad" (Aschero 1996b: 194). Un tercer caso de visibilidad restringida incluye a los diseños más

Figura 4. Maqueta del sitio Confluencia.
*"Maqueta" of the Site Confluencia.*

complejos de la serie, del tipo combinado, ubicados en el sitio Confluencia 1. Estos han sido ejecutados en la cara superior de dos bloques, adosados al farallón rocoso, y de más difícil acceso en relación al resto de los motivos de la serie. En este caso la cobertura de la superficie del soporte por parte de las representaciones es tal que, inevitablemente, el observador de la "maqueta"debe transitar sobre ella. Esta última situación, que correspondería a las maquetas más tardías de la serie, sugiere una relación de acceso-visibilidad y/o ritualidad diferente a las anteriores.

De todas maneras, creemos necesaria la realización de análisis de mayor especificidad, que consideren otras variables, con incidencia en una mayor información sobre las actividades vinculadas con el "uso" de estas maquetas. Entre estos mencionamos por ejemplo, la realización de estudios detallados de la micro-topografía del soporte; exámenes comparativos sobre las técnicas de ejecución; análisis de las sustancias conservadas en las cavidades y surcos de las representaciones y estudios experimentales sobre la dinámica de los fluidos en el relieve grabado, empleando sustancias neutras.

## El Marco de Significación. La Información Etnográfica

Las actividades del ciclo agrícola andino van acompañadas de una serie de rituales de producción, lo que no constituye una técnica diferente y alternativa, sino que forma parte inseparable del sistema agro-tecnológico tradicional, como parte de la llamada "tecnología simbólica". Se trata de sistemas agro-tecnológicos bidimensionales: empíricos y simbólicos a la vez. En este sentido, trabajo y ritual son dos dimensiones del mismo proceso productivo que es "labrar bien", cuyo éxito depende del buen desenvolvimiento de tres aspectos diferentes y complementarios: el nivel técnico, con el correcto desarrollo de las prácticas productivas a través del empleo de todas las herramientas y el conocimiento poseído; el nivel simbólico, que involucra el cumplimiento del conjunto de ritos y ofrendas adecuadas y un tercer nivel ético, que requiere el desempeño de las obligaciones y costumbres respecto del resto de la comunidad. Debido a que los acontecimientos y procesos de la naturaleza no son totalmente previsibles, el ritual de producción moviliza tres dimensiones: a) las fuerzas decisivas de la naturaleza (Pachamama), b) el poder de la tradición y los abuelos difuntos y c) las fuerzas sociales del ayllu, ya que siempre se trata de rituales colectivos (van Kessel 1989).

En vinculación con estos rituales productivos, del análisis de fuentes documentales que arrojan luz sobre la cosmología andina –como es el caso del dibujo del altar mayor del Quri Kancha, descrito en la *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*– se desprende que dos de las celebraciones más importantes del año eran *Puquy Mita* y *Qarwa Mita* vinculadas, respectivamente, con la estación de las lluvias y la maduración de las semillas. La primera tenía lugar en el momento de preparar los campos y corresponde a la época de siembra. Este período de humedad se asocia con lo femenino y la gestación; un tiempo ritual del embarazo; aunque también se sugiere una asociación entre este período y los antepasados (Fink 2001).

Por otra parte, algunos trabajos contemporáneos han revelado un complejo sistema de percepción del agua que conjuga aspectos femeninos y masculinos: mar, lagos y manantiales son de carácter femenino, mientras que los ríos que proceden de las montañas (glaciares, deshielos, etc.) son de origen masculino. De este modo, la idea de masculinidad y feminidad unidas para proveer el agua necesaria para la vida se expresa en diferentes modos, una de ellas, manifestada en el agua que corre por las acequias y canales de riego, integrando el agua de los cerros con las del manantial (Isbell 1978; Valderrama y Escalante 1988, citados en Fink 2001). A su vez, esta concepción dual de la fertilidad puede vincularse con la frecuente referencia, en la documentación colonial andina, a relatos míticos que aluden a la participación de las divinidades en la acción de canalizar y encauzar artificialmente las aguas de los manantiales sagrados, dando lugar a verdaderos Mitos Hidráulicos (Gallardo et al. 1999: 92). A modo de ejemplo, mencionamos que para la provincia de Huarochirí se relata la veneración a dos huacas: Pariacaca y Chuquisuso. El mito aludía a la consumación de los amores de una doncella, angustiada por la sequedad de sus sembrados, y de un héroe cultural, que construye canales de riego o hace brotar manantiales para consolarla. El relato concluye en la unión de ambos y en su peregrinación hasta la bocatoma de la acequia principal, donde Chuquisuso se transforma en una piedra (Mariscotti de Gorlitz 1978: 116-117, 209-210).

En esta misma línea argumental es posible, a su vez, relacionar a estos relatos míticos con la presencia de rocas con cierto contenido simbólico, vinculadas a los sistemas de riego, ubicadas en la proximidad de vertientes, que a veces constituyen antiguas marcas para medir el caudal de la corriente y regular los turnos de riego. Son llamadas actualmente "encantos" y se consideran como figuraciones de los espíritus del agua: "señores" o "dueños" de las lagunas (Mariscotti de Gorlitz 1978: 62 y sgts., 183). Observaciones antropológicas efectuadas a comienzos de siglo permitieron documentar (Tello y Miranda 1923, citados en Mariscotti de Gorlitz 1978) que el antiquísimo sistema de riego de la localidad peruana de Casta estaba ordenado por diversas piedras sagradas que adquirían importancia en el curso de determinados rituales que acompañaban las tareas comunales de limpieza de las acequias o canales. Se trata de festividades que se siguen practicando en numerosas comunidades del área andina (Perú, Bolivia, N de Chile y NOA) y que poseen un lugar fijo en el ciclo ceremonial anual, e inauguran solemnemente la estación de riego. Suele tratarse de una compleja ceremonia (dura unos seis días) que presenta ciertas variantes locales pero en la cual –a través de música, danzas, ofrendas y rogativas– participa toda la comunidad invocando a "los abuelos", los cerros tutelares o mallkus y a la Pachamama, con la intención de pedir por la abundancia de agua para los cultivos (Castro y Varela 1994). En el curso de estas ceremonias de limpieza de acequias aún se veneran aquellas piedras que recuerdan a los legendarios fundadores de las obras de canalización, tal como aluden los mitos. Incluso, en varias localidades andinas, los matrimonios concertados durante la ceremonia de limpia rememoran la "boda mística" de las divinidades constructoras de los canales de regadío para reactualizar, al hacerlo, su efecto agrícola fructificante, como un símbolo de fertilidad.

Durante estas ceremonias se invoca también a las montañas sagradas para que concentren sus aguas y llenen las acequias. Esto podría tener vinculación con ciertos relatos míticos que aluden a héroes culturales (*Wachoq*), quienes penetraron en el corazón de las montañas para extraer el agua y ordenaron la celebración de prácticas rituales que aún acompañan la ceremonia de limpieza de los canales (Mariscotti de Gorlitz 1978: 181). Así, en Ayquina (N de Chile), parte de la ceremonia se realiza en vinculación con la Peña, una roca ubicada frente a la caída de una vertiente, sobre la que se depositan las ofrendas. La piedra representa al Mallku Panire, el principal cerro tutelar de la comunidad. Es importante señalar que, una sugerente asociación con rocas que presentan grabados rupestres con características similares a los aquí analizados, se desprende del relato de un ayquineño, quien respecto del lugar donde se lleva a cabo el "pago" u ofrenda durante la ceremonia, precisa a los antropólogos: "…¿ha visto dibujada una peña? Ahí, ahí es donde reparten a los que están ahí, a los antiguai…" (Castro y Varela 1994: 30). Datos similares son registrados por Briones et al. (1999), respecto de las chacras simbólicas identificadas en petroglifos próximos al poblado de Huasquiña, donde estas representaciones entran en función cuando comienzan las lluvias estivales, debiendo acumularse suficiente agua como para llenar las cochas, rebasar las acequias y regar las chacras, todo en el marco de un simbolismo propiciatorio. La importancia –dicen los lugareños– consiste en observar el fenómeno, para poder interpretar cómo será el comportamiento de las próximas lluvias.

## La Gota que Modeló la Piedra… Reflexiones Finales

A modo de conclusión, podemos decir que coincidimos con algunas de las interpretaciones a las que arribaron otros autores que analizaron manifestaciones de arte rupestre similares a las aquí tratadas (Gallardo et al. 1999; Briones et al. 1999; Valenzuela et al. 2004).

El primer acuerdo involucraría lo que respecta al marco de significación general asociado a estas representaciones, que hemos vinculado con la puesta en funcionamiento de ciertos rituales productivos, relacionados con el manejo del agua, en el marco de rogativas de fertilidad agrícola.

El segundo punto en común, y que da sustento al primer aspecto, se sostiene en la convicción de una continuidad temporal de estas prácticas andinas, las que hundirían sus raíces en las sociedades prehispánicas, con desarrollos propios de los grupos locales y, posteriormente, habrían sido transformadas y sistematizadas por el estado Inca a los fines de su expansión y administración. Sin embargo, en nuestro caso particular, aportamos evidencia que nos lleva a plantear una mayor profundidad cronológica para la ejecución de estos motivos, retrocediendo en el tiempo hacia momentos tempranos del Formativo (*ca.* 500 a.C.), en el marco de prácticas rituales

de carácter familiar, coincidentes con el desarrollo de actividades agrícolas de pequeña escala. Posteriormente, es posible trazar una continuidad temporal que llega hasta el Período Tardío (*ca.* 1000 a 1480 d.C.), donde las variantes registradas en las maquetas parecen integrar tanto una rogativa al agua y su rol fecundador (representado en cochas y canales), como la importancia del mantenimiento y control de los espacios agrícolas (expresados en chacras) y, quizás, la adquisición de otros nuevos campos, generados a partir del poder que otorga el manejo del agua en el "desierto". A su vez, el soporte rocoso elegido para estas representaciones puede haber estado vinculado con el carácter imperecedero asociado a la piedra, basado en su cualidad de trascender en el tiempo, de donde deriva el poder de las huacas, tal como destacan Gallardo y colaboradores (1999).

De esta manera, el agua que se desplaza entre los grabados rupestres, está obligada a moverse en un escenario artificial, atrapada entre los canales, cochas y chacras; fecundando un "paisaje cultural" que es el resultado de la manipulación y modificación de la naturaleza por parte del hombre (Gallardo et al. 1999). Una manipulación simbólica del agua que debe ser encauzada y dominada para el control efectivo de su distribución (Aschero 1999).

*Agradecimientos:* A Silvina Rodríguez Curletto y Ezequiel del Bel, por su valiosa colaboración durante la realización del calco de la maqueta del sitio El Sembrado; a Indira Montt, por socorrernos electrónicamente con el envío del trabajo de Briones y colaboradores; a Daniela Valenzuela, por acercarnos material bibliográfico sobre sus investigaciones, relevante para este artículo, y a Francisco Gallardo Ibáñez y José Berenguer quienes, durante el simposio, enriquecieron el trabajo con sus oportunos comentarios. Este trabajo fue realizado en el marco de los Proyectos FONCYT/PICT Nº 9888 y PIP- CONICET 6398, ambos dirigidos por el Lic. Carlos Aschero.

# ARTE RUPESTRE: CONSTRUCCIÓN Y SIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO EN LA PUNA MERIDIONAL ARGENTINA (ANTOFAGASTA DE LA SIERRA, CATAMARCA)

## *ROCK ART: SPACE CONSTRUCTION AND SIGNIFICATION IN THE ARGENTINE SOUTHERN PUNA (ANTOFAGASTA DE LA SIERRA, CATAMARCA)*

*Álvaro R. Martel*[1]

En el presente trabajo se realiza un análisis comparativo de la distribución del arte rupestre de dos periodos arqueológicos distintos en la microrregión de Antofagasta de la Sierra. Los lapsos considerados corresponden a: 1) Periodo Formativo Temprano y Medio (*ca.* 1000 a.C.-900 d.C.); y 2) Desarrollos regionales o Tardío –Intermedio Tardío, para los colegas chilenos– (*ca.* 900 d.C.-1480 d.C.). La finalidad de este análisis es lograr una aproximación, desde los postulados básicos de la Arqueología del Paisaje, sobre los cambios socioeconómicos y simbólicos que dieron origen a tales distribuciones. Hacia el final del trabajo discutimos cómo el estudio del arte rupestre y su distribución, permite generar una aproximación hacia las diferentes formas que adopta el paisaje para cada periodo, o mejor dicho, cómo varía la percepción de este por parte de los distintos grupos a través del tiempo; donde la simetría y/o asimetría de las relaciones de poder habrían influido en la construcción y significación de los espacios.

**Palabras claves:** arte rupestre, paisajes sociales prehispánicos, Puna meridional argentina.

*In this paper we have carried out a comparative analysis of rock art distribution of two different archaeological periods in Antofagasta de la Sierra. The considered lapses are: Early an Middle Formative period and Late period. The purpose of this analysis, following the Landscape archaeology point of view, is to achieve knowledge about the socioeconomic and symbolic changes that originated such allocations. At the end of the paper, we shall discuss how the study of rock art an its distribution, allow us to generate an approach to the different shapes of the landscape adopted through each time period, or how the perception of landscape varied for the different social entities through time, where the symmetry and/or asymmetry of power relations would have influenced in the construction and signification of spaces.*

***Key words:*** *rock art, prehispanic social landscapes, Argentine southern Puna.*

El análisis del emplazamiento de los sitios que presentan manifestaciones rupestres, nos aporta información sustancial acerca de la forma en que los grupos prehispánicos organizaron sus espacios de acción y cómo estos espacios se relacionaron significativamente con el tipo de actividades llevadas a cabo en ellos. Nuestro objetivo es proponer una interpretación para la ocurrencia del arte rupestre dentro de un proceso de construcción del espacio y cómo el análisis del arte rupestre, como metodología de estudio, puede ayudarnos a definir las características, físicas y simbólicas, que ese espacio va adquiriendo en función de las interacciones con los actores sociales a través del tiempo.

El estado actual de la investigación sobre la producción de arte rupestre en grupos agropastoriles puneños, tempranos y tardíos, nos ha permitido generar una serie de hipótesis en relación a los mecanismos de apropiación e identificación social de diferentes espacios, a través del tiempo; mecanismos que serán observados desde la variabilidad de los referentes de la representación rupestre y sus asociaciones temáticas, como así también desde las configuraciones que adopta el paisaje arqueológico en cada momento.

### El Ambiente

El departamento de Antofagasta de la Sierra se encuentra ubicado al norte de la provincia de Catamarca, en el extremo meridional de la Puna argentina, entre 25º9'24''S y 26º45'9''S y entre 66º34'24''W y 68º35'12''W.

[1] Becario CONICET. Instituto de Arqueología y Museo (IAM), San Martín 1545 (CP 4000), San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina. Instituto Superior de Estudios Sociales (ISES), Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán (UNT).

Topográficamente, se trata de una altiplanicie ondulada con alturas superiores a los 3.000 msnm y situada entre la cordillera oriental y sierras Pampeanas, hacia el este, y la cordillera Principal, hacia el oeste. Hacia el sur se destaca la cordillera de San Buenaventura (5000 msnm y 26º45'S), que se orienta en sentido este-oeste y representa el límite sur argentino de la zona ecológica conocida como Puna Salada (Núñez y Santoro 1988).

Este paisaje de altiplanicie se ve interrumpido por cordones montañosos y geoformas volcánicas que se elevan de 1.000 m a 2.000 m por encima del nivel medio de altura de la región (3.450 msnm) generando pequeños valles o zonas más bajas donde se forman vegas, lagunas y salares. El clima es de una marcada aridez, frío y muy seco, con precipitaciones concentradas entres los meses de enero y febrero que no superan los 150 mm anuales.

La microrregión de Antofagasta de la Sierra (ANS) se encuentra dentro de la provincia fitogeográfica puneña. En ella se destacan, como dominantes, los siguientes tipos de vegetación: estepa arbustiva, estepa herbácea, estepa halófila, estepa sammófila y vegas (Cabrera 1976). Estas formaciones vegetales están altamente determinadas por los cursos de agua permanente que dominan la cuenca de ANS. El río Punilla, que corre con un sentido N-S, recibe las aguas de los ríos Las Pitas y Miriguaca, estos tributan sus aguas desde el este y en conjunto concentran el mayor porcentaje de los recursos presentes.

Por su parte –y teniendo en cuenta las características geográficas de esta microrregión–, Olivera (1991) definió tres sectores diferentes en sus aspectos ecológicos y topográficos, estos son:

a. Fondo de cuenca, entre los 3.400 y 3.550 msnm, con vegetación de vega, tolar y campo. Recursos animales registrados: *Lama glama, Rea sp., Ctenomys sp.* y aves acuáticas.
b. Sectores intermedios, entre los 3.550 y 3.800 msnm, con formaciones vegetales similares al sector anterior. Recursos animales registrados: *Lama glama, Rea sp., Lagidium sp., Ctenomys sp.* y aves.
c. Quebradas de altura, entre los 3.800 y 4.600 msnm, que registran vegetación de vega y pajonal. Recursos animales registrados: *Lama glama, Vicugna vicugna, Lagidium sp.,* roedores y aves.

Estos tres sectores cobran una importancia fundamental dentro del sistema de subsistencia de los grupos prehispánicos en ANS. El aprovechamiento de los recursos presentes a distintas alturas mediante la combinación de diferentes prácticas socioeconómicas –pastoreo, caza, agricultura, recolección e intercambio de bienes de consumo a media y larga distancia– permitió el establecimiento de una economía de tipo mixta que caracterizó a estas comunidades a través de los distintos momentos de la historia local, pero mostrando también, diferencias y similitudes para cada momento particular (Olivera y Vigliani 2000-2002, Podestá y Olivera 2006, Aschero 2006).

## La (Re) Construcción del Paisaje. El Arte Rupestre, un Medio *Ad Hoc*

Desde finales de la década de 1970, con el desarrollo de las corrientes postprocesuales, el concepto de paisaje fue adquiriendo nuevos matices. Este, ya no se consideraba como "un lugar de explotación de recursos relacionado directamente al consumo", sino que comenzó a ser observado como el producto de la experiencia de los individuos sobre el mismo (Johnson 2000).

Dentro de esta nueva concepción del paisaje –y los espacios–, diversas investigaciones etnoarqueológicas y antropológicas, comenzaron a destacar, en otras características, las variadas formas en que los grupos humanos identifican y otorgan significado a los diferentes espacios que habitan, ya sea cotidianamente o de forma transitoria. Esto permitió generar un nuevo tipo de cartografía, que ya no se limitaba a la rigidez de las características tangibles del espacio físico (distribución de los recursos, vías de comunicación, etc.), sino que posibilitó la inclusión de otras dimensiones y límites, que remitían a la cosmovisión y otros aspectos sociales y simbólicos propios de cada grupo estudiado, tales como: las diferencias de género y edad, la relación con los ancestros, la percepción de la muerte, etc. (Bradley et al. 1994, Bradley 1997, Morphy 1997, Bowser y Patton 2004, entre otros).

Teniendo en cuenta la variedad de medios utilizados por grupos e individuos para identificar, significar, segmentar y delimitar sus espacios, sólo podemos rastrear arqueológicamente los que tienen una existencia material: arquitectura doméstica, ritual y/o funeraria y, por supuesto, las representaciones rupestres. Como bien destaca Troncoso (2005a), el

arte rupestre adquiere una importancia fundamental dentro del proceso de construcción, organización y significación del paisaje ya que, además de su naturaleza –muchas veces– monumental y su distribución en el entorno, este tipo de manifestaciones hacen explícitas narrativas discursivas "… que se relacionan con los conceptos y estrategias de poder propias a cada sistema de saber-poder" (Troncoso 2005a: 70).

De esta forma, si asumimos la producción de arte rupestre como una práctica social por medio de la cual se materializan ideas y valores (Gallardo 2004); que tal materialización participa activamente del proceso de creación y negociación de significados (De Marrais et al. 1996); y, que la representación rupestre se constituye en uno de los diversos sistemas para la transmisión de información cultural (Wobst 1977, Morwood 1998), vamos a aceptar que la producción de arte rupestre también es un medio que permite construir y denotar espacios, otorgándoles significado y distinguiéndolos de otros. En este sentido, siguiendo a Whitridge (2004), un espacio que ha sido significado pasa a ser un lugar:

> "Place, ..., is taken to refer to a qualitative, historically emergent, experientially grounded mode of inhabiting or dwelling in the world that invests particular locations with personal and collective significance" (Whitridge 2004: 214).

Así, un paisaje social se constituye en una red de lugares que se vinculan entre sí, a través de la experiencia de los individuos con su entorno desde sus distintas esferas de acción –social, económica, política, simbólica, etc.– (Whitridge 2004). Podemos decir, que la apropiación, construcción y significación de los espacios responden a un proceso de retroalimentación *ad infinitum*, generado a partir de la interacción entre individuos-prácticas sociales-entorno, donde éstos identifican socialmente a sus espacios permitiendo, a su vez, que esos espacios significados actúen como marcos identitarios en la reproducción social de esos grupos (Curtoni 2001).

Ahora bien, si dirigimos nuestras observaciones hacia la distribución del arte rupestre en cada uno de los bloques temporales definidos, podremos identificar dos situaciones distintas que distan mucho de una posible relación con un cambio en el uso o explotación de los espacios, sino más bien, con un cambio de tipo ideológico[1].

## Un Mismo Ambiente, dos Paisajes Diferentes

Las investigaciones arqueológicas en ANS indican, que ya desde *ca.* 3.000 AP se habría consolidado, en la puna meridional, una economía de subsistencia de pastores con agricultura, pero aún con una cierta dependencia de los recursos de caza y recolección. Este modo de vida, que implicaba la explotación de los distintos recursos presentes en diferentes cotas altitudinales –fondo de cuenca, sectores intermedios y quebradas de altura– se habría mantenido con ciertas variaciones temporales hasta momentos históricos (Olivera y Vigliani 2000-2002).

El arte rupestre del **Formativo** se distribuye en todos los sectores mencionados –pero con una mayor densidad en los **sectores intermedios**–, conformando otra línea de evidencia material que junto a la información obtenida en excavación, permite sostener la sincronía del uso de estos espacios durante el lapso mencionado (Figura 1). Sin embargo, durante el **Tardío**, aun cuando se siguen explotando los mismos espacios, el arte rupestre se concentrará en los **sectores de fondo de cuenca** (Figura 2). Pensamos que tal diferencia tiene que ver con una nueva forma de concebir y percibir el espacio por parte de los grupos puneños, generado a partir del profundo cambio en la organización social y política que trae aparejado el surgimiento de las elites locales, momento en el cual la toma de decisiones ya no recae en la experiencia del pastor y su familia, sino en las normas impuestas por los señores. Sin duda, estas nuevas normas habrían redefinido, entre otras cosas, la administración del ritual, los espacios destinados a ese fin y sus ejecutores.

A continuación describiremos brevemente las características principales de la organización socioeconómica y política para cada lapso propuesto, como así también las propiedades generales del arte rupestre correspondiente.

## Contexto de Producción del Arte Rupestre en el Formativo

El primer intervalo comprende gran parte del periodo conocido en la arqueología del NOA como Formativo, desde un momento temprano hasta lo que generalmente es aceptado como su etapa final[2]. Al respecto, distintos investigadores han coincidido

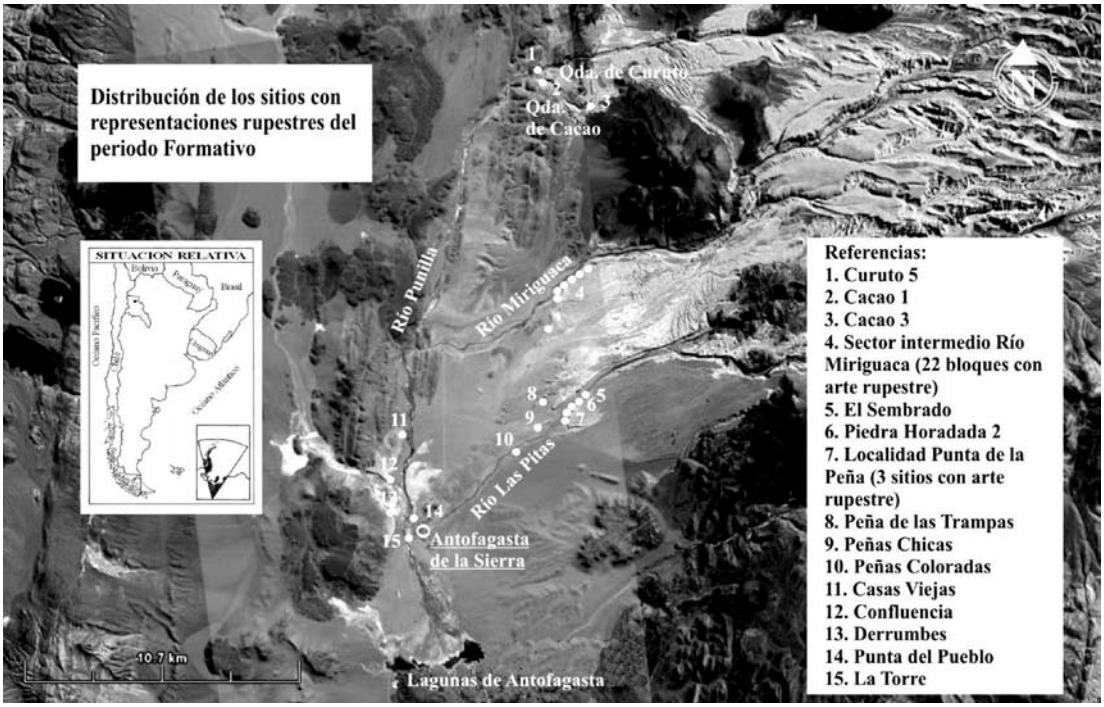



Figura 1. Distribución de sitios con arte rupestre asignado al periodo Formativo.
*Formative rock art sites allocation.*

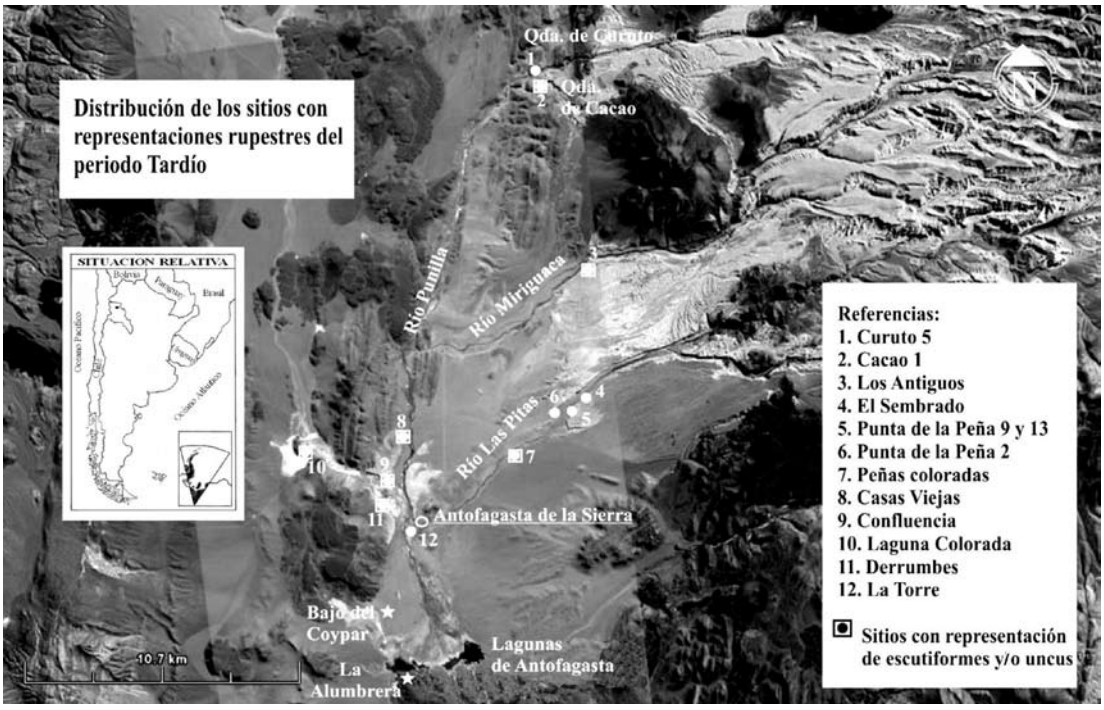



Figura 2. Distribución de sitios con arte rupestre asignado al periodo Tardío.
*Distribution of Late rock art sites.*

en las características socioculturales generales de las entidades que habitaron esta área en el periodo mencionado, como así también en sus estrategias de subsistencia (Olivera 1991, Olivera y Podestá 1993, Aschero 1996b, Escola 2000, López Campeny 2006, Podestá y Olivera 2006, entre otros), siendo las principales:

– Grupos con una economía de subsistencia tipo mixta, principalmente pastoril, pero con cierta dependencia de los recursos de caza y recolección y una incipiente actividad agrícola, donde la familia representa la unidad principal de trabajo y producción.
– Diversificación de las actividades productivas que, a su vez, involucra la explotación de los recursos presentes a distintas alturas.
– Un patrón de asentamiento comprendido por bases residenciales en fondo de cuenca y sectores intermedios de los principales cursos de agua, y puestos temporarios de caza/pastoreo ubicados en los sectores más altos.

Resumiendo, podríamos decir que la vida durante el Formativo, en la puna meridional, implicó el uso y explotación de diversos espacios y recursos, combinando distintas prácticas socioeconómicas. A su vez, siguiendo la propuesta de Gallardo (2004), estos grupos recurrieron a la producción de arte rupestre, entre otras cosas, como medio para la materialización de su ideología; significando, segmentando y ordenando sus espacios de acción.

Ahora, si analizamos la evidencia recuperada en los distintos sitios que componen ese sistema de asentamiento y uso de los diversos espacios productivos, reconoceremos contextos de caza, de pastoreo, habitacionales de actividades múltiples y, posiblemente, de agricultura. Cuando ampliamos el marco de la observación, vemos que estos contextos, en la mayoría de los casos, se asocian a paneles con arte rupestre y al comparar el contenido de éstos, en términos de motivos y temas, apreciamos una alta variabilidad de diseños y técnicas de ejecución, ¿qué nos sugiere esto? No vamos a entrar aquí en conjeturas, pero sí podemos plantearnos, por ejemplo, si la variabilidad observada al comparar las manifestaciones rupestres de un sitio de caza con las de un sitio de habitación, podría estar respondiendo a diferentes formas de significar un espacio en particular por parte del mismo grupo, y no una variabilidad ligada a la acción de distintos grupos. Desde esta perspectiva, la construcción de categorías para la clasificación del arte rupestre, limitarían la posibilidad de profundizar en el conocimiento de los procesos de construcción del espacio, o su objetivación, mediante la producción de arte rupestre.

Una propuesta similar fue presentada por Quinlan y Woody (2003) quienes sugieren que los residuos arqueológicos generados por una práctica ritual representan una potencial vía de análisis para la identificación de sistemas socioculturales del pasado, y que las variaciones observadas en las prácticas rituales pueden sugerir distintos modos de legitimación social, pero no necesariamente distintas identidades culturales.

En un trabajo reciente (Martel 2006), propusimos que la densidad de sitios con arte rupestre en determinados sectores de la microrregión de Antofagasta de la Sierra estaría en una relación de directa proporcionalidad a la demanda de los recursos presentes en cada uno de esos sectores. La mayor profusión de manifestaciones rupestres en espacios que concentran determinados recursos habría actuado como un medio para la minimización de conflictos o tensiones sociales entre los grupos que pretendían el acceso a tales espacios y sus recursos.

En este caso hemos detectado algunas situaciones particulares en lo que respecta a la temática del arte rupestre, por ejemplo, que existen más representaciones de enfrentamientos –o luchas– en los sitios emplazados en los sectores que concentran mayor cantidad de recursos, siendo estas casi inexistentes en los sectores menos productivos. Otras representaciones, de posible carácter emblemático, también tendrían un distribución espacial similar a las escenas de enfrentamientos, tal es el caso de los rectángulos con diseños geométricos internos a los que hemos interpretado (Aschero et al. 2006) como diacríticos sociales de grupos o linajes particulares, debido a su asociación directa a enterratorios, unidades de habitación, caminos y cursos de agua permanente, entre otros rasgos significativos del emplazamiento.

Por último, otra de las características sobresalientes del arte rupestre de este momento, y en relación directa con su altísima variabilidad, es que no se puede hablar de la existencia de algún tipo de representación particular que detente la particularidad de ser él referente de poder/jerarquía por sobre otras, hecho que sí ocurre en los desarrollos regionales con motivos

como el del escutiforme o el uncu[4]. En el caso del Formativo, y tomando a la figura antropomorfa y sus atributos como los indicadores de posibles conflictos y/o diferencias sociales al seno de las sociedades, notaremos que la representación de la Figura humana adquiere diversos patrones de diseño y combina –no siempre de la misma manera– un número reducido de diferentes atributos, como por ejemplo: tocados o adornos cefálicos, objetos portables (arcos, flechas, propulsores, cetros, etc.), pectorales y, en un menor número de casos, posible indicación de vestimenta con diseños internos. En síntesis, cada comunidad, cada grupo, habría manejado su propio repertorio iconográfico y administrado su ritual de forma más o menos independiente, acudiendo sólo a algunos motivos y temas comunes, para ser representados en aquellos espacios que habrían sido el escenario de interacciones sociales de diversa naturaleza, tanto pacíficas como conflictivas (Aschero 1996b y 2000b, Aschero y Martel 2003-2005, Podestá et al. 2005, entre otros).

## Contexto de Producción del Arte Rupestre en los Desarrollos Regionales

Las investigaciones arqueológicas sobre el periodo Tardío –o desarrollos regionales– en la puna meridional, han comenzado a generar información significativa a cerca de los cambios producidos en el uso de espacio y sus recursos. Aún así, debemos reconocer que tales investigaciones se encuentran en una fase temprana de su desarrollo, es decir los datos que se poseen sobre este lapso son cuantitativamente menores a los disponibles para el Formativo.

Las investigaciones que vienen desarrollando el Dr. Daniel Olivera y equipo, en las localidades de Bajo el Coypar, Campo Cortaderas y La Alumbrera, han permitido la elaboración de un primer modelo explicativo sobre los cambios y continuidades socioeconómicas en la microrregión de ANS (ver Olivera y Vigliani 2000-2002, Olivera et al. 2003-2005, Podestá y Olivera 2006). Algunas de las conclusiones presentadas, podrían resumirse en:

– Mayor aprovechamiento del espacio productivo de fondo de cuenca, en relación directa con el nuevo desarrollo de tecnologías agrícolas y el mayor peso de la agricultura en la economía de estos grupos.
– Una paulatina modificación de la organización social y política de los grupos habría llevado a una mayor concentración y burocratización del poder.
– El incremento poblacional que estaría viviendo la región llevaría a un patrón concentrado de asentamiento, sobre todo en los sectores de pedemonte del fondo de cuenca.
– Continuidad del pastoreo y la caza en las quebradas de altura.
– Mayor vínculo social, económico y político con los grupos valliserranos.

A estas características podríamos sumar la consolidación del poder de control, por parte de las elites, sobre el intercambio de bienes a larga distancia a través del tráfico caravanero y la posible institucionalización de esta estrategia de interacción socioeconómica, dentro de la estructura política de las sociedades tardías (Aschero 2000b).

La información obtenida desde los estudios del arte rupestre del Tardío, en esta área, permitió definir cómo ese cambio ocurrido en la transición desde el Formativo a los desarrollos regionales, también afectó al subsistema simbólico e ideológico (Aschero 1996b). Durante este periodo, la producción de arte rupestre adopta una serie de pautas representacionales que habrían alcanzado a gran parte de los Andes Centro Sur, esto es, una estandarización en los patrones de diseño de determinados motivos –sobre todo para las representaciones de camélidos y algunas figuras antropomorfas– y una menor variabilidad en los temas representados[5] (Aschero 2000b). Sin embargo, creemos que el cambio más relevante se da en términos de los espacios escogidos para la ejecución del arte rupestre, ya que se comienzan a significar nuevos espacios y, en algunos casos particulares, se reutilizan paneles con representaciones anteriores, muchas veces superponiendo los nuevos motivos a los ya existentes.

Dentro de este proceso de estandarización del arte rupestre cabe resaltar el rol del motivo escutiforme y el uncu por dos razones fundamentales: primero, porque, a diferencia del periodo anterior, el escutiforme y el uncu pasan a conformar gran parte de las representaciones antropomorfas, no sólo en ANS, sino en todo el NOA; segundo, que estos motivos se van a emplazar –en casi todos los casos– en sitios con representaciones rupestres de periodos anteriores ¿Qué podría implicar este hecho? En primer lugar, que se trata de motivos-íconos[6] que, siguiendo la tesis de Montt y Pimentel (en este volumen), representarían la personificación

de las hachas y/o cuchillos del Tardío (Figura 3), artefactos que habrían tenido un alto capital simbólico, posiblemente vinculados a rituales o a individuos con poder; de allí, la antropomorfización de los mismos. Por su parte, siguiendo a Donnan (1975), consideramos que el escutiforme y el uncu, constituirían lo que el autor citado denomina tema figurativo, es decir, la representación sintética de una unidad narrativa más amplia, que remite a una cierta cantidad de información definida por los atributos gráficos presentes en tal representación. Para el caso del motivo camélido –otra figura estandarizada– los criterios de selección de los emplazamientos y soportes para su representación, serían menos restrictos o menos pautados que para el escutiforme o el uncu.

Un análisis de la distribución espacial del arte rupestre de este momento y de los temas representados en cada espacio, permite establecer diferencias significativas respecto del arte rupestre del periodo anterior. Tales diferencias apuntan hacia un proceso de reconfiguración de un paisaje que ordenará y jerarquizará las nuevas prácticas sociales establecidas por la elite.

Figura 3. Cuchillo o hacha de roca volcánica pulida, procedente de la localidad de Jasimaná (dto. San Carlos, pcia. Salta, Argentina)[10].
*Polished knife –or axe– made of volcanic stone, proceeding from Jasimaná (San Carlos Department, Province of Salta, Argentina).*

## Discusión

Concordamos con Troncoso (2002: 75) cuando afirma que: "En cuanto praxis, el arte se relaciona con estrategias de legitimación de situaciones y clasificaciones sociales, negociando roles y estatus de individuos o grupos de individuos, así como explotando su capacidad simbólica para basar en él su poder y justificar sus posiciones dentro de la cartografía social del momento". Entonces, debemos discutir, en cada lapso estudiado, cuál fue el sentido de la legitimación social como estrategia y qué roles de grupos e individuos se negociaron. Pensemos, por lo tanto, en el contexto de significación del arte rupestre para cada periodo.

Durante el Formativo, la organización social en grupos y/o familias extensas, con un patrón de asentamiento de tipo aldeano disperso, donde la familia se constituye en la unidad productiva principal y donde la relación ancestro-tierra habría sido un importante argumento de legitimación de la pertenencia a ese espacio y sus derechos de uso, es lógico pensar que la producción de arte rupestre responda, principalmente, a los intereses particulares de cada familia –o grupo– de qué comunicar y cómo hacerlo (Aschero 2000b, Aschero et al. 2006). De esta forma, podemos entender la variabilidad de las representaciones y sus referentes, como así también su distribución en todos los espacios utilizados en un sistema productivo mixto, donde se están aprovechando, simultáneamente, los recursos de caza, pastoriles y agrícolas. En este contexto, la administración del ritual, y dentro de ésta la producción de arte rupestre, también habría recaído en la familia o alguno de sus integrantes.

En esta línea interpretativa, podemos plantear que el paisaje social, durante el periodo Formativo, tuvo una configuración acorde a la experiencia histórica de los pastores y sus familias en el medio habitado. Con espacios asequibles, significados a través del mismo desarrollo de sus prácticas socioeconómicas y los ritos productivos asociados; donde la representación de la figura humana, o los rostros mascariformes, habrían cobrado la singular importancia de apelar continuamente la presencia ancestral del linaje para delimitar sus territorios y definir sus espacios sagrados[7].

Los cambios sociales, políticos y económicos que introducen las sociedades de los desarrollos regionales, van a influir decididamente, no sólo en la producción del arte rupestre, sino también en la

reconfiguración del paisaje social. En este lapso se desarrolla en el sector de fondo de cuenca el sitio habitacional de La Alumbrera como así también la importante infraestructura agrícola de bajo El Coypar –cuadros de cultivo, andenería, canales y acequias, etc.– que hacia el final del periodo superará las 800 ha (Olivera et al. 2003-2005). Por su parte, los sitios con representaciones rupestres tardías también se hacen frecuentes en estos sectores bajos, registrándose sólo algunos casos en los sectores intermedios de las quebradas laterales de Las Pitas, Miriguaca y Cacao/Curuto.

La distribución menos densa en los sectores intermedios, no por inferior será menos importante, al contrario, la elección de los soportes habría estado claramente pautada. Ahora bien, antes de definir tales pautas, es preciso retomar dos consideraciones realizadas previamente. Primero, que el motivo del camélido puede aparecer aislado, o varios agrupados (rebaño), alineados y alineados antecedidos o precedidos por antropomorfo guía (¿caravanas?), también puede compartir paneles con representaciones anteriores, muchas veces superponiéndose a las mismas. Por su parte, la figura humana que antecede o precede la alineación nunca se trata de un escutiforme o uncu (por lo menos en los casos registrados hasta ahora en ANS). Segundo, el motivo escutiforme puede aparecer aislado, en pares, en par con el motivo de uncu, o asociado a camélidos agrupados. Cuando aparece solo, generalmente se ubica en una posición alta del panel como si presidiera a conjuntos de representaciones (camélidos, uncus, etc.) ejecutadas en una posición más baja. En la mayoría de los casos registrados, en los sectores intermedios, los escutiformes se ejecutaron en paneles con representaciones de periodos anteriores (p. e. sitio Peñas Coloradas y Los Antiguos, Figuras 4 y 5).

Para los sectores de fondo de cuenca podemos decir que, en sitios como Confluencia, Derrumbes y Casas Viejas, el arte rupestre del Tardío alcanza su máxima dimensión. En sus paneles, superponiéndose a representaciones más antiguas, las representaciones de uncus y escutiformes se destacan por su tamaño y posición. Junto a ellas, sin llegar a conformar escenas, aparecen asociados motivos de camélidos esquemáticos, suris en actitud dinámica y emplumadura desplegada, cruciformes y figuras antropomorfas de variados patrones. El sitio Confluencia, en el

Figura 4. Panel central de Peñas Coloradas 1. Se observa un escutiforme con representaciones de modalidades estilísticas (sensu Aschero 1999) de periodos anteriores, como las de río Punilla y Peñas Coloradas.
*Central panel of Peñas Coloradas 1 site. An escutiforme is seen sharing the plastic space with other motifs of earlier periods.*

Figura 5. Sitio Los Antiguos. Nuevamente, un escutiforme superponiéndose a grabados formativos.
*Los Antiguos site. Again, a painted escutiforme is superposed on formative engravings.*

sector definido por Aschero (2006) como E1, se encuentra una maqueta tallada –en sobre relieve– ocupando toda la superficie horizontal de lo que fuera el nivel de apoyo de los ejecutores anteriores[7]. A su vez, en el panel superior, un escutiforme y dos grandes uncus –de pátina débil– se superponen al resto de los grabados. La misma asociación de escutiformes, camélidos esquemáticos y maquetas, está presente en el sitio Casas Viejas. Por su parte, el sitio Derrumbes no presenta maquetas, pero sí la asociación escutiformes, camélidos alineados y camélidos con carga.

Pensamos que el despliegue escenográfico e iconográfico que se da en el fondo de cuenca responde, por un lado, a la reestructuración de los espacios productivos implementada por la elite; y por otro, a la resignificación de los lugares anteriormente sacralizados y desde donde se administrará el nuevo ritual. La situación en los sectores intermedios tendría una menor intensidad, en cuanto a densidad de sitios con arte rupestre y motivos-íconos, pero apelaría a los mismos fines de imposición del nuevo orden[8].

## A Manera de Conclusión

La comparación de la distribución del arte rupestre, en términos de la construcción y reconstrucción social del paisaje, deja explícito el profundo y significativo impacto que tuvo en las sociedades puneñas, el proceso de transición entre estos periodos.

Si asumimos que un paisaje es "*el producto socio-cultural creado por la objetivación, sobre el medio y en términos espaciales, de la acción social tanto de carácter material como imaginario*" (Criado Boado 1999: 5), veremos que en el imaginario de los grupos formativos existe una constante evocación del ancestro y sus símbolos, que el emplazamiento de sus representaciones se vincula, generalmente, al ámbito doméstico y productivo familiar, como así también al lugar de descanso de sus muertos y caminos. Espacios singularizados con la particularidad que cada grupo imprimió a su arte rupestre. Por su parte, las sociedades tardías reconstruyeron ese espacio sobre la base de imposición ideológica, destacando una iconografía que remitía al nuevo orden. La estrategia fue la **designificación** de algunos espacios y la resignificación de otros, redireccionando las actividades rituales hacia puntos específicos del paisaje y relegando la figura del ancestro –como mediador entre las fuerzas de la naturaleza y la productividad de sus rebaños y cultivos– a favor de nuevos significantes, ahora vinculados a la elite y su mandato.

*Agradecimientos:* A Adriana Callegari e Inés Gordillo por la lectura y correcciones a la primera versión de este trabajo. A Andrés Troncoso por la lectura crítica de la segunda versión y las oportunas sugerencias. A Carlos Aschero por marcar la senda. Este trabajo fue realizado en el marco de los proyectos PIP-CONICET 6398 y EA13653026-UNCa, dirigidos por Carlos Aschero y Patricia Escola, respectivamente.

## Notas

1 Esto ya fue destacado por Aschero (1996 [1998]) cuando propone que el cambio entre el arte rupestre del Formativo y el de desarrollos regionales, no se habría dado a nivel de contextos de producción sino de los contextos de significación del arte rupestre.

2 Debemos aclarar que no vamos a hacer referencia al Periodo Medio o de *Integración Regional* ya que hasta el momento, salvo el sitio con arte rupestre Punta del Pueblo (Podestá 1989) y Casa Chávez Montículos (Olivera y Vigliani 2000-2002), no se posee evidencia suficiente que confirme que el desarrollo de Aguada, en este sector de la Puna, haya tenido la magnitud que se observa en área valliserrana.

3 Recientemente Montt y Pimentel (2006), sugirieron la denominación de *representaciones de hachas personificadas* para este tipo de motivos. Tal denominación, a nuestro juicio, resulta más apropiada ya que resalta la naturaleza icónica de estos motivos.

4 Conceptualmente creemos que es más apropiado plantear una menor variabilidad de temas representados en contraposición al empobrecimiento del vocabulario iconográfico propuesto por Núñez y Dillehay (1995).

5 La denominación de motivo-ícono, tiene el sentido de *signo icónico* definido por Eco (1981).

6 La relación entre ancestros y la propiedad y uso de la tierra, fue destacada ya por numerosos investigadores del área andina, tanto desde la etnografía y antropología como desde la arqueología (Duviols 1976, Aschero y Korstanje 1996, Göbel 2000-2002 y 2002, entre otros).

7 Los argumentos de la asignación de esta maqueta al periodo Tardío, se encuentran en Aschero et al. (2006b).

8 El tema de la imposición iconográfica fue tratado con detalle en Martel y Aschero (2005).

# REPRESENTACIONES RUPESTRES Y SITIOS DE OCUPACIÓN TRANSITORIA EN EL PERÍODO PREHISPÁNICO TARDÍO: LOS CASOS DE CHARQUINA 2 Y CERCO DE LA CUEVA 3 EN EL VALLE DE GUASAPAMPA (PROVINCIA DE CÓRDOBA, ARGENTINA)

## *CAVE(ROCK) REPRESENTATIONS AND SITES(PLACES) OF TRANSITORY OCCUPATION IN THE PRE-HISPANIC LATE PERIOD: CHARQUINA'S CASES 2 AND I SURROUND OF THE CAVE 3 IN GUASAPAMPA'S VALLEY (PROVINCE OF CORDOBA, ARGENTINE)*

*M. Andrea Recalde*[1]

Se propone una aproximación al estudio funcional de sitios con representaciones rupestres en la microrregión de Guasapampa, estrecho valle intermontano emplazado en el sector oeste de las Sierras Centrales (provincia de Córdoba, Argentina). A fin de reconocer los principios que definen la funcionalidad, se vincula las pinturas con las evidencias estratigráficas asociadas. El análisis se centra tanto en las características de los paneles (motivos, asociaciones, uso del soporte), como en los materiales obtenidos como resultado de las actividades de procesamiento y consumo realizadas (desechos líticos, arqueofaunísticos, cerámicos) en Cerco de la Cueva 3 y Charquina 2. La información permite proponer que se trata de sitios de ocupación transitoria o estacional que fueron ocupados periódicamente por un grupo reducido de personas, como parte de actividades extractivas (v.gr. recolección de algarroba) y en los cuales el arte rupestre se integra a lo cotidiano.

**Palabras claves:** representaciones rupestres, contexto arqueológico, ocupación estacional.

*We propose to study the functionality of sites whit rock art in the Guasapampa valley, in the west of Sierras Centrales (province of Córdoba, Argentina). The analysis is valuable to understand the function of the sites and its rock art panel. In this way we take into account the relationship between the rock art and its stratigraphical evidence. Our analysis considers the rock art features (motives, associations, shelter uses) and the activities carried on in the locality (lithic, faunal and ceramic debris). Finally this information allows to propose that Cerco de la Cueva 3 and Charquina 2 were seasonal sites associations with economical strategy like algarroba harvest and where the rock art is embedded in the daily activities.*

***Key words:*** *rock art, archaeological context, seasonal occupations*

Los estudios iniciales de arte rupestre en la zona del valle de Guasapampa (oeste del departamento Minas, Córdoba. Argentina) se remontan a la década de 1970 (Romero et al. 1973; Romero y Uanini 1978). Los relevamientos de un grupo de aleros destacan la importancia de la zona y proponen un análisis que procuraba alejarse de los parámetros puramente descriptivos que caracterizaban los estudios de arte rupestre en la arqueología de Córdoba de aquel momento. A partir de estos trabajos preliminares, en el año 2003 retomamos los estudios en la región con el propósito de contextualizar las representaciones, es decir definir el "contexto funcional de ejecución" (Aschero 1988: 116), en el marco de un proyecto de investigación de mayor alcance sobre los paneles pintados y grabados del corredor oeste de Sierras Centrales (Recalde 2004).

Nuestra propuesta parte de la consideración de las representaciones rupestres como un elemento activo en la percepción y organización del paisaje social. En consecuencia, entendemos al paisaje no como un elemento inerte, o un "telón de fondo" donde se desarrollan las actividades humanas, sino como un espacio que está significado social y culturalmente a partir de las actividades cotidianas (Gramsch 1996; Ashmore and Knapp 1999). El arte, por su parte, es considerado como una construcción que impone una alteración en el paisaje (Aschero 1994) y se convierte en una tecnología de apropiación y ordenación del entorno (Santos Estévez y Criado

[1] Universidad Nacional de Córdoba. Becaria CONICET. Pabellón Argentina Cara Sur, s/n. Ciudad Universitaria. CP 5000. Córdoba. recaldema@yahoo.com.ar

Boado 1998). Por ello, la selección de los soportes y su visibilidad pueden dar cuenta de la interacción de los grupos con su espacio y entre sí.

El análisis de este trabajo se centra específicamente en el estudio de los paneles localizados en el sector norte del valle de Guasapampa, emplazados en el piedemonte oriental de las sierras de Pocho (Figura 1). Los paneles se registraron en dos tafones, con numerosas representaciones pintadas. Para ello consideraremos particularmente diseños, asociaciones de motivos y uso del espacio soporte (v. gr. superposiciones). Estas indagaciones se complementan con el registro de las evidencias de actividades de procesamiento y consumo (artefactos líticos, fragmentos cerámicos, restos arqueofaunísticos). A fin de proponer hipótesis funcionales, se articula esta información con otras evidencias de ocupación y uso del espacio presentes en la microrregión; así como las particularidades ambientales del emplazamiento (v. gr. potencialidad agrícola de la zona).

## Características Ambientales

Guasapampa es un pequeño valle situado en el corredor occidental de las sierras Centrales (Argentina), inserto entre los cordones de Guasapampa y Pocho (Figura 1). De sólo 23,5 km de longitud, se angosta de manera paulatina en dirección S-N hasta alcanzar los 2,3 km de ancho, culminando abruptamente en una estrecha quebrada, al norte de la localidad de La Playa. Está en un ambiente de clima cálido y seco cuya vegetación es la típica del bosque chaqueño, con algunas especies dominantes como algarrobo (Prosopis nigra y Prosopis alba), chañar (Geoffroea decorticans), mistol (Zizyphus mistol), quebracho (Aspidosperma quebracho), con destacada presencia de algunos ejemplares de la familia de las cactáceas como el ucle (Cereus validus. Vázquez et al. 1979).

Todo el valle está surcado en dirección surnoroeste por el río Guasapampa de escaso caudal, que incluso en algunos sectores discurre en forma subterránea. En su recorrido recibe los afluentes de arroyos estacionales que descienden de la vertiente oriental de las sierras de Pocho, situación que se reduce sólo a la porción norte del valle, ya que en el sur estos pequeños cursos de agua se pierden antes de llegar al río Guasapampa. Las particularidades del colector principal sumado a las escasas precipitaciones (aproximadamente 400 mm concentrados en época estival) y a la alta evapotranspiración, generan un alto déficit de dicho recurso en la zona (Vázquez et al. 1979).

Por sus características ambientales este valle intermontano constituye un entorno poco favorable para el desarrollo de actividades agrícolas de pequeña escala, práctica usual entre las comunidades agroalfareras de las Sierras Centrales[1] (Berberián y Roldán 2001; Medina y Pastor 2006); aunque se trata de una microrregión apta para el desarrollo de actividades de tipo extractivas (v.gr. recolección de algarrobo).

## Evidencia Arqueológica en el Área

La ocupación del valle de Guasapampa presenta particularidades ya que a diferencia de los patrones definidos para otros valles de la región serrana como el del valle de Salsacate (Pastor 2006), que se localiza al sur de la región en estudio, no registramos sitios distribuidos en las márgenes del colector principal. Por el contrario, la evidencia superficial en este sector es reducida, la cual no puede ser asignada a sesgos en la muestra ya que la visibilidad arqueológica es óptima. En este nivel la información se reduce a dos áreas de molienda discretas –constituida por dos y tres morteros–, algunos desechos de talla distribuidos de manera aislada junto a unos pocos fragmentos cerámicos. No obstante, esta ausencia de evidencia superficial de ocupación, se observa un uso intensivo de tafones –formaciones graníticas características de la zona– y aleros rocosos distribuidos en sólo 12 km$^2$. En el 95% de los casos registramos paneles con representaciones rupestres, pintadas (36 sitios), grabadas (dos sitios) y uno con la combinación de ambas técnicas.

Los trabajos de excavación se realizaron en dos tafones, distantes 9 km en línea recta, Cerco de la Cueva 3 y Charquina 2, con buenas condiciones de habitabilidad. Distribuidos en sus paredes graníticas registramos un total de cuatro paneles con motivos ejecutados en negro, blanco y rojo.

En Cerco de la Cueva 3 (CC3), de 5,2 m de largo y 4,5 m en su parte más ancha, excavamos seis cuadrículas. Cabe aclarar que si bien el sitio fue alterado por las acciones de los trabajadores de las canteras de granito, ello sólo afectó a aproximadamente 10 cm de sedimento[2]. El material recuperado permitió identificar un único componente de ocupación, que se fechó a partir de una muestra de carbón vegetal extraída de una estructura de combustión,

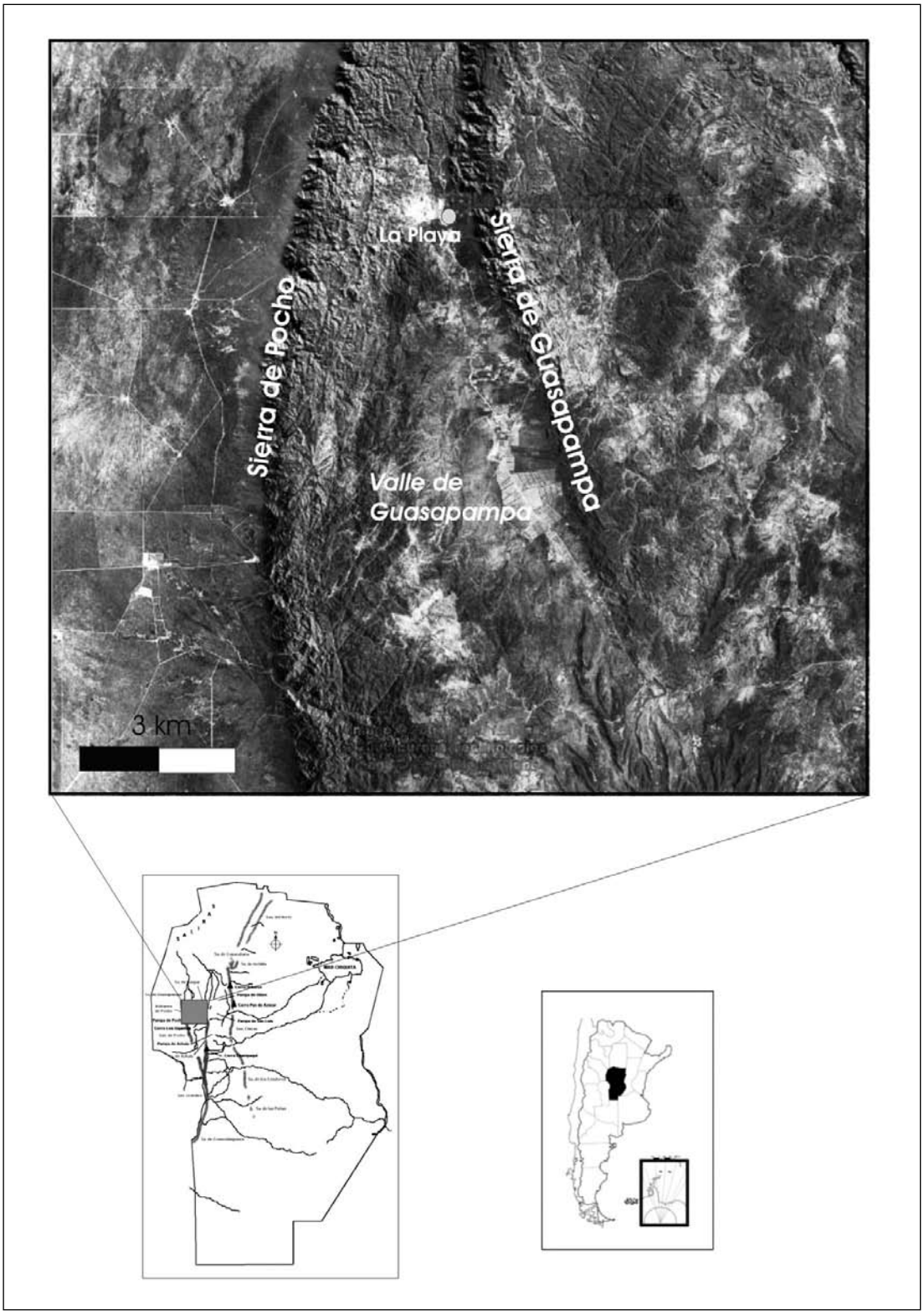



Figura 1. Ubicación del valle de Guasapampa.
*Guasapampa valley localization.*

cuyo resultado es 390±60 a.p., LP. 1709, que para la arqueología de Córdoba se correspondería con los momentos prehispánicos tardíos.

En las paredes del tafón, directamente asociadas al área excavada, registramos 35 motivos pintados en negro y uno en rojo, distribuidos en dos paneles, ubicados en las caras sur y norte de CC3 (Figura 2). Tipológicamente identificamos zoomorfos, antropomorfos y en menor medida geométricos.

Charquina 2 (Ch2), de mayores dimensiones que el anterior, mide 12,5 m de largo por 6 m de ancho. Los trabajos de excavación se desarrollaron en cuatro cuadrículas hasta los 70 cm de profundidad y en diferentes niveles estratigráficos registramos tres lentes de carbón que constituyen una evidencia significativa de reutilización del sitio[3]. En este caso, al igual que en CC3, la totalidad de los materiales corresponden a un único componente agroalfarero.

Dispuestos en dos paneles en las paredes de Ch2 orientadas hacia el E, identificamos motivos zoomorfos y geométricos, nueve pintados en negro, 15 en blanco y uno con la combinación de ambos colores (Figura 3). Uno de estos paneles está estrechamente vinculado con el área donde se efectuaron las tareas de excavación.

## Análisis de los Paneles

Para el análisis de los paneles consideramos las variables motivos y diseño, temas, emplazamiento y visibilidad según fueron definidas en trabajos anteriores (Recalde 2004, 2005). Estas dos últimas variables se consideran de manera conjunta, ya que tanto en CC3 como Ch2 los paneles se encuentran en el interior de tafones, situación que invisibiliza las representaciones.

En CC3, como mencionamos, registramos 36 motivos simples y compuestos, ejecutados en negro y uno rojo; este último corresponde a uno de los dos motivos geométricos (Figura 2). Tipológicamente los camélidos, con el 85%, dominan la muestra, los restantes motivos zoomorfos constituyen el 9% (suris, zorros y zoomorfos indeterminados), mientras que los antropomorfos, al igual que los geométricos, conforman sólo el 3%.

En relación a los diseños, observamos diferencias entre los camélidos. Tomando el concepto de canon de Aschero (1994) definimos tres cánones o "patrones constructivos" en CC3, que se distribuyen en distintos sectores de los paneles (Figura 4). El canon que denominamos A, con cuerpo de base elíptica, se caracteriza por respetar las proporciones

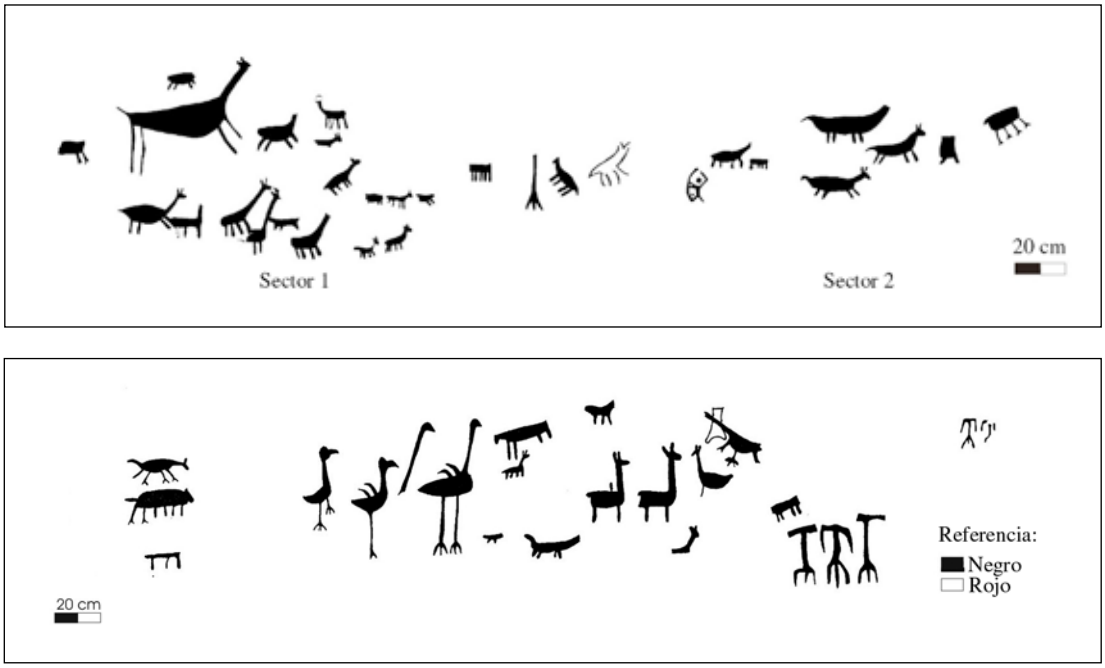



Figura 2. Cerco de la Cueva 3. Paneles 1 y 2.
*Cerco de la Cueva 3. Rock art panel (1 y 2).*

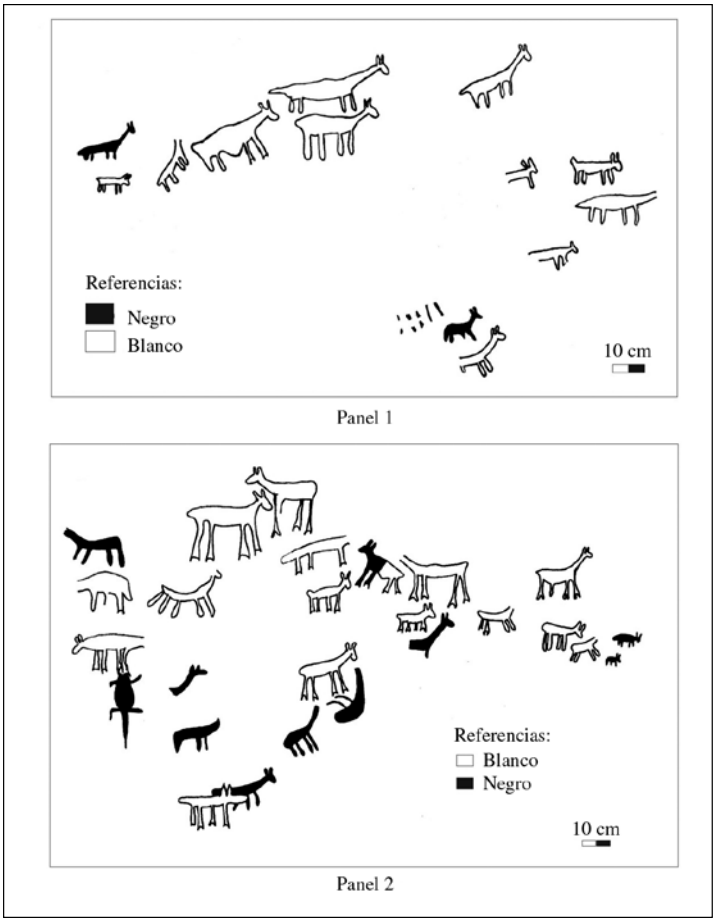



Figura 3. Charquina 2. Paneles 1 y 2.
*Charquina 2. Rock art panel (1 y 2).*

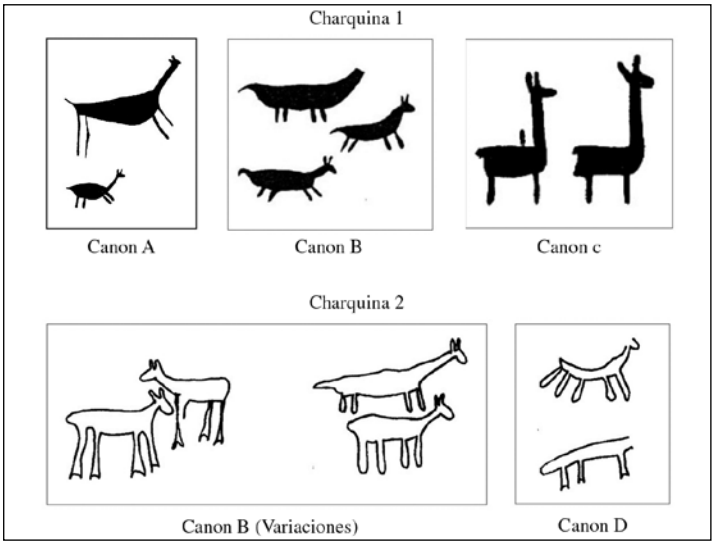



Figura 4. Cánones y variaciones presentes en los diseños de camélidos de CC3 y Ch2.
*Canons and variations in CC3 y Ch2 camelids design.*

del modelo real. En tanto que en el canon B hay una desproporción entre el cuerpo, que se presenta excesivamente alargado, y las extremidades, que muestran una escasa longitud y se insertan en el pecho del animal. Finalmente el canon C exhibe variaciones significativas respecto a los anteriores, ya que el diseño muestra un cuerpo de base cuadrada, que incorpora sólo dos extremidades (Figura 4). Además, los dos primeros se asocian principalmente a camélidos, en cambio el C está vinculado con otros motivos zoomorfos.

Observamos, respecto al uso del soporte, un bajo porcentaje de superposiciones y por el contrario las asociaciones de motivos se diferencian claramente ocupando diferentes sectores de los dos paneles[4]. El análisis de los conjuntos tonales permitió observar algunas especificidades que se presentan en un número reducido de representaciones. Por un lado dichos conjuntos tonales indican que hay agregados de motivos "nuevos" a temas preexistentes; y por otro, destacan la presencia de distintos tonos de negro entre los tres sectores de los dos paneles.

En Ch2, por su parte, registramos 23 motivos simples y compuestos (Figura 3). Es la pintura blanca, con el 60%, la que predomina en su ejecución. Al igual que en CC3, son los camélidos las representaciones que prevalecen (80%) por sobre los otros motivos zoomorfos.

En relación a los diseños, observamos que se repite el canon B descrito en CC3, sólo que presenta variaciones en el patrón, ya que en algunos camélidos hay indicación de pezuñas y además, el cuello del animal presenta proporciones más cortas y finas (Figura 4). Otra variación es que algunos camélidos no tienen indicación del cuello y el cuerpo se continúa en línea con la cabeza. Sin embargo, en el panel 2 diferenciamos el canon D, que se caracteriza por cuerpos alargados, construidos a partir de la ejecución de dos líneas paralelas, y en el que las patas se insertan de manera aleatoria (Figura 4). El diseño del único suri presente en Ch2 exhibe un patrón constructivo similar a los registrados en CC3.

El análisis del uso del soporte permitió determinar que las superposiciones están presentes en un porcentaje poco significativo. Cabe señalar que los motivos blancos se superponen a los negros, lo que constituye un indicador de sincronía relativa de ejecución. Ambos colores exhiben diferencias de tonalidades entre las representaciones de un mismo panel y entre éstos.

Las asociaciones de motivos presentan diferencias entre los paneles 1 y 2 del sitio, ya que en el primero los camélidos se ordenan según un esquema que podría ser interpretado como de movimiento orientado hacia un mismo lugar. En cambio en el 2, los motivos se agregan sin un orden aparente para el observador. Es precisamente en este panel donde se registran todas las superposiciones y donde las variaciones tonales son más evidentes.

## Evidencias Estratigráficas

Entre las evidencias estratigráficas recuperadas se registraron artefactos líticos, muestras arqueofaunísticas y fragmentos cerámicos. Las características técnicas y morfológicas de los artefactos líticos, analizados sobre la base de las propuestas de Aschero (1983) permitieron identificar las principales actividades de talla efectuadas en ambos sitios.

El análisis de fragmentación de la muestra habilita la aserción de que en ambos sitios se encuentran mayormente representadas las etapas intermedias y finales de formatización de los útiles y probablemente tareas de mantenimiento, dado que se registra una baja representatividad de actividades de talla correspondientes a la reducción de núcleos y a la extracción de formas bases. Tal como se consigna en las tablas 1 y 2, se advierte una baja proporción de desechos indiferenciados y lascas fracturadas sin talón, observando por el contrario un alto porcentaje de lascas internas y de formatización junto con un amplio predominio de microlascas e hipermicrolascas.

En lo referido a las materias primas se identificaron cuarzo, brecha, calcedonia y travertino de amplia disponibilidad local y rocas no locales como el ópalo, que se localiza en el norte de la provincia –aproximadamente a 100 km. Tampoco registramos en los casos del ópalo, calcedonia y brecha una presencia significativa de actividades de reducción de núcleos, lo cual indicaría que en el sitio se realizaron principalmente las actividades intermedias y sobre todo final de la formatización. Se observa en ambos sitios un amplio predominio del cuarzo en los desechos (CC3 92% y en Ch2 73%).

Se identificaron en ambos sitios algunos instrumentos informales, constituidos por raspadores, artefactos con retoque marginal, al igual que algunos formales como puntas de proyectil (enteras y fragmentadas). Sin embargo, lo característico es la poca diversidad presente en el conjunto artefactual.

Tabla 1. Desechos líticos de cerco de la Cueva 3
*Lithic debris of Cerco de la Cueva 3*

| Fragmentación de la muestra | Cuarzo | Brecha | Calcedonia | Travertino |
|---|---|---|---|---|
| NMD | 182 | 8 | 5 | 1 |
| LFST | 18 | 0 | 0 | 0 |
| INDI | 26 | 0 | 0 | 0 |
| Total | 226 | 8 | 5 | 1 |
| Origen de las extracciones | | | | |
| | Cuarzo | Brecha | Calcedonia | Travertino |
| Lascas externas | 28 | 0 | 3 | 0 |
| Lascas internas | 100 | 4 | 1 | 1 |
| L. internas de formatización | 54 | 4 | 1 | 0 |
| L. de adelgazamiento bifacial | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Tamaño de los desechos | | | | |
| Hipermicrolascas | 72 | 3 | 2 | 0 |
| Micro Lascas | 89 | 5 | 3 | 1 |
| Lascas pequeñas | 17 | 0 | 0 | 0 |
| Lascas | 3 | 0 | 0 | 0 |
| Lasca grande | 1 | 0 | 0 | 0 |

Tabla 2. Desechos líticos de Charquina 2
*Lithic debris of Charquina 2*

| Fragmentación de la muestra | Cuarzo | Brecha | Calcedonia | Ópalo |
|---|---|---|---|---|
| NMD | 178 | 2 | 72 | 5 |
| LFST | 19 | 0 | 0 | 0 |
| INDI | 19 | 0 | 0 | 0 |
| Total | 216 | 2 | 72 | 5 |
| Origen de las Extracciones | | | | |
| | Cuarzo | Brecha | Calcedonia | Ópalo |
| Lascas externas | 29 | 1 | 35 | 2 |
| Lascas internas | 85 | 1 | 8 | 0 |
| L. internas de formatización | 63 | 0 | 26 | 3 |
| L. de adelgazamiento bifacial | 1 | 0 | 3 | 0 |
| Tamaño de los desechos | | | | |
| Hipermicrolascas | 89 | 0 | 31 | 3 |
| Micro Lascas | 67 | 1 | 38 | 2 |
| Lascas pequeñas | 12 | 1 | 3 | 0 |
| Lascas | 7 | 0 | 0 | 0 |
| Lascas grandes | 3 | 0 | 0 | 0 |

El análisis arqueofaunístico se realizó siguiendo los criterios corrientes en este tipo de estudios (Mengoni 1999; Lyman 1994). Se registró una alta tasa de fragmentación, que produjo importantes sesgos en la identificación de especies o géneros. En este sentido, la clasificación fue realizada empleando muestras de referencia y guías osteológicas de camélidos y cérvidos (Pacheco Torres et al. 1979; Altamirano Enciso 1983). Una vez descartadas las alteraciones por meteorización, el pH del suelo y

la acción de roedores o carnívoros, podemos proponer que el estado de fragmentación da cuenta de actividades de procesamiento y consumo[5].

Sobre la base del cálculo del NISP obtuvimos un total de 746 restos en CC3 y 1105 en Ch2 (Tablas 3 y 4). En cuanto a los taxones identificados, podemos plantear que hay un alto predominio en el consumo de especímenes propios de los ambientes chaqueños como armadillos (Euphractinae), representados por la presencia de placas, y cuises (Caviinae), mientras

Tabla 3. Número de especímenes identificados por taxón (NISP) del sitio Cerco de la Cueva 3 $Nisp_{co}$: con huellas de corte. $Nisp_{q}$: con quemado. $Nisp_{ma}$: con machacado. $Nisp_{hp}$: con hoyos de percusión. $Nisp_{ne}$: con negativos de impacto. $Nisp_{ro}$: con marca de roedores.
*NISP of Cerco de la Cueva 3. $Nisp_{co}$: whit cut marks; $Nisp_{q}$: burning; $Nisp_{hp}$: whit percussion marks. Nisp: negativos de impacto; $Nisp_{ro}$: whit reodores tooth damage*

| Taxon | Nisp | $Nisp_{co}$ | $Nisp_{q}$ | $Nisp_{ma}$ | $Nisp_{hp}$ | $Nisp_{ne}$ | $Nisp_{ro}$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Camelidae | 4 | 1 | 3 | | | | |
| Holochilus sp. | 1 | | | | | | |
| Lagostomus Max. | 1 | | 1 | | | | |
| *Chaetophractus* sp. | 10* | | | | | | |
| Rodentia | 6 | | 3 | | | | |
| *Rhea* sp. (cáscaras) | 611 | | 206 | | | | |
| Mamífero Grande | 20 | 2 | 6 | 1 | 1 | 2 | 1 |
| Mamífero Pequeño | 74 | 7 | 20 | | | | 1 |
| Indeterminados | 19 | 1 | 5 | | | | 1 |
| Total | 746 | 11 | 244 | 1 | 1 | 2 | 3 |

*9 son placas.

Tabla 4. Número de especímenes identificados por taxón (NISP) de Charquina 2. $Nisp_{co}$: con huella de corte; $Nisp_{ra}$: con marcas de raíces; $Nisp_{q}$: quemado; $Nisp_{ro}$: con marca de roedores; $Nisp_{ma}$: con machacado; $Nisp_{hp}$: con hoyos de percusión.
*NISP of site Charquina 2. $Nisp_{co}$: whit cut marks; $Nisp_{ra}$: whit root marks; $Nisp_{q}$: burning; $Nisp_{ro}$: whit rodent gnawmarks; $Nisp_{ma}$: chopping marks; $Nisp_{hp}$: percussion pits.*

| Táxon | Nisp | $Nisp_{co}$ | $Nisp_{ra}$ | $Nisp_{q}$ | $Nisp_{ro}$ | $Nisp_{ma}$ | $Nisp_{hp}$ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Camelidae | 37 | 3 | | 8 | | | |
| Cervidae | 7 | 2 | | 3 | | 1 | |
| Artiodactyla | 18 | 1 | | 5 | | | |
| Caviinae | 3 | | | | | | |
| *Ctenomys* sp. | 1 | | | | | | |
| Lagostomus maximus | 2 | | | 1 | 1 | | |
| Dasipodinae | 1 | | | 1 | | | |
| *Chaetophractus* sp. | 169* | | | 3 | | | |
| Rodentia | 81 | 2 | | 1 | | | |
| *Tupinambis* sp. | 13 | 1 | | 3 | 1 | | |
| Reptilia | 2 | | | | | | |
| *Rhea* sp. | 337** | | | 132 | | | |
| Ave | 6 | 2 | | | | | 1 |
| Mamífero Grande | 64 | 4 | 1 | 28 | | | |
| Mamífero Pequeño | 126 | 8 | 1 | 44 | 1 | 1 | |
| Indeterminados | 238 | 4 | | 64 | 1 | | 1 |
| Total | 1105 | 27 | 2 | 293 | 4 | 2 | 2 |

*156 corresponden a Placas.
**336 son Cáscaras de huevo.

que los índices de camélidos son significativamente inferiores.

En ambos sitios se destaca la alta la frecuencia de fragmentos de cáscaras de huevo de Rheidae (ñandú). Esta evidencia permite dos inferencias. Por un lado marca un patrón de consumo poco usual para sitios de carácter residencial registrados en otros sectores de las Sierras Centrales (Pastor 2006), y por otro constituye un indicador importante de estacionalidad, puesto que este recurso está disponible sólo entre finales de la primavera y principios del verano (Bruning 1974).

El material cerámico está muy fragmentado y se encuentra en proporciones reducidas, ya que recuperamos sólo 78 tiestos en Ch2 y 59 en CC3, incluyendo bases, bordes y cuerpos. Para el análisis y clasificación del material consideramos el concepto de modos tecnológicos (sensu Olivera 1991), que se refiere a propiedades comunes en un conjunto (fragmentos cerámicos, en este caso) que indican una serie de etapas técnicas seguidas para conseguir el artefacto. En este sentido, consideramos como variables relevantes para la clasificación, la técnica de manufactura, la cocción y el tratamiento de superficie.

En general se puede observar, en cuanto a las características de manufactura, que en ambos sitios la técnica empleada principalmente es el enrollamiento con un porcentaje poco significativo (2%) de moldeado sobre cesto, realizado mediante la técnica coiled en CC3.

El análisis de cocción de la pasta permitió determinar que predomina la oxidación incompleta (CC3 66% y Ch2 93%) por sobre la oxidante (CC3 34% y Ch2 7%). Por último, en relación al tratamiento de la superficie los análisis realizados a los tiestos han mostrado que prevalece, de manera significativa, el alisado por sobre las otras técnicas (v.gr. pulido).

Como ya mencionamos, pudimos determinar algunas formas sólo considerando bordes sobre la base de criterios de curvatura y medidas (Blitz 1993; Meggers y Evans 1969). Así, identificamos un total de 7 vasijas que pueden adoptar 4 formas distintas: puco ovaloide, cántaro ovaloide evertido y vasos cilíndricos y un cántaro ovaloide evertido identificado en Ch2. Tomando como criterio los diámetros de la bocas, que oscilan entre los 12 cm y los 20 cm, y adoptando las observaciones de Pastor (1999), las vasijas se incluyen en los grupos "mediano" y "pequeño", aunque no se pudo establecer una relación exclusiva entre esfera funcional y modo tecnológico, podemos proponer que, dadas las características de performance mecánica (Braun 1983), la función de las vasijas identificadas estaría relacionada principalmente con el almacenamiento y transporte de los alimentos. De todas formas, el universo funcional debió ser más amplio y en este sentido no se debe descartar el uso de ollas empleadas en la cocción de alimentos, que sin dudas tuvo lugar en los sitios.

## Discusión

El análisis de la evidencia registrada en CC3 y Ch2 permite proponer una asociación contextual que, a pesar de ser indirecta por no documentar en los sitios los denominados "sellos arqueológicos" (Aschero 1988), nos autoriza a plantear una cronología para la ejecución de los paneles afines a momentos prehispánicos tardíos. En este sentido, el registro arqueológico es uno de los indicadores temporales más significativos, en cuanto se observa un único componte cultural que muestra además una alta integridad respecto al tipo de actividades desarrolladas por las personas o grupos que ocuparon los sitios. Por otro lado, en CC3 en el mismo estrato donde se halló la estructura de combustión que permitió fechar la ocupación, hallamos un instrumento circular de piedra pulida con restos de pigmento rojo que podemos vincular con el motivo pintado rojo del panel 1. Concretamente, a partir de esta información estamos en condiciones de plantear que los grupos o unidades que ocuparon CC3 y Ch2 son los mismos que ejecutaron las representaciones.

En este marco, el estudio de la evidencia estatigráfica permitió observar que la baja densidad de material en ambos sitios, constituye un indicador de ocupaciones discretas, con marcada estacionalidad, por parte de pocos individuos. En este sentido, y respaldando esta propuesta, debemos considerar los artefactos líticos, cuyos desechos indicarían que en los sitios se efectuaron principalmente las etapas intermedias y finales de formatización, especialmente relacionados con el mantenimiento del instrumental extractivo (v.gr. recambio/reactivación de puntas de proyectil).

Las evidencias arqueofaunísicas dan cuenta del consumo de especies propias de ambientes chaqueños. Además, de este análisis se desprende un claro indicador del momento de ocupación en

relación al ciclo anual de actividades desarrolladas en el sitio, ya que la alta frecuencia de cáscaras de huevo de Rheidae establece una marcada estacionalidad porque, como mencionamos, este recurso presenta una disponibilidad acotada a la primavera y principios del verano. Además, en esta área donde resulta poco probable el desarrollo de una agricultura a pequeña escala, las actividades de recolección de recursos silvestres vegetales (algarroba, chañar, entre otros), práctica de significativa importancia para los grupos prehispánicos tardíos que ocuparon toda la región de las sierras Centrales[6], son factibles únicamente en época estival, es decir el tiempo de maduración de los frutos (Demaio et al. 2002).

Por último, la presencia de vasijas pequeñas y medianas, estaría indicando la participación de un número reducido de personas en las actividades de procesamiento y consumo de alimentos (Blitz 1993). En este último punto, es pertinente aclarar que los patrones tecnológicos (composición de la pasta y decorativos) permiten marcar semejanzas con el vecino valle de Salsacate (Pastor 2006).

La homogeneidad presente en los materiales arqueológicos se desdibuja al momento de considerar las características de las representaciones de CC3 y Ch2.

En este sentido, observamos en ambos casos un amplio predominio de los motivos zoomorfos. Sin embargo no comparten la misma distribución cuantitativa de cada uno (tal es el caso suri); o bien algunas tipologías son específicas a cada sitio, tal es el caso de los antropomorfos, que sólo registramos en CC3 y la iguana en Ch2. De la misma manera, en cuanto al diseño, si bien hay algunos que están circulando entre los sitios (v. gr. canon B de camélido), hay patrones disímiles entre paneles de un sitio y principalmente entre estos.

En general, se observa un uso de toda la extensión del soporte, ya que en ambos registramos un número bajo de superposiciones. Sin embargo, las asociaciones de motivos o temas que se presentan en ambos paneles constituyen una diferencia significativa, ya que en CC3 se pueden identificar distintos sectores que se distribuyen a lo largo de todo el soporte –por ejemplo algunas diferencias de tonalidad se manifiestan en estos sectores–; y por el contrario en Ch2 y sobre todo en el panel B, los motivos parecen "agregados", como ejecutados de manera desordenada.

## Consideraciones Finales

La homogeneidad del registro arqueológico, junto a las semejanzas presentes en el arte, nos permite proponer que los individuos que ocuparon ambos sitios pertenecen a un mismo grupo de mayor agregación, que probablemente vivían parte del año en zonas aptas para el desarrollo de la agricultura-fondos de valle.

Es importante destacar que, desde la perspectiva de la arqueología del paisaje, las diferencias presentes en el interior de los tafones no se manifiestan en el exterior. En este sentido, los paneles no estarían organizando el espacio de una manera particular, es decir que en la sección norte del valle de Guasapampa el arte no está jugando un papel activo en la diferenciación social del entorno. Esta negación de las diferencias es una forma de construir un paisaje compartido, con un alto grado de ocupación y circulación, donde no se hace manifiesto un acceso diferencial a "lugares" o recursos. En el caso que estudiamos, los paneles interactúan directamente con las personas que ocupan los sitios y en este sentido están significando sólo ese espacio doméstico (Gallardo et al. 1999).

Estos sitios se articulan a un patrón que da cuenta de estrategias de dispersión implementadas en época estival por los grupos agroalfareros tardíos de la región, a partir de los cual podemos plantear, en base a las evidencias de reuso y reocupación de los sitios, la existencia de un patrón de retorno previsto.

*Agradecimientos:* Quisiera agradecer especialmente al Dr. E. Berberían y a la Dra. Beatriz Bixio por sus observaciones y valiosos aportes en las distintas etapas de este trabajo. A Diego Rivero, Alejandro Dantas y Julia Re que colaboraron en las campañas. Agradezco también a Teresa y su familia por su constante generosidad y cariño.

Las investigaciones de campo y el fechado radiocarbónico contaron con el apoyo económico de un subsidio del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET- PIP 6519) otorgado a mi director el Dr. Eduardo E. Berberián.

Por último, quisiera agradecer las consideraciones vertidas por los evaluadores.

## Notas

[1] La región está conformada por rocas metamórficas y presenta numerosos afloramientos de tonalita, denominada comúnmente granito "gris mara", que los agentes naturales han erosionado dando lugar a bloques redondeados denominados tafones.

[2] Estos autores plantean que el patrón de ocupación de zonas aptas para la agricultura presenta dos sitios característicos. Por un lado, sitios al aire libre en los fondos de valles y piedemontes, considerados como espacios residenciales y agrícolas; por otro sitios de baja densidad de materiales emplazados en quebradas tributarias. Estos últimos son considerados como "campos de cultivo de reducidas dimensiones" (Berberián y Roldán 2001) que se integran a un sistema de campos de cultivo dispersos. Este patrón agrícola de pequeña escala constituiría una estrategia orientada a minimizar el riesgo agrícola (granizo, plagas, sequías).

[3] Esta zona del departamento Minas de la provincia de Córdoba es objeto, desde hace casi treinta años, de explotaciones mineras para la extracción y comercialización del granito "gris mara". El mayor inconveniente es que se desarrolla de manera indiscriminada, alterando no sólo el ambiente, sino también destruyendo el patrimonio arqueológico.

[4] De una de estas lentes se extrajo una muestra de carbón vegetal que fue enviada oportunamente para su fechado y con cuyo resultado aún no contamos.

[5] Para descartar la incidencia de factores tafonómicos que influyan en la preservación diferencial de la composición de los conjuntos se consideraron las alteraciones por meteorización, pH del suelo y acción de carnívoros o roedores. Concretamente, el estudio del material permitió concluir que la muestra representada está escasamente alterada por roedores, al igual que un bajo índice de meteorización –lo que implica poco tiempo de exposición al aire libre–. De la misma manera, el análisis de acidez del suelo dio como resultado suelos medianamente alcalinos (7,7), que no afectarían la conservación de los huesos.

[6] La importancia de las prácticas extractivas –caza y recolección– como actividades económicas complementarias a una agricultura poco tecnificada y caracterizada por la presencia de pequeñas parcelas dispersas, constituye una temática ampliamente desarrollada en las investigaciones arqueológicas para la región (Berberián y Roldán 2001; Medina y Pastor 2006; Pastor 2006). De igual manera, las fuentes documentales de los siglos XVI y XVII hacen referencia no sólo a lo usual de la actividad entre los pueblos de indios de toda la provincia de Córdoba –la dispersión hacia los algarrobales–, sino también mencionan lo significativo de la práctica en épocas de escasez (v. gr. Piana 1992). Sin embargo, hasta las investigaciones llevadas adelante en la región de Guasapampa, no existía en el registro arqueológico de la región de Sierras Centrales evidencia de una ocupación estacional de espacios vinculados con la recolección de frutos silvestres.

# DINÁMICA POBLACIONAL TARDÍA EN PATAGONIA MERIDIONAL: SU DISCUSIÓN Y EVALUACIÓN A TRAVÉS DE LA DISTRIBUCIÓN DE MOTIVOS RUPESTRES

## *LATE POPULATION DYNAMICS IN SOUTHERN PATAGONIA: ITS DISCUSSION AND EVALUATION THROUGH THE DISTRIBUTION OF ROCK ART*

*Anahí Re*[1]*, Juan Bautista Belardi*[2] *y Rafael Goñi*[3]

*En el sector centro-oeste de la provincia de Santa Cruz (Patagonia meridional-Argentina) se ha propuesto para el Holoceno Tardío (últimos 2.500 años AP) el nucleamiento de los grupos humanos en cuencas bajas y una ampliación del rango de la movilidad logística coincidentes con un marcado descenso de la humedad (Goñi 2000; Goñi y Barrientos 2000, 2004; Goñi et al. 2000-2002). El objetivo del trabajo es evaluar la factibilidad de que haya sucedido un proceso de regionalización social en ese momento. Para ello se emplea el modelo de regionalización propuesto por David y Lourandos (1998, 1999) para la península Cape York (Australia) como punto de partida para preguntarse sobre las características de las relaciones entre los diferentes grupos de cazadores-recolectores de Patagonia meridional durante el Holoceno Tardío, en relación a los cambios paleoambientales registrados. Si bien el estudio se focaliza en el análisis de los motivos rupestres de la meseta del Strobel, se aborda esta problemática a partir del estudio de la distribución de tipos de motivos y técnicas documentados en distintos ambientes: mesetas y cuencas bajas y altas del sector centro y noroeste de la provincia de Santa Cruz. Se concluye que en la Patagonia meridional no se observaría una marcada regionalización como la del caso australiano y se sugieren posibles causas de este hecho.*

**Palabras claves:** *Arte rupestre, Regionalización, Patagonia meridional, Holoceno Tardío.*

*In the center west portion of Santa Cruz province (Southern Patagonia-Argentina) it has been proposed that during the late Holocene (2500 years BP to the present) the clustering of human groups in low altitude basins and the expansion of logistical mobility range occurred in correlation with an important drop in humidity (Goñi 2000; Goñi y Barrientos 2000, 2004; Goñi et al. 2000-2002). The goal of this paper is to evaluate the possibility that a process of social regionalization took place at that moment. In order to do this, a regionalization model proposed by David y Lourandos (1998, 1999) for the Cape York Peninsula (Australia) is employed as a start point to ask questions regarding the characteristics of the relationships between different hunter-gatherer groups of Southern Patagonia during the Late Holocene, in relation to the registered paleoclimatic changes. This article centers on the analysis of Strobel plateau rock art, however, the distribution of motifs types and techniques documented in different environments, such as other plateaux, and low and high altitude basins of the center and north-western portion of Santa Cruz province, are also studied. It is concluded that in Southern Patagonia it would not have taken place a regionalization such as is described in the Australian example and possible causes for this fact are suggested.*

***Key words:*** *Rock art, Regionalization, Southern Patagonia, Late Holocene.*

Numerosos autores han destacado que aquellos aspectos de los artefactos arqueológicos tradicionalmente no considerados "funcionales" podrían haber cumplido un rol muy importante en relación a la circulación de información entre los grupos humanos (Gamble 1982; Shennan 1989; Wiessner 1983; Wobst 1977, entre otros). Específicamente, las representaciones rupestres han sido objeto de este tipo de trabajos, existiendo casos donde son utilizadas para discutir diferencias sociales y la demarcación de territorios entre distintos grupos (Barton et al. 1994, David y Lourandos 1998, 1999, Franklin 1989, Jochim 1983, Quinlan y Woody 2003, entre otros). David y Lourandos (1998, 1999) estudian la dinámica de las relaciones entre poblaciones humanas y medioambiente en la península

[1] Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano-CONICET. 3 de febrero 1378 (1426). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. anahire@inapl.gov.ar

[2] Universidad Nacional de la Patagonia Austral-CONICET. Lisandro de la Torre 1070 (9400) Río Gallegos, Santa Cruz. Argentina. silespi@infovia.com.ar

[3] Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano-Universidad de Buenos Aires. 3 de febrero 1378 (1426) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. rgoni@filo.uba.ar

de Cape York, Australia, durante el Holoceno Tardío y plantean un modelo que da cuenta de las nuevas estrategias de uso del espacio que se registran en esos momentos, producto de la interrelación de factores climáticos, demográficos y socioculturales. De esta manera, sugieren una ampliación de la dieta y una menor movilidad residencial. Además, en conjunto con estos cambios y a partir de la observación de una regionalización de los estilos de arte rupestre, proponen la emergencia de sistemas sociales más cerrados y la definición de territorios que regularían el acceso a los recursos.

En el sector centro-oeste de la provincia de Santa Cruz (Patagonia meridional, Argentina) se ha propuesto para el Holoceno Tardío (últimos 2.500 años AP) el nucleamiento de los grupos humanos en cuencas bajas y una ampliación del rango de la movilidad logística coincidentes con un marcado descenso de la humedad (Goñi 2000, Goñi y Barrientos 2000, 2004, Goñi et al. 2000-2002). Aquí se presenta el mencionado modelo australiano para ser empleado como punto de partida para preguntarse sobre las características de las relaciones entre los diferentes grupos de cazadores-recolectores de Patagonia meridional durante el Holoceno Tardío, en relación a los cambios paleoambientales registrados. De esta manera, el objetivo del trabajo es evaluar la factibilidad de que haya sucedido un proceso de regionalización social en ese momento. Si bien el estudio se focaliza en el análisis de los motivos rupestres de la meseta del Strobel, se aborda esta problemática a partir del estudio de la distribución de tipos de motivos y técnicas documentados en distintos ambientes: mesetas y cuencas bajas y altas del sector centro y noroeste de la provincia de Santa Cruz. Así, en este trabajo se emplea un enfoque comparativo de escala suprarregional.

## Regionalización en la Península de Cape York

El área considerada por David y Lourandos (1998, 1999) en la península de Cape York (norte de Australia) tiene una superficie de 40.800 km² e incluye ambientes muy diversos como llanuras, mesetas y selvas, los cuales presentan un clima tropical. A partir de 3.000 años AP y fundamentalmente entre 2.600 y 1.400 años AP, se registra una desecación y consecuentemente una vegetación más abierta. Los autores proponen un modelo de la dinámica poblacional para momentos prehistóricos a partir de información etnográfica y arqueológica (David y Lourandos (1998, 1999), sugiriendo un aumento demográfico a lo largo del Holoceno. Cuando la productividad ambiental disminuye en relación con la desecación documentada, se produce un cambio en las estrategias de uso del espacio de los grupos cazadores-recolectores tendiente a una regionalización. Éste habría conllevado:

- La restricción de los rangos de acción tanto logísticos como residenciales, produciendo una mayor definición de las áreas residenciales.
- La ampliación de la dieta, al incorporar los recursos vegetales.
- La emergencia de nuevos sistemas territoriales que regularían el acceso a los recursos. Esta situación implicaría una regionalización social y la aparición de territorios relativamente pequeños.

En la discusión de este modelo, David y Lourandos (1998, 1999) observan cambios en variadas líneas de evidencia arqueológica, entre ellas: el incremento de la cantidad de sitios en toda la región y en su intensidad de uso, el empleo de nuevas tecnologías y tipos de artefactos líticos, destacando la aparición de instrumentos de molienda que apuntan a la explotación de semillas y, por último, nuevos tipos de sitios, interpretados como el establecimiento de grandes campamentos bases en la costa. Además, consideran detenidamente el arte rupestre regional. Apoyándose en casos etnográficos, sugieren que las representaciones rupestres juegan un rol en la definición de los territorios sociales y suponen que los cambios en la distribución de distintos motivos y diseños reflejan modificaciones en la relación entre poblaciones y el medioambiente. Así, observan que alrededor de 3.500 años AP y principalmente hacia 1.900 años AP, se desarrollan variantes regionales distintivas de representaciones ejecutadas en pintura, proponiendo la regionalización de las redes sociales y la segmentación del paisaje cultural durante el Holoceno Tardío. Por último, evalúan datos provistos por los primeros europeos que llegaron a la península a mediados del siglo XIX, quienes documentaron 40 grupos lingüísticos, variando el tamaño de los territorios ocupados por los mismos entre 400 y 14.800 km².

Entonces, entre el Holoceno Medio y el Tardío, se observaría una transición desde poblaciones de baja densidad y poca agregación, con formaciones

sociales fluidas y flexibles –caracterizadas por la homogeneidad de sus rasgos culturales–, a poblaciones más densas con mayores niveles de agregación y formaciones sociales más cerradas y ligadas a territorios. David y Lourandos (1998, 1999) postulan que los procesos observados son el resultado de la interrelación de diversos factores: ambientales (cambios en la productividad de los recursos en relación a desecación), demografía (aumento de población y patrón de dispersión) y cuestiones socioculturales (en relación a la organización sociopolítica de la territorialidad).

## El Área de Estudio y el Poblamiento Tardío de Patagonia Meridional

El área considerada en este trabajo se ubica en Patagonia meridional en el centro-oeste de la provincia de Santa Cruz (Argentina) y se caracteriza por presentar un clima árido/semiárido con precipitaciones escasas y con vientos intensos predominantes del oeste. Tiene aproximadamente 30.000 km², superficie comparable a la estudiada en la península de Cape York, e incluye una gran variedad de ambientes (Figura 1):

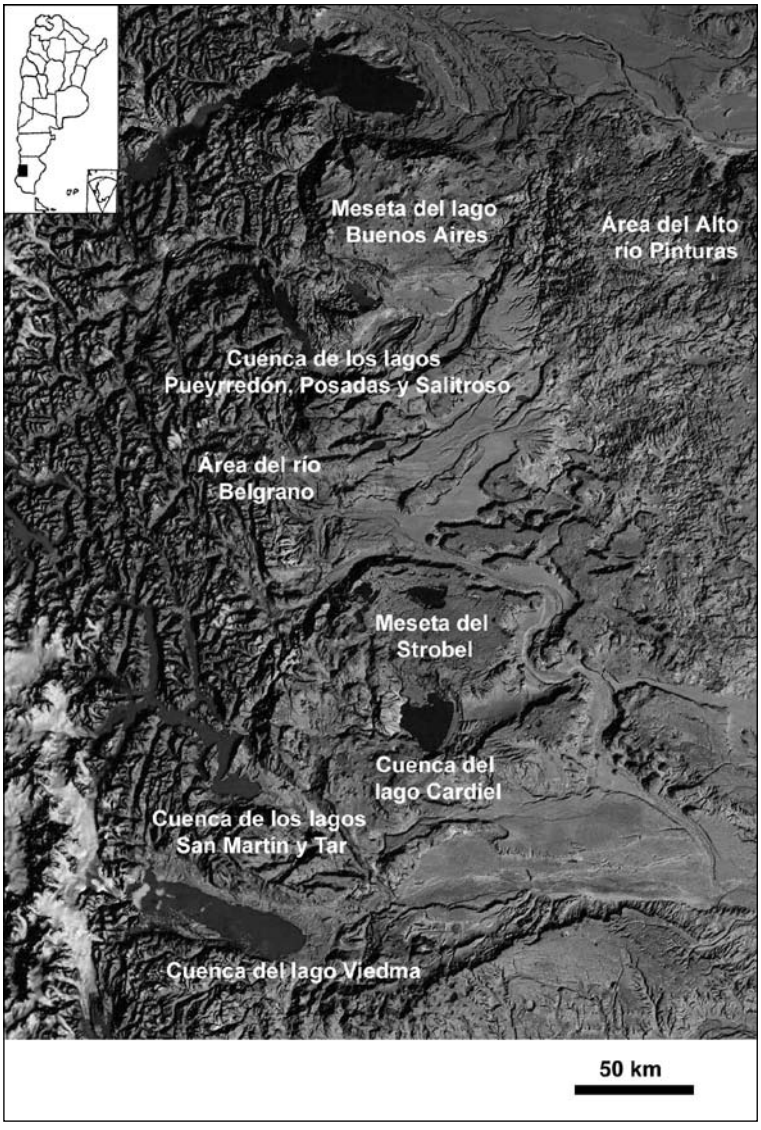



Figura 1. Imagen satelital con la ubicación del área de estudio.
*Image satelital with the location of the area of study.*

– Área del alto río Pinturas, con relieves entre 500 y 800 msnm.
– Cuencas lacustres bajas, como la cuenca de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso, entre 100 y 300 msnm, la cuenca del lago Cardiel, a 270 msnm y la cuenca del lago Viedma. Su altitud favorece condiciones muy benignas durante el invierno, presentando una estepa de tipo arbustiva.
– Cuencas lacustres altas, como el área del río Belgrano, entre los 800 y 1.100 msnm, donde se observa la transición entre la estepa y el bosque. Se encuentra delimitada por el Parque Nacional Perito Moreno (PNPM).
– Mesetas basálticas altas, como la meseta del lago Buenos Aires, entre los 800 y 1.500 msnm, y la meseta del lago Strobel, entre los 800 y 1.200 msnm. Éstas presentan una marcada estacionalidad, pudiendo ser ocupadas solamente en primavera-verano.

Cabe aclarar que, si bien en este trabajo se consideran de forma comparativa todos estos ambientes, las investigaciones se centralizan en la meseta del Strobel, un plateau basáltico que abarca la superficie que media entre los lagos Cardiel al sur y Strobel al norte, distantes entre sí unos 35 km, con una extensión este/oeste aproximada de 40 km. Una característica saliente de esta meseta es la presencia de numerosas lagunas rodeadas por paredes basálticas, único reparo de los fuertes y constantes vientos del oeste.

Estudios paleoclimáticos realizados en la cuenca del lago Cardiel han postulado una desecación paulatina hacia el Holoceno Tardío (últimos 2500 años AP) (Gilli et al. 2000, Stine y Stine 1990). Así, se ha propuesto que se habrían producido "Sequías Épicas" en Patagonia austral (Stine 1994), observándose los efectos de la anomalía climática medieval *ca*. 972 y 860 años AP.

Sobre la base de los estudios que indican la disminución de la humedad durante el Holoceno Tardío, se han propuesto cambios sustanciales en el poblamiento humano a nivel regional (Goñi 2000, Goñi y Barrientos 2000, 2004, Goñi et al. 2000-2002). Mientras que las cuencas bajas habrían actuado como sectores atractivos de poblaciones humanas y habrían tenido un carácter residencial, las cuencas altas, mesetas incluidas, habrían sido articuladas logística y estacionalmente. De esta manera, se observaría una reducción de la movilidad residencial en cuencas bajas y una ampliación de la movilidad logística hacia cuencas altas y mesetas. Esto conllevaría un nucleamiento poblacional en determinados espacios y un aumento del tamaño de los grupos. Estas hipótesis han sido evaluadas en ambientes de distintas características, incluidos espacios bajos de carácter residencial como la cuenca del lago Cardiel (Belardi et al. 2003, Goñi et al. 2004) y la de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso (Goñi y Barrientos 2000, 2004, Goñi et al. 2000-2002) y espacios altos de interés logísticos como el área del río Belgrano (Rindel 2003), pampa del Asador (Rindel et al. 2006) y la meseta del Strobel (Belardi y Goñi 2002, 2006, Re et al. 2005, 2006). En el marco del modelo de poblamiento de Borrero (1989-90, 1994-95), esta situación se correspondería con una ocupación efectiva del espacio, pero que no llegaría a comprender una saturación del mismo en los términos de este autor. Este punto cobra importancia al discutir la baja demografía de Patagonia austral.

Las investigaciones realizadas en los distintos sectores han permitido contar con un importante cuadro cronológico. Así, se observa una fuerte firma tardía de la ocupación humana en la cuenca de lago Cardiel (Goñi et al. 2004) y en la de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso (Goñi et al. 2000-2002), mientras que en la cuenca alta del PNPM (Aschero et al. 1992, 1992-93) y el área del río Pinturas (Gradín et al. 1976, 1979) se encuentran evidencias de ocupación datadas a lo largo de todo el Holoceno. Por otra parte, no se cuenta con fechados radiocarbónicos de las mesetas altas; sin embargo, en función de las evidencias asociadas se ha propuesto una cronología tardía para las mismas (Belardi y Goñi 2006, Gradín 1983, 1996).

## La Meseta del Strobel

Si bien la meseta del Strobel puede ser utilizada solamente de forma estacional y por tanto es considerada, en una escala mesorregional (sensu Dincauze 2000), fundamentalmente un espacio de interés logístico para los grupos humanos del Holoceno Tardío, presenta una serie de características tanto ecológicas como arqueológicas que la destacan de áreas aledañas.

Hasta el momento se han registrado 50 sitios arqueológicos, 28 de los cuales cuentan con representaciones rupestres sumando aproximadamente un total de 5.000 motivos (Figura 2). Cabe destacar la

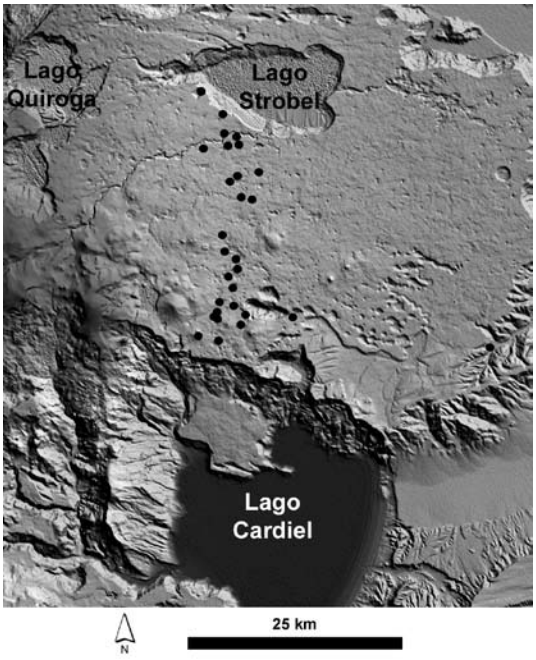



Figura 2. Ubicación de los sitios con arte rupestre en la meseta del Strobel.
*Location of the sites(places) with cave(rock) art in the plateau of the Strobel.*

amplia distribución de los sitios y su alta densidad. Además se documentaron importantes concentraciones de materiales líticos así como la presencia de parapetos[1].

A partir de distintas evidencias consideradas en escala suprarregional se ha postulado una convergencia poblacional durante el Holoceno Tardío en la meseta del Strobel, la que habría facilitado el intercambio de información entre los distintos grupos de cazadores-recolectores (Belardi y Goñi 2006, Goñi et al. 2007; Figura 3). La convergencia es entendida como el nucleamiento en este espacio de grupos provenientes de distintas áreas, no necesariamente de forma simultánea. Esta hipótesis se basa sobre argumentos ecológicos, entre los que se incluye la productividad primaria registrada, la presencia de las lagunas, los recursos asociados, la disponibilidad de reparo, la estacionalidad y la ubicación estratégica de la misma con respecto a las vías de circulación naturales. Además, se consideran argumentos arqueológicos, entre los que se cuenta el equipamiento del espacio (caso de los parapetos), la tecnología (principalmente puntas de proyectil), la densidad y distribución del registro arqueológico, las diversas materias

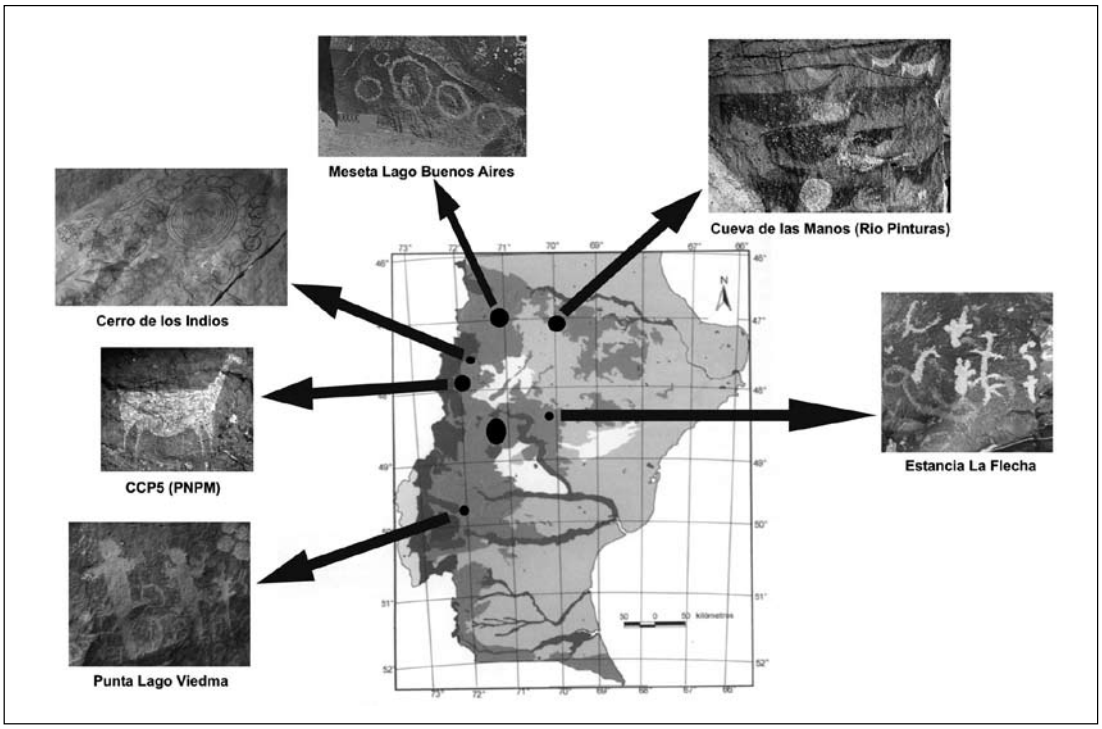



Figura 3. Mapa mostrando la convergencia de motivos de distintas áreas en la meseta del Strobel (extraído de Goñi et al. 2007).
*Map showing the convergence of motives of different areas in the plateau of the Strobel (extracted from Goñi et to. 2007).*

primas líticas representadas y la variedad de motivos rupestres.

Caracterización de las representaciones rupestres en la meseta del Strobel

## Metodología

A continuación se realiza una breve caracterización de las representaciones rupestres registradas en la meseta del lago Strobel, considerando distintas variables (tipos de motivo, técnicas, pátinas y superposiciones). Si bien este análisis puede considerarse un acercamiento de grano grueso, el mismo permite una primera evaluación de los distintos modelos e hipótesis propuestos.

En primera instancia, cabe aclarar que la unidad de análisis considerada es el elemento, entendido como la segmentación inicial que distingue unidades discretas en el espacio del soporte, pudiendo ser agrupados, en una etapa posterior del análisis, en motivos simples o compuestos (Aschero y Martel 2003-2005, Gradin 1978).

En relación a los tipos de motivos identificados, los mismos presentan tal variedad que, a fines operativos, se generaron seis grupos: 1- Abstractos, 2- Pisadas, 3- Guanacos, 4- Otros zoomorfos, 5- Antropomorfos y 6- Manos. El primer grupo, los "abstractos", abarca la mayor variedad de motivos y comprende círculos, semicírculos, líneas curvas, quebradas, rectas y sinuosas, punteados, radiales, trazos y caóticos. Los grupos 2 a 5 comprenden a los motivos figurativos registrados, haciéndose una mayor distinción entre los mismos dado que por el momento pueden permitir una mayor comparación con las áreas aledañas a la meseta. Las "pisadas" incluyen tridígitos (huella de choique –*Pterocnemia pennata*– u otras aves), de felino, de guanaco, de caballo y humana. Por otra parte, dado que las figuras de guanacos grabadas no habían sido registradas hasta el momento en ningún otro sitio de Patagonia centro-meridional, se considera relevante su presencia en la meseta del Strobel. Por este motivo, constituyen un grupo de motivos separado de los "otros zoomorfos". Por su parte, los "otros zoomorfos" incluyen lagartijas y/o matuastos, huemules, caballos, piches (*Zaedyus pichiy*) y zoomorfos no identificados. En el grupo 5, los "antropomorfos", se encuentran comprendidas las figuras humanas registradas. En el último grupo se incluyen tanto negativos como positivos de manos humanas.

En cuanto a las técnicas representadas, cabe aclarar que prácticamente la totalidad de los motivos fueron grabados, razón por la cual los estudios se centran en la variedad registrada en este tipo de ejecuciones. Además, para evaluar brevemente las tendencias temporales, se consideran las pátinas de los grabados y las superposiciones y/o reciclados. Para facilitar la comparación, la variedad de pátinas presentes fue agrupada en 3 grados, siendo la 1 la más desarrollada, 2 la intermedia y 3 la menos desarrollada. Si bien se comprende la posibilidad de variedad en función de diferencias entre observadores, diferentes tipos de rocas, condiciones de luz, técnica, etc., se considera que los patrones observados en las pátinas son indicativos de las tendencias temporales vinculadas a los momentos de ejecución.

En relación a la muestra considerada, los 28 sitios con grabados registrados en la meseta del Strobel se encuentran en distintos estados de investigación. De esta manera, según la variable, se consideran distintas muestras de los mismos. Sin embargo, cabe aclarar que los sitios restantes presentan tendencias similares y se considera que las muestras son representativas de la variabilidad observada.

## Evaluación de la Información

En primera instancia se consideran los grupos de motivos, observándose en la Figura 4 la amplia variedad representada en los distintos sectores de la meseta. En todos los sitios se observa el predominio de los abstractos, superando el 70% en la mayoría de ellos (Figura 5). Si se considera una tipología más detallada dentro de esta categoría (Tabla 1), se registra la importancia de los círculos, las líneas rectas y los punteados. Las "pisadas" se encuentran también representadas en casi todos los sitios, si bien presentan frecuencias muy variables desde 5% a 25%, con un aumento en el norte de la meseta (Figura 6). Entre ellas destacan los tridígitos, las huellas humanas y las de felino. Generalmente en menores frecuencias se registran los guanacos (Figura 7) y, si bien resalta su presencia en toda la meseta, cabe observar una mayor cantidad en el sector sur de la misma. Por otra parte, aunque fueron registrados en 11 de los 15 sitios considerados, los "otros zoomorfos" se presentan en porcentajes más bajos, destacando entre ellos las lagartijas/matuastos (Figura 8). A su vez, solamente se documentaron

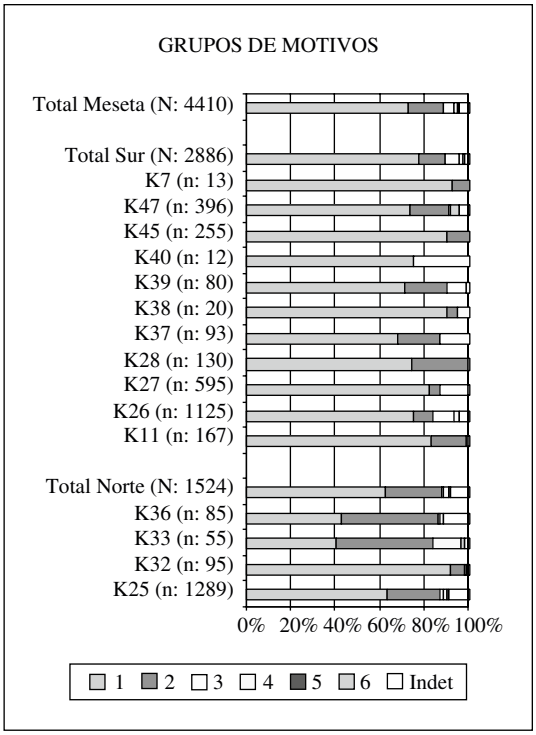



Figura 4. Gráfico con los grupos de motivos presentes en cada uno de los sitios.
*Graph with the groups of present motives in each of the sites(places).*

escasos ejemplos de "antropomorfos" en uno de los sitios de la meseta, K25-laguna del Faldeo Verde, el cual fuera identificado como un espacio de importancia a nivel regional (Re et al. 2005; Figura 9). Por último, se registraron negativos de manos en muy bajos porcentajes y solamente en 4 de los 28 sitios documentados, así como ejemplos de manos grabadas en dos de los sitios (Figura 10).

En el conjunto de las representaciones de la meseta se destaca la amplia diversidad de motivos y diseños, algunos de los cuales no han sido registrados en otras áreas. Asimismo, se observa una cierta variabilidad interna probablemente en relación con ejes de circulación natural de los grupos humanos, el valle del río Chico al norte y este y la cuenca del lago Cardiel al sur (Re et al. 2006).

Por otra parte, en relación a las técnicas de ejecución, se observa una gran variedad en las técnicas de grabado utilizadas. Para ejemplificar, se consideró la información proveniente de seis sitios que suman 2.946 elementos en los que se pudo determinar la técnica (Tabla 2). De esta manera, se han registrado ejemplos de picado, inciso y raspado, así como motivos que presentan una combinación de ellas. Se hizo evidente el predominio del picado en todos los sitios, encontrándose realizados en esta técnica el 85,34% de los elementos. También se

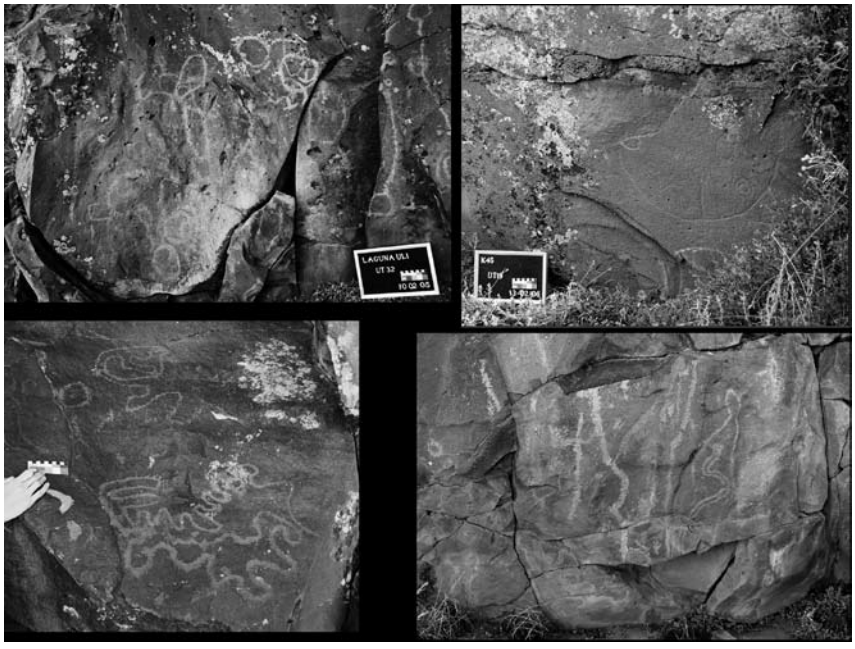


Figura 5. Ejemplos de abstractos en la meseta del Strobel.
*Examples of abstract in the plateau of the Strobel.*

Tabla 1. Tipos de motivos presentes en una muestra de 13 sitios de la meseta del Strobel
*Types of present reasons in a sample of 13 sites of the plateau of the Strobel*

| TIPOLOGÍA | K25 | K32 | K33 | K36 | Total Norte | K11 | K26 | K37 | K38 | K39 | K40 | K45 | K47 | K7 | Total Sur | Total general |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Caóticos | 2,79% | 4,21% | 1,82% | – | 2,69% | 1,80% | 7,91% | 2,15% | 5% | 1,25% | – | 0,39% | 0,25% | 7,69% | 4,58% | 3,80% |
| Círculo | 15,90% | 41,05% | 3,64% | 4,71% | 16,40% | 26,35% | 19,29% | 27,96% | 20% | 15% | 50% | 16,86% | 8,84% | 46,15% | 18,19% | 17,45% |
| Cruz | 0,39% | – | 1,82% | – | 0,39% | 0,60% | 0,71% | – | – | 1,25% | – | – | – | – | 0,46% | 0,44% |
| Cuadrilátero | 0,23% | – | – | 1,18% | 0,26% | – | 0,36% | – | – | – | – | – | 0,51% | – | 0,28% | 0,27% |
| Escaleriforme | 0,08% | – | – | – | 0,07% | – | 0,27% | – | – | – | – | – | 0,76% | – | 0,28% | 0,19% |
| Espiral | 0,16% | – | – | 1,18% | 0,20% | – | 0,53% | – | – | – | – | 1,18% | 0,25% | – | 0,46% | 0,35% |
| Geométrico complejo | 1,09% | 1,05% | – | – | 0,98% | – | 0,8% | – | – | 1,25% | – | 1,57% | 1,26% | – | 0,88% | 0,92% |
| Línea curva | 2,72% | – | – | 5,88% | 2,62% | 1,80% | 2,49% | 2,15% | 5% | 3,75% | – | 3,53% | 4,04% | – | 2,87% | 2,77% |
| Línea quebrada | 1,01% | – | 1,82% | – | 0,92% | 4,19% | 2,04% | – | – | – | – | 3,53% | 0,76% | – | 1,94% | 1,52% |
| Línea recta | 12,26% | 17,89% | 7,27% | 8,24% | 12,20% | 11,98% | 11,47% | 12,90% | 10% | 18,75% | 8,33% | 12,16% | 19,19% | 15,38% | 13,33% | 12,86% |
| Línea sinuosa | 4,42% | 2,11% | 5,45% | 2,35% | 4,20% | 5,39% | 3,11% | 8,60% | 5% | 7,50% | – | 7,84% | 7,32% | – | 5% | 4,67% |
| Peiniforme | 0,31% | – | – | – | 0,26% | – | – | – | – | – | – | 0,39% | 0,25% | – | 0,09% | 0,16% |
| Punteados | 9,70% | 15,79% | 3,64% | 2,35% | 9,45% | 3,59% | 6,49% | 4,30% | – | 2,50% | – | 23,53% | 20,20% | – | 10,41% | 10,01% |
| Radial | 1,40% | – | – | – | 1,18% | – | 0,09% | – | – | – | – | 0,78% | 0,51% | – | 0,23% | 0,62% |
| Reticulado | 0,31% | – | – | – | 0,26% | – | 2,76% | 1,08% | – | – | – | 0,78% | – | – | 1,57% | 1,03% |
| Semicírculo | 6,75% | 8,42% | 5,45% | 14,12% | 7,22% | 12,57% | 5,60% | 3,23% | 25% | 13,75% | 16,67% | 9,02% | 3,79% | 15,38% | 6,71% | 6,92% |
| Subcircular | 0,70% | – | – | – | 0,59% | 1,80% | 2,13% | – | – | 1,25% | – | 0,39% | 0,76% | – | 1,48% | 1,11% |
| T | 0,08% | – | – | – | 0,07% | – | – | – | – | – | – | 0,39% | – | – | 0,05% | 0,05% |
| Trazo | 2,02% | 1,05% | 7,27% | 2,35% | 2,17% | 12,57% | 8,53% | 5,38% | 20% | 5% | – | 7,45% | 4,29% | 7,69% | 7,73% | 5,43% |
| Triángulo | 0,39% | – | 1,82% | – | 0,39% | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | 0,16% |
| Total Grupo 1 | 62,68% | 91,58% | 40% | 42,35% | 62,53% | 82,63% | 74,58% | 67,74% | 90% | 71,25% | 75% | 89,80% | 72,98% | 92,31% | 76,54% | 70,75% |

*Continución Tabla 1*

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Huella de caballo | 1,16% | – | – | – | 0,98% | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | 0,41% |
| Huella de felino | 6,75% | 1,05% | 5,45% | 15,29% | 6,82% | 6,59% | 1,42% | 7,53% | 5% | 3,75% | – | 4,31% | 8,33% | – | 3,79% | 5,05% |
| Huella de guanaco | 0,31% | – | – | – | 0,26% | – | 0,18% | – | – | – | – | – | – | – | 0,09% | 0,16% |
| Huella de huemul | 4,11% | – | – | – | 3,48% | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | 1,44% |
| Huella humana | 5,51% | – | 21,82% | 2,35% | 5,58% | 6,59% | 5,60% | 2,15% | – | 15% | – | – | 5,81% | – | 5,14% | 5,32% |
| Tridígito | 6,28% | 5,26% | 16,36% | 25,88% | 7,68% | 2,99% | 1,96% | 9,68% | – | – | – | 1,57% | 3,28% | 7,69% | 2,50% | 4,64% |
| Huella indet. | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | 4,31% | – | – | 0,51% | 0,30% |
| Total Grupo 2 | 24,13% | 6,32% | 43,64% | 43,53% | 24,80% | 16,17% | 9,16% | 19,35% | 5% | 18,75% | – | 10,20% | 17,42% | 7,69% | 12,03% | 17,31% |
| Guanaco | 1,17% | – | – | 1,18% | 1.05% | 0,60% | 9,33% | 12,90% | – | 8,75% | 25% | – | 0,25% | – | 5,97% | 3,94% |
| Total Grupo 3 | 1,16% | – | – | 1,18% | 1,05% | 0,60% | 9,33% | 12,90% | – | 8,75% | 25% | – | 0,25% | – | 5,97% | 3,93% |
| Caballo | 0,16% | – | – | – | 0,13% | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | 0,05% |
| Lagartija/Matuasto | 1,47% | 1,05% | 9,09% | – | 1,64% | 0,60% | 1,87% | – | 5% | 1,25% | – | – | 0,76% | – | 1,25% | 1,41% |
| Piche | – | – | 3,64% | – | 0,13% | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | 0,05% |
| Zoomorfo no identificado | 0,23% | – | – | 1,18% | 0,26% | – | 0,53% | – | – | – | – | – | – | – | 0,28% | 0,27% |
| Total Grupo 4 | 1,86% | 1,05% | 12,73% | 1,18% | 2,17% | 0,60% | 2,40% | – | 5% | 1,25% | – | – | 0,76% | – | 1,53% | 1,79% |
| Antropomorfo | 0,70% | – | – | – | 0,59% | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | 0,24% |
| Total Grupo 5 | 0,70% | – | – | – | 0,59% | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | 0,24% |
| Mano | 0,16% | – | 1,82% | – | 0,20% | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | 0,08% |
| Negativo de Mano | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | 4,04% | – | 0,74% | 0,43% |
| Total Grupo 6 | 0,16% | – | 1,82% | – | 0,20% | – | – | – | – | – | – | – | 4,04% | – | 0,74% | 0,52% |
| Indeterminado | 9,31% | 1,05% | 1,82% | 11,76% | 8,66% | – | 4,53% | – | – | – | – | – | 4,55% | – | 3,19% | 5,45% |
| Total (%) | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% |
| Total (N) | 1289 | 95 | 55 | 85 | 1524 | 167 | 1125 | 93 | 20 | 80 | 12 | 255 | 396 | 13 | 2161 | 3685 |

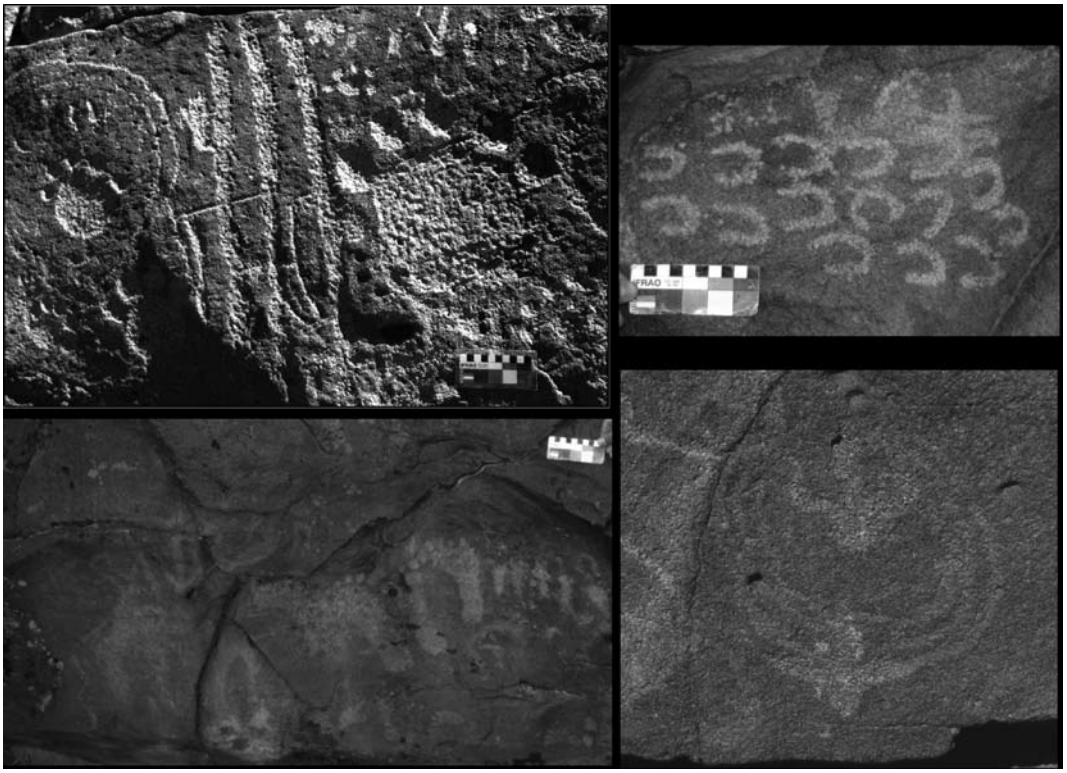


Figura 6. Ejemplos de pisadas en la meseta del Strobel.
*Examples of trodden in the plateau of the Strobel.*

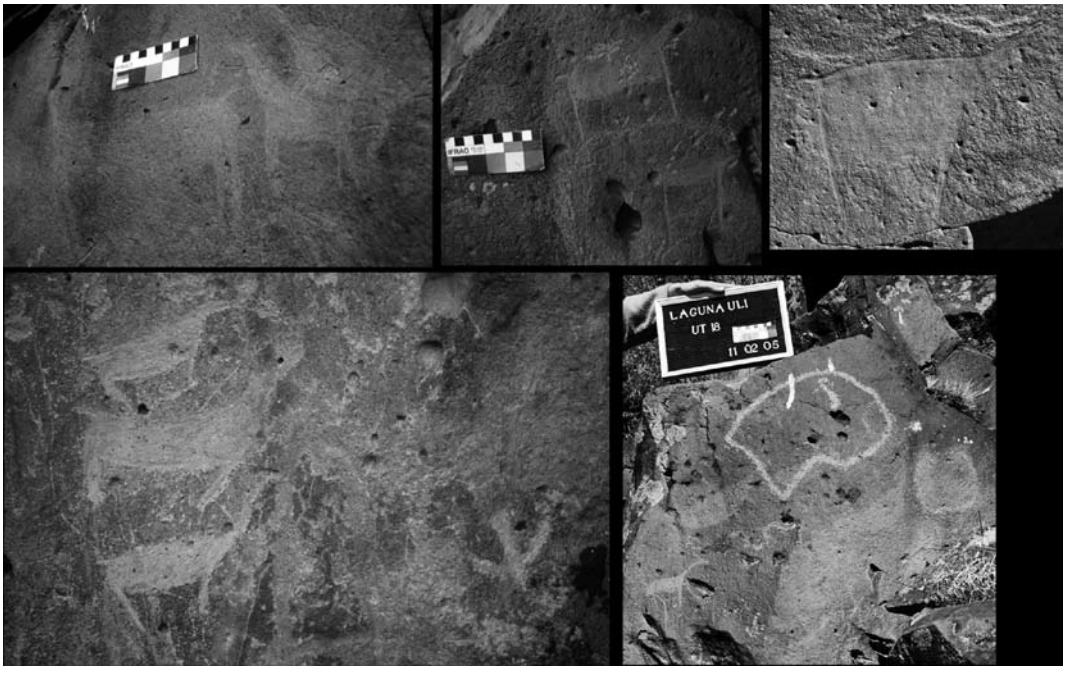



Figura 7. Ejemplos de guanacos en la meseta del Strobel.
*Gumps' examples in the plateau of the Strobel.*

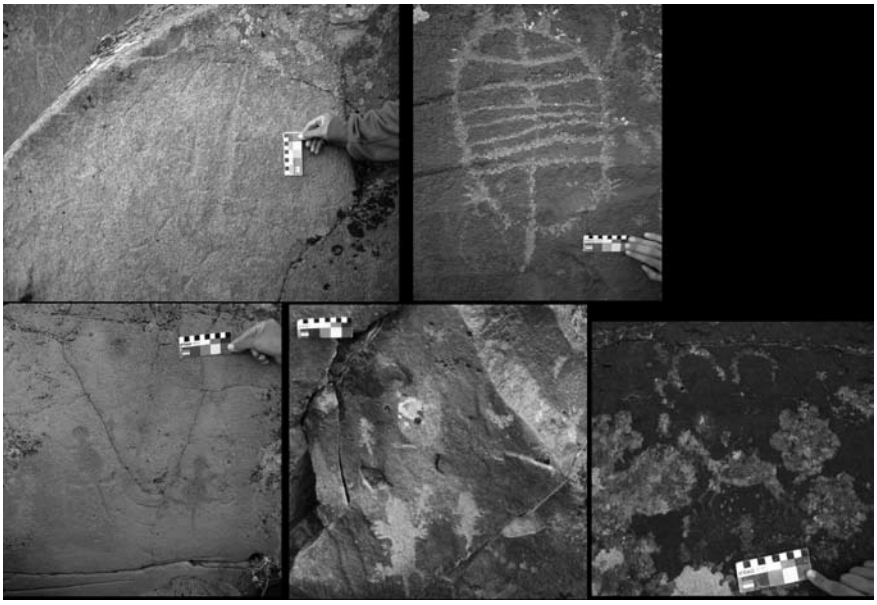


Figura 8. Ejemplos de “otros zoomorfos” en la meseta del Strobel.
*Examples of “ other zoomorfos “ in the plateau of the Strobel.*

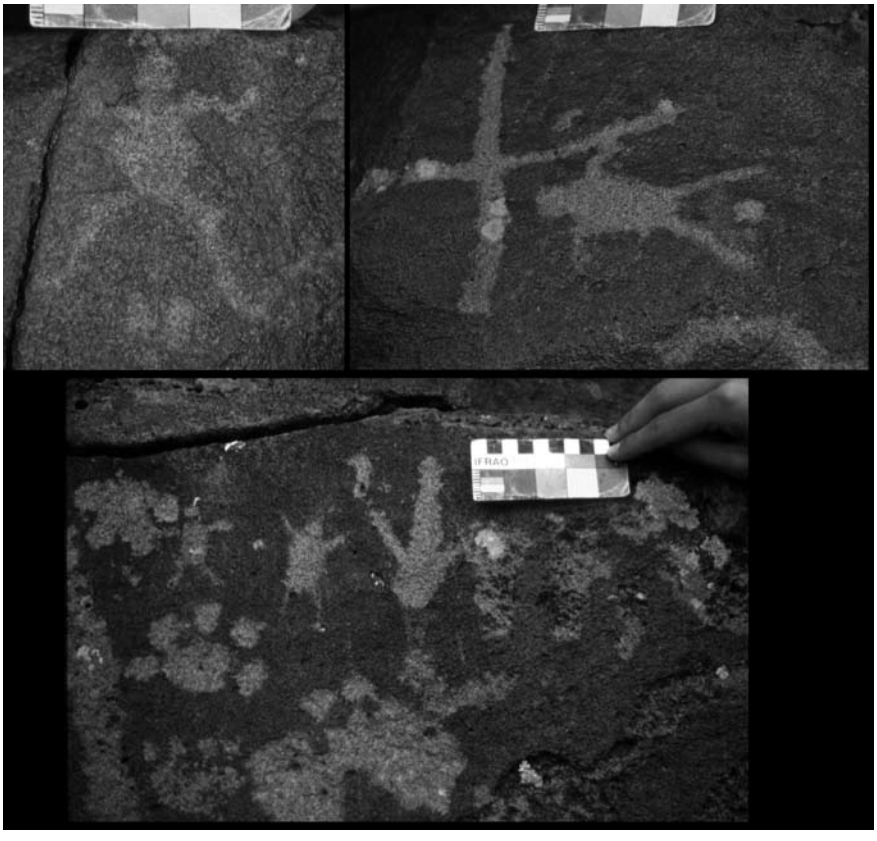


Figura 9. Ejemplos de antropomorfos en la meseta del Strobel.
*Examples of anthropomorphous in the plateau of the Strobel.*

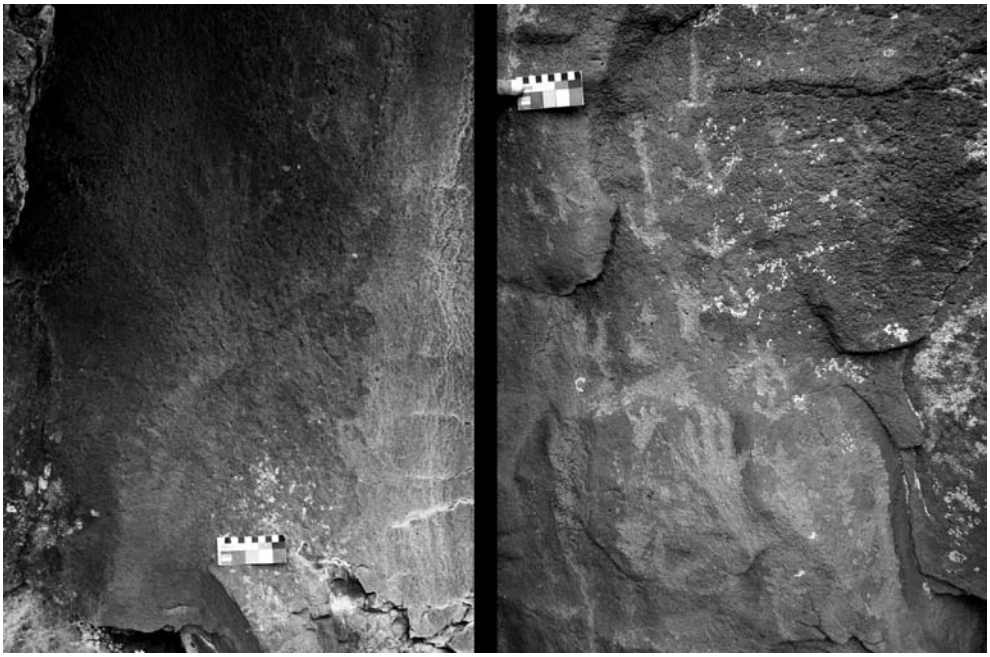


Figura 10. Ejemplos de negativos de mano y mano grabada en la meseta del Strobel.
*Examples of hand negatives and hand recorded in the plateau of the Strobel.*

Tabla 2. Técnicas registradas en una muestra de seis sitios de la meseta del Strobel (P: Picado, I: Inciso y R: Raspado)
*Techniques registered in a sample of six sites of the plateau of the Strobel (P: Mincemeat, I: Inciso and R: Scraped)*

| Técnica | K25 | K26 | K32 | K33 | K36 | K47 | Total |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| P | 90,44% | 75,41% | 96,84% | 100% | 96,47% | 87,82% | 85,34% |
| I | 6,27% | 11,91% | 3,16% | – | 3,53% | 4,57% | 7,74% |
| R | 0,24% | 3,27% | – | – | – | 2,79% | 1,63% |
| R-I | 0,78% | 7,59% | – | – | – | – | 3,02% |
| R-P | 0,39% | 0,38% | – | – | – | – | 0,31% |
| P-I | 1,88% | 1,44% | – | – | – | 0,76% | 1,43% |
| Pintura | – | – | – | – | – | 4,06% | 0,54% |
| TOTAL % | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% |
| TOTAL N | 1276 | 1041 | 95 | 55 | 85 | 394 | 2946 |

registraron escasos ejemplos de pinturas en uno de ellos. Comparando la meseta del Strobel y la cuenca del lago Cardiel, donde se observa un predominio del grabado y la pintura respectivamente, se ha propuesto que las diferencias se relacionarían con el tipo de soporte disponible y con los usos que habría tenido cada espacio (Belardi y Goñi 2002). Mientras que en la meseta se encuentran paredones de basalto duro y grano fino, en la cuenca del lago Cardiel los soportes presentan una menor estabilidad, siendo la mayor parte de ellos areniscas muy friables. Esto favorecería la ejecución de representaciones mediante pintura en la cuenca baja y de grabado en la meseta.

En relación a las pátinas de los grabados, se utilizan los mismos sitios empleados en la discusión de las técnicas. En este caso, se pudo determinar la pátina en 2.818 elementos. En la mayor parte de los sitios se registró el predominio de los grados 2 y 3, es decir, las menos desarrolladas (Tabla 3). Sin embargo, si bien en menores porcentajes, también se encuentra representado el grado 1 en casi todos los sitios.

Tabla 3. Pátinas identificadas en una muestra de seis sitios de la meseta del Strobel.
*Patinas identified in a sample of six sites of the plateau of the Strobel.*

| Pátina | K25 | K26 | K32 | K33 | K36 | K47 | Total |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 10,82% | 12,20% | 7,53% | – | 13,41% | 11,29% | 11,14% |
| 2 | 36,83% | 30,71% | 36,56% | 15,09% | 23,17% | 22,04% | 31,90% |
| 3 | 52,35% | 57,09% | 55,91% | 84,91% | 63,41% | 66,67% | 56,96% |
| TOTAL % | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% |
| TOTAL N | 1211 | 1016 | 93 | 53 | 82 | 363 | 2818 |

También, se documentó una gran cantidad de superposiciones. En la muestra de seis sitios se identificaron un total de 514 (141 en K25, 1 en K32, 1 en K33, 20 en K36, 278 en K26 y 73 en K47). Generalmente se observan casos de abstractos sobre abstractos, aunque también hay casos de abstractos y pisadas sobre guanacos, así como de pisadas y otros zoomorfos sobre abstractos.

La evidencia aportada por las pátinas y las superposiciones permite inferir una alta redundancia en ocupación de este espacio y considerar diferencias en las tendencias temporales relativas de cada uno de los grupos de motivos mencionados previamente (ver Re et al. 2005, 2006 para discusión de sitios específicos). En primera instancia, los abstractos presentan la mayor variedad de pátinas y superposiciones, lo cual indica una amplia diacronía en la ejecución de los mismos. Por su parte, los guanacos parecen representar un primer momento en la realización de los grabados. Sin embargo, se observan distintos diseños que a futuro deberán ser evaluados por separado. La mayor parte de ellos se ubicaría dentro del Grupo Estilístico B1 definido para el área del río Pinturas y áreas aledañas, el cual abarca un amplio segmento temporal que incluye el Holoceno medio y tardío (Aschero 1996a, Gradín et al. 1979, Gradín com. pers. en Belardi y Goñi 2006). Las pátinas y superposiciones sugieren que tanto las pisadas como los otros zoomorfos fueron ejecutados en momentos relativamente posteriores. Por último, la escasez de casos de antropomorfos dificulta una generalización, sin embargo, las evidencias sugieren una realización tardía de los mismos.

## Distribución de Motivos y Técnicas en Escala Suprarregional

A continuación se evalúa de forma cualitativa la distribución de las representaciones rupestres en escala suprarregional en términos de densidad, técnicas y grupos de motivos. Cabe resaltar los diferentes grados de análisis realizados en las distintas áreas aledañas a la meseta del lago Strobel (Área del Alto río Pinturas: Gradín 1983, Gradín et al. 1976, 1979, Schobinger y Gradín 1985; Cuenca del lago Cardiel: Ferraro y Molinari 2001; Cuenca de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso: Aschero 1996a y 1996c, Gradín et al. 1979; Área del río Belgrano: Aschero 1996a y 1996b, Aschero et al. 1992, 1992-93; Meseta del lago Buenos Aires: Gradín 1983, 1996, Gradín et al. 1979, Schobinger y Gradín 1985; Cuenca del lago Viedma: Schobinger y Gradín 1985). Mientras que en algunas de ellas se encuentra una gran cantidad de información publicada (por ejemplo, el área del Alto río Pinturas), otras cuentan solamente con informes de tipo preliminar sobre sitios aislados (caso de la cuenca de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso y cuenca del lago Viedma). Sin embargo, este hecho no impide una primera evaluación de los modelos propuestos.

Si bien se entiende que actúan diversos factores, se considera la cantidad de sitios con representaciones rupestres relevados en cada una de las áreas como una medida aproximada de la densidad de las mismas. Así, se registraron: 23 sitios en el área del Alto río Pinturas, 16 sitios en la cuenca del lago Cardiel, 3 sitios en la cuenca de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso, 10 sitios en el área del río Belgrano, 15 sitios en la meseta del lago Buenos Aires y 1 sitio en la cuenca del lago Viedma. Llama la atención la cantidad relativamente menor en todas ellas en relación a los sitios que fueran registrados en el espacio muestreado de la meseta del Strobel. La única que presenta similar número es el área del Alto Río Pinturas, en la cual se halla representado un lapso muy amplio.

En relación a las técnicas, se identificó la representación relativa de la pintura y el grabado

en cada una de las áreas. En términos generales, se observó la amplia distribución de la pintura, predominando en cuencas bajas como la de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso y la del lago Cardiel y encontrándose de manera exclusiva en cuencas altas como la del Área del río Belgrano y en el Área del Alto río Pinturas. Por otra parte, en la meseta del Strobel y en la cuenca del Viedma se registran escasos ejemplos de pintura. En la meseta del Buenos Aires éstas estaban ausentes. De esta manera, la técnica del grabado tiene una distribución más restringida predominando en los conjuntos de la cuenca del lago Viedma, en la meseta del Buenos Aires y en la del Strobel. Se registraron casos aislados en la cuenca del lago Cardiel y en la de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso.

Además, se comparan los tipos de motivos que se encuentran representados en cada una de las áreas. Cabe aclarar que la mayor parte de los distintos grupos y tipos se registran tanto en pintura como en grabado. El grupo de motivos 1, los "abstractos", presentan una amplia distribución, aunque se encuentra en cantidades variables en las distintas áreas. En la meseta del lago Buenos Aires predomina en los conjuntos de todos los sitios, de manera similar a lo observado en la meseta del Strobel, específicamente, hay un mayor porcentaje de círculos y líneas sinuosas. En la cuenca del lago Viedma, si bien se cuenta con escasa información, parece presentar una situación semejante a las mesetas. Por otra parte, en el Alto río Pinturas y en la cuenca del lago Cardiel este grupo se ubica en segundo lugar en relación a los motivos figurativos. En la primer área se encuentran mayormente representados círculos, líneas sinuosas y punteados, mientras que en la segunda, círculos, trazos y punteados. En la cuenca de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso y en el área del río Belgrano se encuentran presentes los abstractos pero, por el momento, no se cuenta con información cuantitativa en relación a los tipos específicos presentes. Ninguna de las distintas áreas parece registrar la variabilidad de abstractos documentada en la meseta del lago Strobel.

El grupo 2, las "pisadas", se distribuye de manera más heterogénea. En la meseta del lago Buenos Aires se encuentran representados tridígitos y huellas de felino en 4 de los sitios, registrándose prácticamente la ausencia de huellas humanas. Una situación similar se registra en el Alto río Pinturas, encontrándose en este caso en 7 sitios. Aquí se suman escasos ejemplos de pisadas de guanaco. En uno de los sitios de la cuenca de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso, cerro de los Indios 1 (CI1), se relevaron también tridígitos y huellas de felino. Por otra parte, en el área del río Belgrano y en la cuenca del lago Cardiel se registró una muy baja frecuencia de pisadas de todo tipo. Lo observado en estas áreas contrasta con la importante presencia de pisadas en casi todos los sitios de la meseta del Strobel.

El grupo 3, los "guanacos", presenta una amplia distribución hacia el norte y oeste de la meseta del Strobel mientras que se encuentran ausentes hacia el sur de la misma. Abarca una serie de diseños a los que se les ha asignados cronologías de acuerdo a la secuencia del Alto río Pinturas (Aschero 1996c, Gradín et al. 1979). En particular, los guanacos del Grupo Estilístico B1, asignados al Holoceno Medio y Tardío, han sido registrados pintados en 8 sitios del Alto río Pinturas, en 7 sitios del Área del río Belgrano, en cerro de los Indios 1 y posiblemente en 1 de la cuenca del lago Cardiel. En la meseta del lago Buenos Aires y en la cuenca del lago Viedma se encuentran ausentes. De esta manera, hasta el momento la meseta del Strobel es la única área en la que se han registrado guanacos realizados mediante grabado, encontrándose en 11 de los 28 sitios detectados.

El grupo 4, los "otros zoomorfos", se encuentra en menores frecuencias pero también presenta una distribución heterogénea. En el río Pinturas (mínimo 4 sitios), en la meseta del Buenos Aires (7 sitios), en CI1 y en la cuenca del Viedma se registraron principalmente lagartijas/matuastos. Como casos particulares, cabe destacar la presencia de un choique pintado en el río Pinturas y de un piche grabado en el Viedma. Por otra parte, en la cuenca del lago Cardiel y en el Área del río Belgrano no se registró este grupo. Nuevamente, resalta la presencia y variedad de estos motivos en varios sitios de la meseta del Strobel.

El grupo 5, los "antropomorfos", si bien se registra en porcentajes muy bajos, se presenta en casi todas las áreas (con la excepción de la cuenca del lago Viedma). Se observan distintos diseños. Aquellos relevados en la meseta del Strobel presentan similitudes con los de CI1.

Por último, cabe referirse a los negativos de mano, los cuales predominan o se encuentran de manera exclusiva en la mayor parte de los sitios y áreas donde se registra la importancia de la pintura como técnica. De esta manera, en el río Pinturas,

en la cuenca del lago Cardiel, en la de los lagos Pueyrredón, Posadas y Salitroso y en el Área del río Belgrano presentan porcentajes muy altos. En la meseta del Strobel y en la cuenca del Viedma se registraron escasos ejemplos, mientras que en la meseta del lago Buenos Aires están ausentes. En este punto es interesante mencionar la presencia de algunos ejemplos de manos grabadas en la meseta del Strobel.

De esta manera, se observa que la meseta del Strobel agruparía una gran variedad de motivos y diseños que no se presentan en conjunto en ninguna de las otras áreas.

## Otra Línea de Evidencia

A fin de contrastar lo observado en las representaciones rupestres, se considera una línea de evidencia alternativa, específicamente, la información disponible sobre los grupos indígenas presentes en la Patagonia meridional a la llegada de los europeos. Si bien se entiende que las escalas arqueológica y etnográfica no pueden ser comparadas directamente, se considera útil la evaluación de la información disponible en relación a los grupos de indígenas documentados en tiempos históricos, ya que aportan a la discusión general. En este sentido, se observa que diversos investigadores han postulado que existirían ciertas diferencias regionales a nivel de etnias (Escalada 1949, Martinic 1995, entre otros), mientras que otros sugieren que la lengua habría sido similar en un área muy grande (Viegas Barros 1994). Por ejemplo, se observa la distribución geográfica del "complejo tehuelche" a mediados del siglo XVIII de acuerdo a Escalada (1949) (Figura 11), el cual se encontraría distribuido en toda la Patagonia meridional. Este autor menciona tres subdivisiones continentales: Génena-kéne (en el norte), Aóni-kénk (en el sur) y Chehuache-kénk (en el oeste), cada una de las cuales habría ocupado un espacio de grandes dimensiones. Es decir, la diferenciación entre los distintos grupos se presenta en una escala espacial muy amplia y, aún así, no se presenta una cantidad de grupos comparable a los identificados en el caso australiano.

## Discusión

La información presentada en los anteriores acápites sugiere que el caso australiano y el centro-oeste de la Provincia de Santa Cruz comparten ciertas características mientras que, a su vez, se hacen evidentes algunas diferencias. En primera instancia, se observa que las superficies consideradas en ambos casos son de escalas comparables (40.800 $km^2$ y 30.000 $km^2$ respectivamente). De esta manera, en las dos áreas se encuentran representados una gran variedad de ambientes con distintos recursos asociados. Además, en ambas se documentaron, mediante estudios paleoclimáticos, desecaciones durante el Holoceno Tardío.

En cuanto a las estrategias humanas inferidas, en función de las investigaciones conducidas en las dos áreas, se observa que gran parte de las modificaciones producidas en el modo de vida cazador-recolector del centro-oeste de Santa Cruz durante el Holoceno Tardío guardan semejanza con las descriptas para la península de Cape York en Australia. Así, en ambos casos se ha planteado una reducción de la movilidad residencial que conllevaría el nucleamiento de los grupos humanos en determinados espacios.

En cuanto a las diferencias, primero se observan algunas de carácter ambiental ya que los recursos no serían tan variables en Patagonia meridional donde se encuentra un clima más árido, relacionado con sus altas latitudes contrapuestas a las bajas latitudes del caso australiano. En relación a las estrategias humanas inferidas, se hacen evidentes otras divergencias. Así, en Patagonia meridional se ha propuesto la ampliación de los rangos de acción logísticos, lo que resultaría en la incorporación de nuevos espacios en la circulación de los grupos humanos como las mesetas altas (Goñi 2000; Goñi y Barrientos 2000, 2004; Goñi et al. 2000-2002). Por otra parte, el caso australiano, en términos demográficos, se presenta como un cuadro de saturación del espacio, que no parece ser el caso de Patagonia austral, siguiendo los lineamientos del modelo poblacional de Borrero (1989-90, 1994-95).

Específicamente, en relación con el objetivo de este artículo, los primeros resultados alcanzados apuntan a que en Patagonia meridional, durante el Holoceno Tardío, no se habría dado una regionalización social en la misma escala que la postulada en la península de Cape York. Así, el análisis de las representaciones rupestres en Patagonia meridional no sugiere una diferenciación tan marcada de los motivos y diseños entre distintas áreas como en el caso australiano, que permita postular una clara definición de territorios. La principal diferencia observada refiere a la frecuencia en la que se

Figura 11. Mapa con la distribución del "complejo tehuelche" (extraído de Escalada 1949).
*Map with the distribution of the " complex tehuelche " (extracted from Climbing 1949).*

encuentran representados los distintos motivos y no a su presencia o ausencia. Por último, no se destaca una gran diferenciación lingüística en Patagonia meridional en momentos históricos a pesar de comprender una escala espacial mucho más amplia que la registrada en el caso australiano.

Podría plantearse que, con el fin de observar diferencias importantes en la representación de los distintos motivos y diseños, debería ampliase la escala espacial del estudio. Sin embargo, las divergencias que por el momento se evidencian podrían ser explicadas en mejores términos si se considera que las mismas

derivarían del distanciamiento geográfico entre poblaciones, producto del nucleamiento propuesto para el Holoceno Tardío en Patagonia meridional. Esto se apoya en que las poblaciones humanas de la región no habrían presentado una densidad demográfica tal que hubiera permitido el desarrollo de una regionalización social profunda.

Las diferencias observadas en las representaciones rupestres de la península de Cape York son explicadas en términos de una demarcación de espacios referidos a territorios activamente defendidos. Desde nuestra perspectiva, éste no parece ser el caso de Patagonia austral, donde las diferencias de diseños estarían más relacionadas con la variabilidad ambiental/espacial que con la territorialidad. En este sentido, cobra importancia la meseta del Strobel, la cual puede ser comprendida como un espacio en el cual la información sería compartida como medio para reducir los riesgos en los momentos de menor humedad del Holoceno Tardío. Así, si bien las ocupaciones en la misma se habrían dado en el marco de una movilidad logística, también debe considerarse la movilidad de los grupos humanos con fines a intercambiar información (sensu Whallon 2006).

## Consideraciones Finales

En este trabajo se ha buscado comparar las características de las dinámicas de poblamiento durante el Holoceno Tardío en el área de estudio en Patagonia meridional con lo sucedido en la península de Cape York, a través de la distribución y frecuencia de motivos y técnicas en las representaciones rupestres. Si bien se han identificado numerosas diferencias, la discusión de las mismas permite brindar una nueva perspectiva en relación con los modelos propuestos sobre la reducción de la movilidad y la convergencia poblacional en momentos tardíos.

A futuro se espera ahondar en la problemática mediante el análisis más detallado de los tipos de motivos y diseños presentes en las distintas áreas, la consideración de líneas de evidencia complementarias como materias primas líticas, isótopos, etc., así como el ajuste de diferencias de tipo cronológico.

*Agradecimientos:* Se agradece profundamente a las familias Nuevo Delaunay, Rodríguez y Cittadini, así como a Arturo Oliverio López por toda la colaboración que nos han prestado durante las tareas de campo. También queremos agradecer a Amalia Nuevo Delaunay y Lorena Ferraro por la ayuda prestada en el relevamiento y análisis de algunos de los sitios y a Flavia Carballo Marina por los comentarios a versiones anteriores del trabajo. Agradecemos la oportunidad brindada por los coordinadores Andrés Troncoso y Daniela Valenzuela y por los organizadores del VII Simposio Internacional de Arte Rupestre.

Este trabajo se realizó dentro del marco del Proyecto PICT 2004 Nº 26.295 "Poblamiento humano durante el Holoceno Tardío de las mesetas basálticas Strobel y Cardiel Chico, Patagonia Meridional" de la ANPCYT, del Proyecto UBACyT Nº 065 "La dinámica del poblamiento humano en Patagonia centro-meridional durante el Holoceno Tardío y su relación con la extinción de las poblaciones patagónicas en momentos tardíos", del programa "Rescate de las culturas prehistóricas patagónicas" de la Secretaría de Cultura de la Nación (INAPL) y del Proyecto UNPA 29/A114 "Distribuciones, tecnología y poblamiento humano en la cuenca de los lagos Cardiel y Strobel (Santa Cruz)".

## Nota

[1] Estructuras de rocas de forma lineal o semicircular utilizadas como reparos en las actividades de caza de guanacos –Lama guanicoe– en primavera-verano.

# Nuevas exploraciones y sitios de arte rupestre/ indicadores culturales y temporales del arte rupestre

Coordinadores:

José Berenguer (Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile) y Juan Chacama (Dpto. Antropología, Universidad de Tarapacá)

Participantes:

1. A. Herrera V. y D. Ballereau

2. V. Falcón y M. Suárez

3. M. Pozzi-Escot

4. L. Véliz, J. Chacama y L. Briones

5. A. Callegari, L. Wisnieski, G. Spengler, G. Rodríguez y S. Aumont

6. S. Urquiza, C. A. Aschero y L. Urquiza

7. A. Re, M. M. Podestá y D. Rolandi

# EL ENCANTO: RETORNO DE UN CONJUNTO RUPESTRE (COSTA RICA)

## *EL ENCANTO: RETURN OF A CAVE(ROCK) SET (COSTA RICA)*

*Anayensy Herrera[1], Dominique Ballereau[2]*

A pesar de la gran cantidad y variedad de arte rupestre presente en la cordillera de Guanacaste en Costa Rica, existen pocos registros y estudios arqueológicos detallados. Por eso en el año 2005 se realizó un reconocimiento de los grabados en la Piedra El Encanto, situada dentro del Área de Conservación Guanacaste. En este artículo se detallan las técnicas de recuperación gráfica del conjunto rupestre, a la vez que se ensaya la comparación con conjuntos similares y con imágenes presentes en la cerámica de la zona. Lo que permite proponer un fechamiento relativo y su relación con el sistema hídrico regional.

**Palabras claves:** petroglifo, cordillera de Guanacaste, período Bagaces, *frottage*, cruz con contorno, figuras antropomorfas.

*In spite of the great quantity and variety of rock art found in the Guanacaste Range in Costa Rica, few detailed archaeological recordings and studies exist. For this reason, in 2005, we underwent a survey of the engravings of the Piedra El Encanto, situated in the Guanacaste Conservation Area. In this paper, we describe the techniques of recording the engravings and we try to compare it with similar groups of images which are seen on the ceramics of the area. This allows to propose a relative dating and its relationship with the regional hydrological system.*

***Key words:*** *petroglyph, Guanacaste range, Bagaces period, rubbing, cross with contour, anthropomorphic figure.*

### Introducción

Costa Rica posee importantes sitios con arte rupestre producto de la ocupación humana precolombina que se remonta a doce mil años atrás. Como componente de la cultura material, su estudio es fundamental para comprender los procesos regionales y locales de los grupos humanos, su impacto sobre el medio natural, las estrategias productivas, sus modos de vida, sus creencias y costumbres.

Los grabados sobre rocas se realizaron en diversos momentos de la historia prehispánica, aunque es posible que estén más relacionados con el momento de auge de las sociedades agrícolas y del impulso de la complejidad social vinculada con la consolidación de las jefaturas o cacicazgos (sociedades de rango).

Los sitios arqueológicos que presentan manifestaciones de arte rupestre han sido poco investigados, pese a que abundan en diversas regiones del país. Una de estas regiones es Guanacaste, cuyo territorio está modelado en parte por la actividad volcánica, configurando diversos paisajes y espacios rocosos que fueron intencionalmente seleccionados por los antiguos pobladores para inscribir símbolos de gran valor cultural y artístico. Se utilizaron principalmente, rocas dispersas sobre la campiña y paredes rocosas, muchas veces cerca de cauces de ríos.

La cordillera volcánica de Guanacaste con cinco volcanes en línea: Orosí, Cacao, Rincón de la Vieja, Miravalles y Tenorio, cuya mayor altura es de 2.000 metros, resguarda gran cantidad de sitios de arte rupestre distribuidos desde alturas de 1.000 msnm hasta los piedemontes y extendiéndose hacia la costa pacífica. Los sitios localizados a mayor altura sufren menos daño por la actividad humana, no obstante factores naturales han afectado la preservación de los grabados.

Con la intención de contribuir en el inventario de estos sitios, ensayar técnicas confiables de registro e interpretación, a la vez que se establecen colaboraciones internacionales, se realizó en el año 2005 una exploración de campo con el fin de estudiar los grabados de la Piedra El Encanto localizada en las inmediaciones del Área de Conservación Guanacaste, declarado patrimonio de la humanidad. Este sitio no había sido reportado ni publicado hasta ahora.

[1] Investigadora Independiente. Apartado Postal 319 5000 Liberia, Guanacaste, Costa Rica. E-mail: anayensyherrera@gmail.com

[2] Observatoire de Paris, Section de Meudon, 5, place Jules Janssen, 92195 Meudon Principal Cedex, Francia. E-mail: dominique.ballereau@obspm.fr

Partiendo de un interés científico, la intención fue comparar las imágenes detectadas con información arqueológica complementaria. De tal manera que se pudiera iniciar una base de datos para ampliar el estudio de otros grabados, comprender su relación con imágenes presentes en otros contextos y materiales como cerámica y escultórica sobre piedra, hacia la compresión de la antigüedad, asociación, dinámica cultural en una región donde se conoce de migraciones y de interacción una larga e intensa con grupos vecinos de corta y larga distancia.

## Costa Rica

Costa Rica es uno de los seis países de Centroamérica, tiene una superficie de 51.100 kilómetros cuadrados. Su red de carreteras permite alcanzar cualquiera de sus siete provincias en un día desde su capital San José.

La provincia de Guanacaste, en la extremidad noroeste del país, limita al norte con Nicaragua, al este y al sur con las provincias de Alajuela y Puntarenas, y al oeste con el océano Pacífico. La provincia tiene una geografía diversa, desde las cordilleras de Guanacaste y Tilarán que forman su límite al este, sus sierras antiguas localizadas sobre la penínsulas de Santa Elena y Nicoya, hasta vastas planicies de origen volcánico y fluvial que conforman las sabanas del norte, el valle del Tempisque y pequeños valles sobre la península de Nicoya.

En términos arqueológicos, el territorio actual de Costa Rica se reconoce en distintas regiones. Guanacaste constituye la subregión sur de Gran Nicoya, concepto que hace demasiada alusión a sus vínculos con mesoamérica, lo cual debe ser tomado con mucha preocupación porque si bien hay indicios en distintas épocas de contactos comerciales, una mayor vinculación relacionada con la migración chorotega no ocurre sino después del siglo X. Sin embargo, la mayor contribución cultural, aún reconocida en el siglo XVI, sería de parte de poblaciones de origen chibchense que relacionan Guanacaste más con el resto del los pueblos del istmo centroamericano sur y con una tradición cultural local propia y autónoma. De ahí que preferimos hablar de Guanacaste donde las fronteras culturas y geopolíticas variaron a través de su historia más antigua.

## La Historia Más Antigua de Guanacaste

La historia antigua de Guanacaste se remonta al décimo milenio antes de nuestra era según el hallazgo sin contexto de varias puntas de proyectil reportadas en la cordillera de Tilarán y la península de Nicoya, lo cual es congruente con los reportes para el sur de América Central.

Estos indicios más otros implementos líticos bifaciales lasqueados relatan la presencia de grupos de cazadores recolectores desplazándose por el territorio. Donde mejor existen indicios es en la cordillera de Tilarán (Sheets, 1984). Allí se reporta, además, uno de los complejos cerámicos más antiguos de la región asociado con las poblaciones que empezaban a practicar la agricultura hacia la mitad del tercer milenio antes de nuestra era (Hoopes, 1987).

Los grupos agrícolas prefirieron los terrenos situados más hacia las planicies y zonas costeras donde los suelos y los recursos facilitaban el asentamiento y la producción. A través de la historia se diversificó el aprovechamiento de los recursos provocando una ocupación generalizada del territorio (Lange, 1984). Es probable que la falta de investigaciones científicas contribuya a la idea de una escasa ocupación humana precolombina en las faldas de la cordillera de Guanacaste, ya que el conocimiento popular confirma la existencia de varios sitios arqueológicos, algunos de índole funeraria, y la mayoría, identificados por la presencia de petroglifos.

Las sociedades indígenas del sur de América Central nunca alcanzaron el grado de Estado. La diferenciación social fue gradual hasta el momento que se puede hablar de sociedades con marcada diferenciación social cerca del año 0. Se distingue por la presencia de especialistas de la confección de objetos suntuarios, así como de personajes que, haciendo gala de estos objetos, desempeñan una función social destacada como jefes o caciques (Snarskis, 1981; Fonseca, 1996; Fonseca y Cooke, 1996; Corrales, 2001), la cual fue heredada por medio de los sistemas de parentesco.

Hacia el siglo XVI, las crónicas de los españoles relatan la existencia de diversos grupos culturales (Ibarra, 1989, 1990). Conviven en territorios bien definidos, grupos de aparente filiación lingüística chibchense de un arraigo antiquísimo en el sur de América Central, así como grupos de filiación chorotega-mangue procedentes del Soconusco

en Chiapas, aunque originarios de la región de Cholula (Kauffman, 1974), quienes habrían llegado a Guanacaste cerca del siglo X de nuestra era (Constenla, 1994).

Uno de los problemas primordiales de investigación arqueológica es comprender cómo se dio el proceso de inserción de los grupos chorotegas dentro de la sociedad indígena presumiblemente chibchense en Guanacaste. Aunque se conoce la existencia de un comercio de materias primas, objetos e ideas desde el inicio de nuestra era, es notable la circulación de expresiones artísticas mesoamericanas en la producción de ciertos objetos de uso cotidiano y ceremonial especialmente después del siglo VIII (Stone, 1977; Abel-Vidor et al., 1990).

Los estudios arqueológicos han permitido la formulación de una periodización reciente a partir de una periodización anterior que rige para toda la Gran Nicoya y que se ofrece en la Tabla 1.

Tabla 1. Periodización arqueológica vigente para la Gran Nicoya
*Chronological sequence for Gran Nicoya*

| Año | Período Cultural anterior | Período Cultural vigente |
|---|---|---|
| 1.550 d.N.E. | Policromo Tardío | Ometepe |
| 1.350 | | |
| | Policromo Medio | Sapoá |
| 800 | | |
| | Policromo Antiguo | Bagaces |
| 500 | | |
| 300 | Bicromo en Zonas | |
| 0 | | Tempisque |
| 300 | | |
| 500 | | |
| 1.000 | | Orosi |
| 2.000 | | |
| | | Arcaico |
| 8.000 | | |
| | | Paleoindio |
| 12.000 a.N.E. | | |

Fuente Bibliográfica: Baudez, 1967, Vásquez at al., 1994.

## El Interés por lo Rupestre

Esta investigación se inscribe en el campo que se ha dado en denominar arte rupestre o arte en piedras (Rock Art). Se refiere al conjunto de obras elaboradas intencionalmente por artífices antiguos, en nuestro caso pueblos indígenas precolombinos, sobre la superficie de piedras, ya sea agregando cosas como pigmentos (pictogramas) o restando materiales como los grabados (petroglifos).

Los hallazgos en siglos pasados de las magníficas cuevas con pinturas entre España y Francia despertaron la reflexión sobre la creación humana en épocas tan antiguas, posibilitando el desarrollo del interés en el estudio de manifestaciones similares en el mundo, y a su vez del desarrollo de metodologías para el registro y la interpretación de tales expresiones (Ilion, 1976; Clottes y Lewis-Williams, 2001).

En el caso de Costa Rica, se hallan rocas de diversos tamaños dispersas en el paisaje o concentradas y asociadas entre sí. Las condiciones climáticas tropicales afectan gravemente la conservación de las piedras con petroglifos. La falta de interés por esta parte del patrimonio arqueológico contribuye en la pérdida de la información contenida y la puesta en valor de los mismos.

En general, los estudios sobre arte rupestre han sido escasos y no sistemáticos caracterizándose por exploraciones y estudios aislados con metodología de investigación a veces poco explícita (Fonseca y Acuña, 1986; Zilberg, 1986). Lo mismo se cita para Guanacaste, donde tradicionalmente se dan

referencias, pero existen pocos estudios dirigidos a examinar el arte rupestre que se hayan publicado (Stirling y Stirling, 1997; Meighan, 1979; Norr, 1986; Künne, 2003).

Hasta ahora el sitio con mayor abundancia de rocas grabadas en la provincia es sin ninguna duda El Pedregal, localizado sobre la pendiente oeste del volcán Orosí. Allí han sido catalogadas unas 600 rocas grabadas con aproximadamente 2.000 imágenes, diseminadas sobre alrededor de 6 hectáreas. Curiosamente, nada o casi nada ha sido publicado.

Otros dos sitios rupestres importantes son La Española, en Curubandé de Liberia (Meighan, 1979) y El Farallón, en Sandillal de Cañas (Figura 1). Ambos sitios están en el cañón de un río. Por falta de investigaciones y de prospecciones en los alrededores, no se sabe si son asociados a zonas de habitación. A veces, una o dos rocas grabadas están muy próximas a asentamientos y zonas funerarias en las inmediaciones de ríos (Solís, 1996; Stirling y Stirling, 1997).

La mayoría de las rocas sufren por los efectos directos de factores ambientales como el sol, la lluvia y el viento que aceleran los procesos de meteorización y contribuyen en su fragmentación. Este es el caso del sitio El Pedregal que se ubica en una ladera desprotegida naturalmente de árboles, donde impera el pasto nativo y los arbustos, y donde la acción de los agentes naturales azota las piedras grabadas. Además, los petroglifos situados cerca de los centros de población o que son visitados sin instrucciones o restricciones, suelen sufrir los estragos de una población que ignora su valor y que procede de manera infame rayando, pintando y hasta quebrándolos, este es el caso del sitio La Española.

## La Piedra El Encanto

### Localización geográfica

En la estribación oeste del cerro Cacao, un volcán inactivo situado entre el volcán Orosí y el Rincón de la Vieja, se encuentran varias rocas con petroglifos. Uno de los sitios con arte rupestre es la roca con petroglifos conocida como Piedra El Encanto (G-770 PEE). Se localiza dentro del Área de Conservación de Guanacaste, sector Cacao, en el distrito de Mayorga del cantón Liberia. Para llegar a este lugar, se sigue la carretera Panamericana a partir de Liberia, hacia el norte durante alrededor de 25 km, luego se toma una carretera a la derecha 5 kilómetros para llegar al pueblo de García Flamenco o Quebrada Grande. De aquí en adelante el camino es entre fincas productoras de leche, por lo que el recorrido de 7 km hasta la finca de la familia Baldonado Aragón se alarga por dos horas a caballo o una hora en tractor. Por fin, una cabalgata de media hora, permite llegar hasta la Piedra El Encanto, al borde del río Góngora, afluente del río Tempisquito, después de atravesar un vado.

El terreno va de plano a ondulado, relativamente húmedo. El sitio de la roca (Figura 2) está incluido en la hoja topográfica escala 1:50,000 Murciélago del Instituto Geográfico Costarricense. Sus coordenadas Lambert son: 318 500 N y 370 500 E. Sus coordenadas geográficas, medidas con un receptor GPS, son: 10° 53’ 04” N y 85° 30’ 44” W. Según este mismo mapa, la altura del sitio es de 290 msnm Figura 2. Localización de la Piedra El Encanto. Hoja Topográfica Murciélago (1:50,000) del I.G.N.)

### Estado de conservación

La Piedra El Encanto se localiza en medio del bosque, lo que la ha protegido de acciones violentas de parte de agentes naturales. Sin embargo, se ha visto afectada por el crecimiento de musgos y líquenes, así como el goteo y el sol en ciertas épocas del año más que en otras, dada su cercanía al río. La mayoría de los dibujos grabados pueden ser apreciados en distintas horas del día, ya que muestran un relativo buen estado de conservación en comparación, por ejemplo, con El Pedregal. Su aislamiento de poblaciones humanas modernas, la ha protegido además de la incursión de personas que, desconociendo la importancia del monumento, la habrían dañado. Por hallarse dentro del Área de Conservación Guanacaste y colindar con una finca productiva, la Piedra El Encanto no ha sufrido daños por causas humanas.

La roca volcánica está en buenas condiciones, aunque ofrece algunas reventaduras superficiales. La mayoría de los dibujos tienen surcos anchos y poco profundos, por lo que el contraste es muy débil con el fondo de roca. Así que al fotografiarse, aún considerando distintas horas del día se reconoce que algunas líneas existen, pero no son fácilmente visibles.

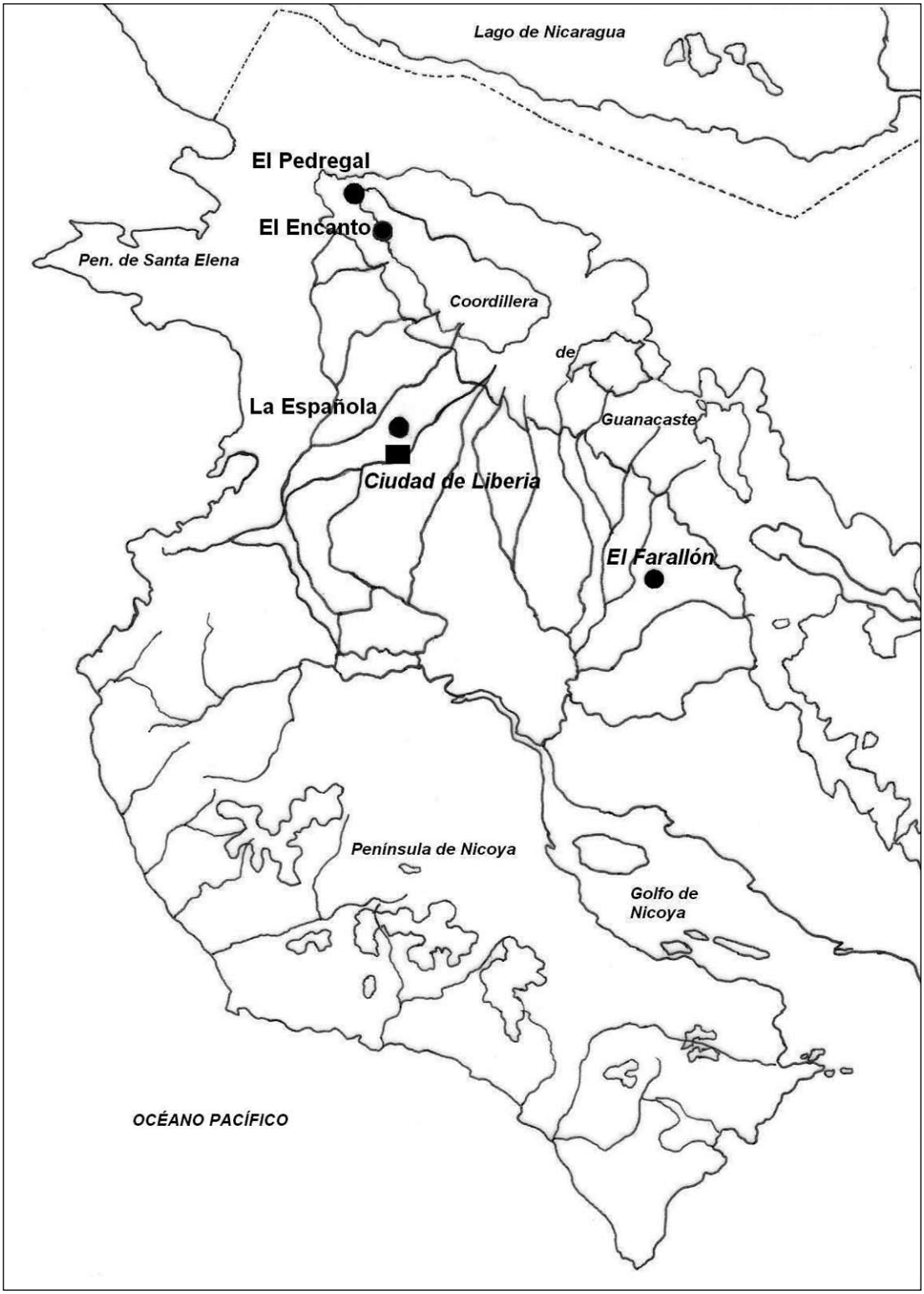



Figura 1. Mapa de Guanacaste con los sitios con petroglifos mencionados.
*Guanacaste map showing the sites with the mentioned petrogliphics.*

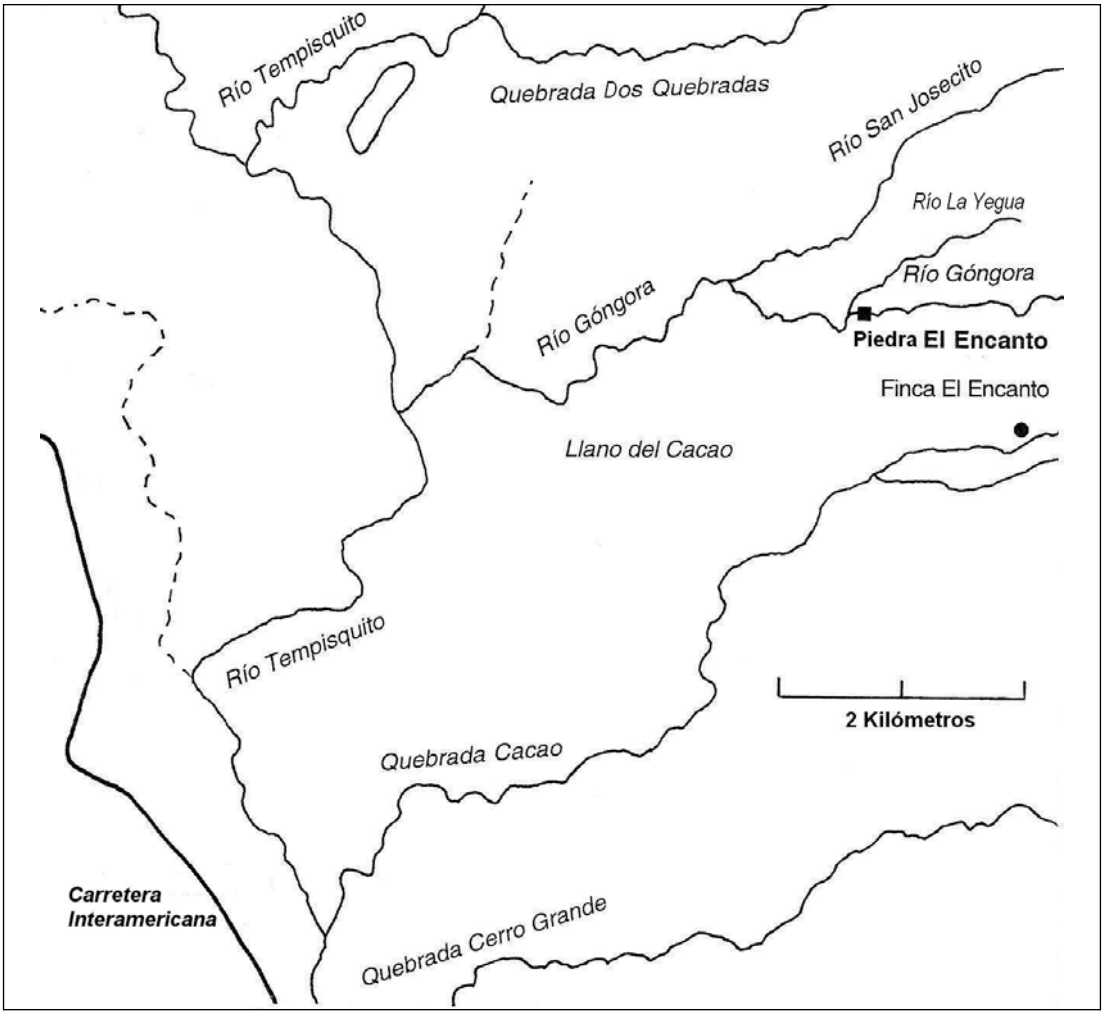



Figura 2. Sitios de petroglifos conectados entre sí; en los Llanos del Hoyal, del Cacao y del Aromo.
*Sites with petrogliphics connected among them; in the Llanos del Hoyal, the Cacao and the Aromo.*

**Edad probable de los grabados**

De acuerdo con los indicios arqueológicos de la zona geográfica inmediata al sitio La Piedra El Encanto, las poblaciones precolombinas estuvieron asentadas allí muy probablemente durante el Período Bagaces (Solís, 1996; Guerrero y Solís, 1997). Por diversas expresiones culturales de la época, se cree que estas poblaciones mantuvieron lazos culturales estrechos con el resto de las poblaciones del sur de América Central, a la vez que comerciaban con el norte de Centroamérica. Se habla de un comercio importante con la zona maya, sugerida con base en ciertos elementos iconográficos y objetos como recipientes cerámicos y adornos en jade.

Atendiendo las imágenes simbolizadas en la Piedra El Encanto es fácil hallar elementos comunes con aquellas en tipos cerámicos de dicho período, tales como Carrillo Policromo, Chávez Blanco sobre Rojo y Galo Policromo, así como en metates y mesas ceremoniales esculpidas sobre lavas volcánicas. Además, otras imágenes son habituales, según nuestras propias observaciones, en sitios con arte rupestre probablemente coetáneos de las cercanías como La Española y El Pedregal.

Algunos motivos presentes también recuerdan imágenes concurrentes en las variedades tempranas de Mora Policromo, un tipo similar en su estilo con la cerámica Ulúa de Honduras (Joyce, 1993) con conexiones mayas y que en Guanacaste se

ha hallado asociado a un cementerio del período Bagaces en Comunidad de Carrillo (Herrera, 1999), aunque será común después del 800 de nuestra era (período Sapoá).

## Morfología de la Piedra El Encanto

Una parte de la base de Piedra El Encanto está en el agua. Durante las crecidas de las estaciones de lluvias, esta base puede estar totalmente sumergida, y la travesía del vado se revela improbable. El curso del río está orientado del este al oeste. El paisaje alrededor de la roca está cubierto por árboles altos, sobre varios pisos de vegetación. Esto significa que el espacio alrededor y encima de la roca es muy oscuro, salvo hacia el sur, donde la presencia del río permite pasar un poco de luz, cuando el sol cruza el meridiano y hay pocas nubes. Esta oscuridad relativa hace complicado el estudio visual y fotográfico de los grabados, además el color muy oscuro de la roca crea un contraste casi nulo entre los grabados y el fondo de roca.

La Piedra El Encanto es un gran bloque volcánico gris-negro, de aspecto regular, cuyo eje mayor, de longitud 5 metros, es paralelo al curso del río. Su ancho y su altura media son del orden de 4 metros. Presenta varias caras:

(a) La cara norte (Figura 3) tiene el aspecto de un plano inclinado que hace un ángulo de alrededor de 30° con el plano horizontal. Sus dimensiones son de 5 metros de ancho y 4 metros de alto, según la línea de pendiente más fuerte. A su derecha (cuando uno está de frente), o sea en su parte oeste, se observa un hueco natural triangular, con una aspereza central, que se extiende hasta el límite oeste del plano inclinado.

Figura 3. Cara norte de la Piedra El Encanto.
*Northern face of the El Encanto Stone.*

(b) La cara de la cumbre, casi llana y horizontal, está en el prolongamiento de la precedente. Su longitud es de 5 metros (según el eje del río), y su ancho de alrededor de 1 metro.
(c) La cara sur es irregular, de orientación más o menos vertical y cae en el río.
(d) La cara oeste parece a un diedro cuya arista es vertical. Cae parcialmente en el río.
(e) La cara este es más reducida, de forma muy irregular, y no presenta ningún grabado.

La casi totalidad de los grabados están sobre la cara norte y la cumbre de la Piedra El Encanto, y forman un conjunto globalmente unido. La parte inferior de la cara norte –un triángulo de 1,80 m de alto y de 5 m de ancho–, no posee ningún grabado. Una figura aislada está encima de la cara sur, en continuidad con los dibujos de la cara de la cumbre. Sobre la cara oeste se distinguen trazos irregulares, de origen artificial, hoy difíciles de reconocer. En la unión entre la cara norte y la cara oeste se observan dos figuras esculpidas que representan una figura primate (a altura de hombre) y el boceto de un rostro (¿con máscara o calavera?).

## El Levantamiento Realizado

Los grabados de esta roca ocupan un plano inclinado en un ambiente poco favorable a la luz del día, por lo que el contraste entre surcos y fondo de roca es débil. Tampoco existe suficiente distancia para observar perpendicularmente la cara grabada en su conjunto. Se debe caminar sobre la superficie de la roca para acceder a todas las partes y fotografiarlas. De acuerdo con estas condiciones se hizo evidente que la fotografía debía ser una técnica complementaria para el reconocimiento de las zonas grabadas, pero no para una reconstitución global del conjunto.

Es por eso que se eligió el método del frotamiento o *frottage*, la única que permite reproducir a la escala 1, todas las partes distinguibles o no del conjunto rupestre. Pero esta técnica debe ser utilizada con cuidado, porque, si permite reproducir escrupulosamente una escena rupestre, registra también los surcos y huecos naturales… Un trabajo de revisión en la roca se reveló entonces necesario para eliminar las ambigüedades.

Para el frotamiento se empleó un tejido de algodón blanco y ligero, resistente a los choques y tracciones. La tela es conocida localmente como *pelón*. Se eligió aquella con un mayor componente

Figura 4. Trabajo de fijar las hojas de tela para realizar el *frottage*.
*Fixing work of cloth sheets to get the frottage.*

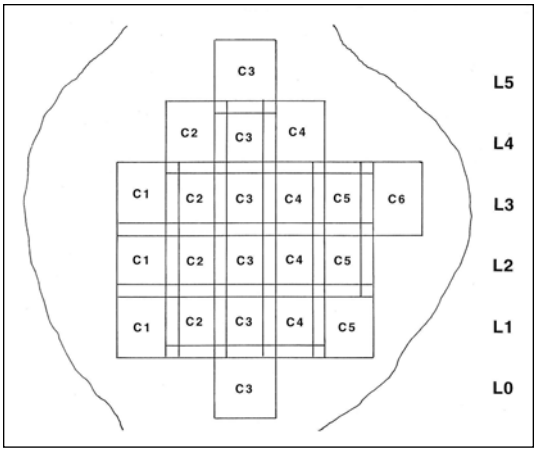



Figura 5. Esquema de *frottage* según líneas y cuadros.
*Diagram of frottage according lines and squares.*

de algodón que sintético, ya que el primero fija mejor el carbón y lo hace más aprensible a la superficie sobre la cual se trabaja. Este tejido se presenta como rollo de 1,20 m de ancho. En la cara norte de la roca se usaron bandas horizontales de 1 m de alto, con hilos fijados a los árboles vecinos. Se efectuó el levantamiento con rectángulos de tejido de 1 m de ancho, guardando franjas de recubrimiento o traslape de 0,10 m a los cuatro lados, para permitir los retoques del dibujo final (Figura 4). El frotamiento propiamente dicho se realizó con papel carbón, sobre el rectángulo de tejido fijado en una decena de puntos de su perímetro con papel adherente no contaminante (masking tape), evitando moverlo durante la operación de frotamiento.

Finalmente, gracias a este procedimiento, se obtuvo una cobertura total de la cara grabada con 4 líneas horizontales, numeradas 1 a 4 de abajo hacia arriba. Los rectángulos (cuadros) de tejido utilizados se reparten de la manera siguiente: línea 1: 5 rectángulos, línea 2: 5 rectángulos, línea 3: 6 rectángulos, línea 4: 3 rectángulos. A estas 4 líneas, hay que añadir una línea 0, bajo la línea 1, que comprende un único rectángulo frotado cubriendo una figura aislada, y una línea 5, tras la línea 4, que contiene otro grabado aislado (un signo rectangular) en la parte superior de la cara sur (vertical) de la roca, muy cerca de la línea 4 (Figura 5). A todo esto hay que agregar un frotamiento del pequeño personaje esculpido en el borde entre la cara principal grabada (norte) y la cara oeste (Figura 6). En total, la roca El Encanto fue totalmente frotada con 21 rectángulos de tejido, 22 si se toma en cuenta el personaje esculpido a altura de hombre. Cada línea (L) fue frotada de izquierda a derecha, y cada rectángulo de tejido (cuadro, C) ha recibido una identificación en dos partes: [L1, C1], [L1, C2],…, [L4, C4]. Además, en la superficie de cada cuadro han sido trazadas dos escalas de 30 cm, cada una para las verificaciones ulteriores sobre la calidad de las fotografías (ausencia de efecto de paralaje durante la toma de fotos de los cuadros, de 1,20 m sobre 1 m). Complementos de frotamientos han sido hechos sobre los conjuntos más notables de la roca, en particular los del centro.

La etapa siguiente consistió en fotografiar estos rectángulos frotados de manera que cada foto obedezca a reglas estrictas: a) Deben estar todos a la misma distancia con relación al objetivo fotográfico. b) El fotógrafo debe apuntar el punto central de cada rectángulo de tejido, según una dirección rigurosamente perpendicular.

Una vez la película desarrollada, la copia papel debe evidentemente hacerse sin cambio de escala para cada rectángulo de tejido. Una verificación a posteriori de las copias permite verificar que las escalas de 30 cm trazadas antes son de misma longitud y no muestran variaciones de una extremidad a la otra (efecto de paralaje).

## Realización del Dibujo Final

El dibujo completo consistió en dibujar cada línea, de rectángulo a rectángulo, luego unirlas gracias a los retoques. Debido a que los frotamientos presentan todos la misma escala 1, este largo y paciente trabajo de retoque se efectúa sin

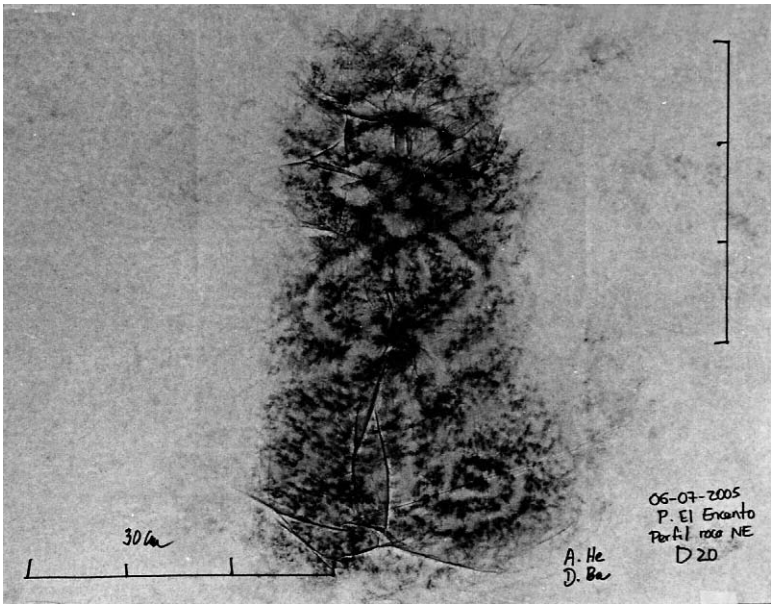



Figura 6. Calco de la figura de un posible primate.
*Frottage of a possible primate.*

problemas mayores, en particular en las zonas donde lo plano no es perfecto. Se ha añadido un sistema de coordenadas, con unidad arbitraria, para poder identificar cualquier motivo o grupo de motivos sin ambigüedad según el procedimiento siguiente: [x, y], donde X es la abscisa Y la ordenada. Por ejemplo, el rectángulo grabado [9, 7] visible en la parte inferior-izquierda. Para distinguir un conjunto de dibujos contenido en una cierta superficie, por ejemplo entre las abscisas x1 y x2, y las ordenadas y1 y y2, escribimos [x1 – x2, y1 – y2] (Figura 7).

El primer dibujo global de los grabados de la roca El Encanto fue realizado después de la visita de julio de 2005, la que correspondió a la elaboración de los diferentes rectángulos frotados. En noviembre de 2005, una nueva visita permitió verificar y corregir el dibujo. Esta labor ha eliminado algunas ambigüedades, poco numerosas, y actualmente, el dibujo final es totalmente fiable para permitir un estudio morfológico, paralelamente a un análisis compatible con los datos arqueológicos.

Sin embargo, este dibujo final no incluye la representación de primate (Figura 6), así como tampoco la de una representación similar a una calavera sobre la cara oeste, cuya disposición en la piedra, dado su ángulo, imposibilitó integrarlos al conjunto por el momento.

## Estudio Morfológico de los Grabados

### Análisis de conjuntos

Cuando se realizó el primer análisis visual de los grabados de la roca, en julio de 2005, se intentó reconocer posibles grupos o conjuntos separados y homogéneos que pudiesen constituir temas específicos. Así se han podido distinguir agrupaciones que deben ser exploradas en detalle. Después del frotamiento y del dibujo global se constató que una parte de los signos no era visible, y que algunos constituían un lazo entre grupos ya reconocidos.

El dibujo completo, obtenido a partir de los frotamientos, permite distinguir ciertas agrupaciones y signos aislados un poco diferentes de los que habían sido observados previamente. La noción de grupo es aquí muy artificial. Se trata de una estrategia para efectuar una descripción por sectores.

Observando el dibujo completo se distinguen los grupos siguientes:

a) Un grupo central [9-16, 6-14], dominado por una pequeña cabeza humana rematada por un inmenso tocado (adorno cefálico), y encima, una figura compleja acompañada por elementos aislados entre los cuales se reconocen dos figuras antropomorfas y un rostro humano sucinto (dos ojos y una boca) unido a una espiral doble en forma de S horizontal (Figura 8).

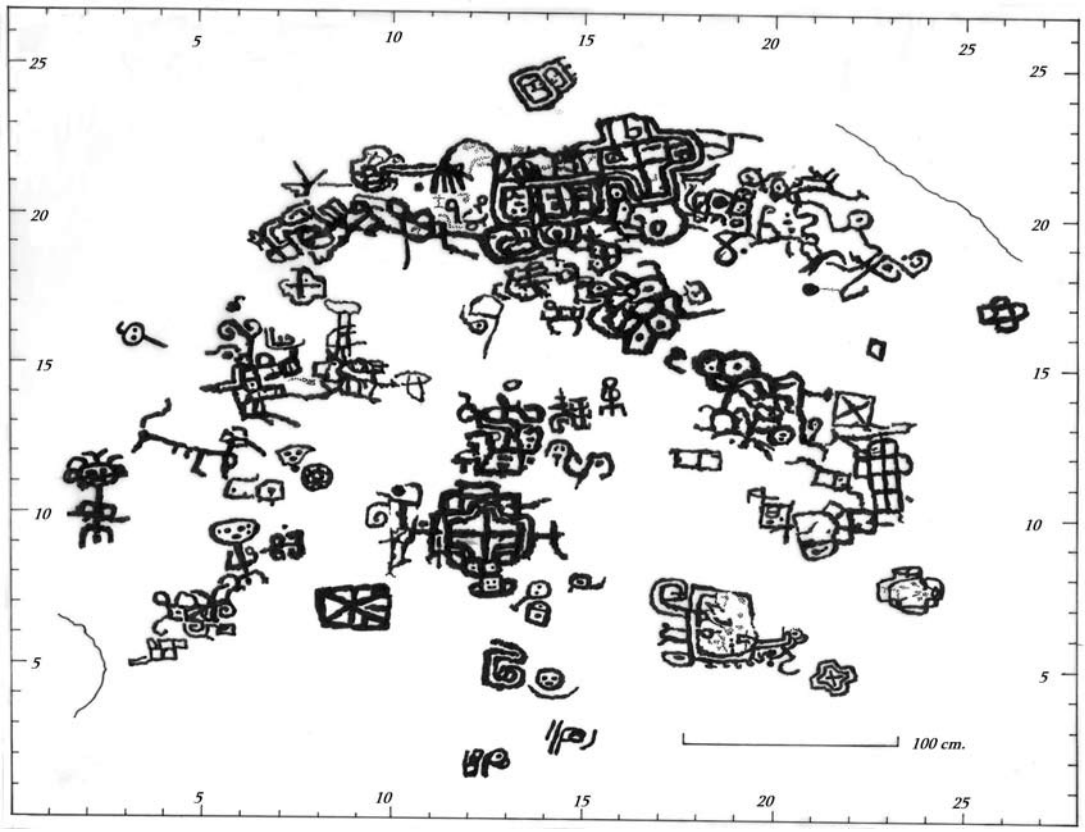



Figura 7. Dibujo final del conjunto rupestre de la Piedra El Encanto.
*Final drawing of the cave collection in the El Encanto Stone.*

El tocado a su vez es una cruz con doble borde, elemento común a todos los grupos, según se verá (Figura 8). Grupo central.

b) La parte superior está ocupada por un vasto conjunto grabado de una sola pieza, cuyos límites son [6-24, 15-24]. Esta parte parece muy compleja, densa y no permite separar un plano general (Figura 9). Está dominada por una imponente cruz cuadrada con doble contorno [16, 22] y una mano con cinco dedos, en la extremidad de un brazo en arco de círculo [11, 21]. La cruz tiene un contacto estrecho con una red de elementos cerrados circulares o rectangulares, a veces dotados de un punto central [14, 19].

   La parte inferior de este conjunto está ocupada por un elemento reticulado curvilíneo [16, 17]. Cuatro (o cinco) de las células poseen un punto central (Figura 9). Grupo superior.

c) Un grupo lateral a la derecha [17-24, 9-16], donde se observan un motivo cruciforme formado de células rectangulares o semicirculares, un

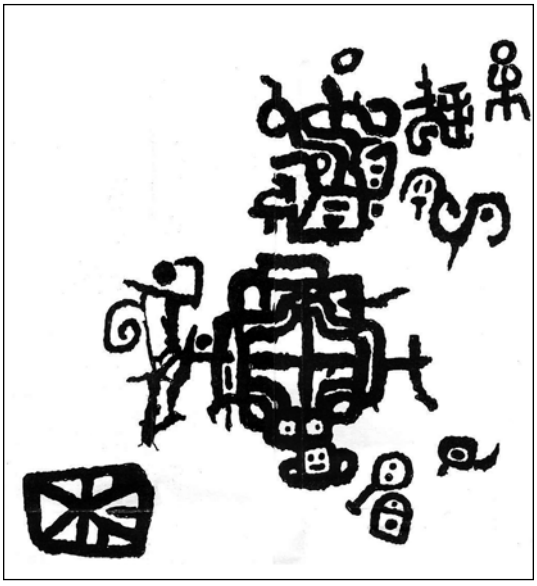


Figura 8. Grupo central de figuras de petroglifos entre figuras de antropomorfo y planta.
*Central group of petrogliphic figures between anthropomorphic and plant-like figures.*

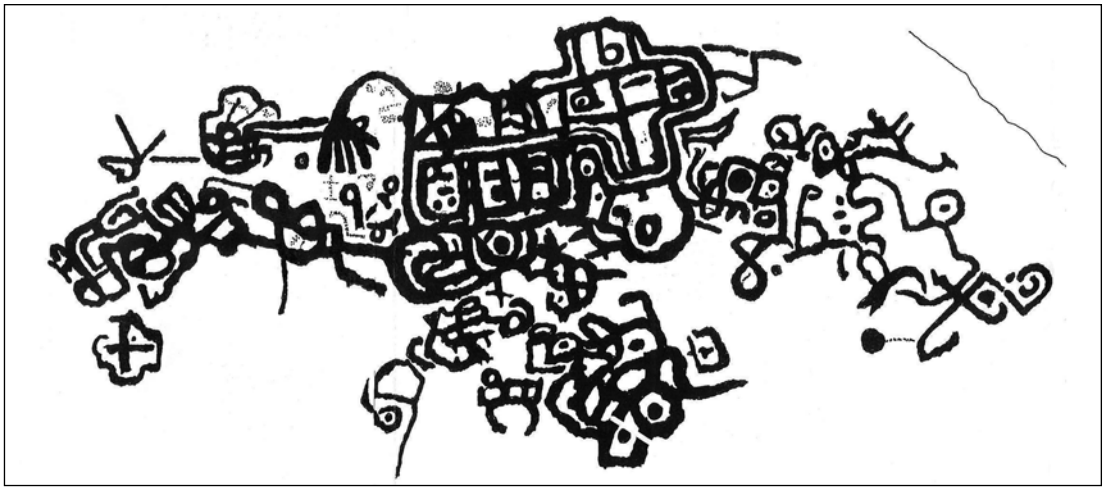


Figura 9. Motivo de una imponente cruz cuadrada con doble contorno y una mano con cinco dedos, en la extremidad de un brazo.
*Motive of an imposing square cross with double outline and a hand with five fingers attached to an arm.*

rectángulo con sus diagonales y círculos con punto central, así como elementos varios casi siempre rectangulares o cuadrados (Figura 10 Grupo lateral a la derecha).

Figura 10. Grupo lateral a la derecha con motivos cruciformes formados de células rectangulares o semicirculares, un rectángulo con sus diagonales y círculos con punto central, así como elementos varios casi siempre rectangulares o cuadrados.
*Lateral group to the right with cruciform motives formed of rectangular or semicircular cells, a rectangle with its diagonals y circles with central point, in addition various elements almost rectangular or square.*

d) Un grupo lateral inferior [17-25, 4-9], compuesto de 3 elementos sin contacto: una figura compleja similar a la cabeza de un lagarto(?) [19, 7] y dos cruces, una de las cuales es irregular [24, 8] y la otra con doble contorno [22, 5] (Figura 11). Figura 11. Grupo lateral inferior.
e) Un grupo central inferior [12-16, 1-6], compuesto de 4 signos con dominancia curvilínea; uno de estos representa un rostro humano sumariamente dibujado [14, 5] (Figura 12). Figura 12. Grupo central inferior.
f) Un vasto conjunto heteróclito [2-11, 6-18] donde aparecen dos antropomorfos completos [2, 10] y [6, 8], un cuadrúpedo [5, 12], un rectángulo con diagonales [9, 7], una cruz con contorno incompleto [8, 18] y diversas figuras con estructuras complejas [5, 7], [6, 15], [9, 15]. (Figura 13). Figura 13. Conjunto insólito.

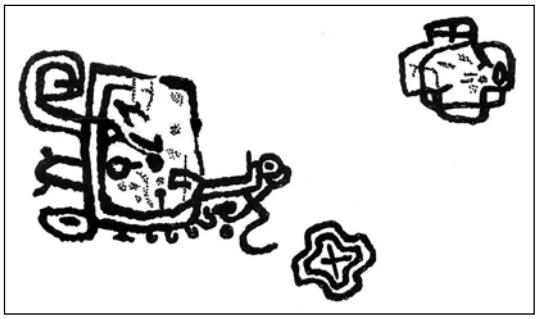


Figura 11. Grupo lateral inferior donde se aprecian dos cruces, una de las cuales es irregular y la otra con doble contorno.
*Low lateral group where two crosses appear, one of them is irregular and the other present double outline.*

Figura 12. Grupo central inferior. Signos con dominancia curvilínea; uno de éstos representa un rostro humano sumariamente dibujado.
*Low central group. Signs with dominant curve lines; one of these represents a human face draw.*

Figura 13. Conjunto insólito; un vasto conjunto de figuras antropomorfas, zoomorfas y geométricas de distintas formas.
*Unusual group; a vast group of anthropomorphic, zoomorphic and geometric figures of different forms.*

g) Un personaje esculpido sobre la unión entre la cara norte y la cara oeste, de altura alrededor de 45 cm la morfología sugiere que se trata de un primate (Figura 6).
h) Un rostro esculpido encima de la cara oeste, en la unión entre la cara norte y la cara de la cumbre; de este rostro (¿máscara o calavera?) no son representados sino los ojos.
i) Una figura situada en la cumbre de la cara sur, en el prolongamiento del dibujo de la cara superior [14, 24]. De forma aproximadamente rectangular, y de longitud 30 cm, conteniendo otros elementos cerrados, está en el prolongamiento sur de la cruz grande y de la mano en el grupo (b) (Figura 7).

## Estudio de los Surcos Grabados

Los surcos de los grabados tienen tamaños y profundidades muy diferentes según su localización. Algunos son tan prominentes que saltan a la vista bajo todas las condiciones de iluminación –por ejemplo el mascariforme central [12, 9] y el rectángulo con diagonales [9, 7]–, otros no son detectables sino sobre los frotamientos, debido a su pequeñez y a la degradación natural de la roca. Estos surcos fueron cuidadosamente raspados longitudinalmente para que no presentaran asperezas, así que el afinado es excelente. La técnica de elaboración de los surcos profundos ha debido hacerse en dos tiempos: primero percusión perpendicular a la superficie, luego raspado con una piedra dura.

Se ha medido el ancho y la profundidad de algunos surcos de la Piedra El Encanto. Estas cantidades son variables para cada grabado, y aquí se ofrecen los valores extremos.

Tabla 2. Variación del ancho y la profundidad en algunos grabados
*Variation of the width and the depth of the carving*

| Nombre del motivo/grupo | ancho (cm) | Profundidad (cm) |
|---|---|---|
| Mascariforme central [13, 9] | 3,5-5,0 | 1,5-3,0 |
| "Cabeza de lagarto" [18-7] | 1,2-2,5 | 0,4-0,7 |
| Antropomorfo [6, 9] | 2,2-3,0 | 0,8-1,7 |
| Conjunto superior [6-24, 15-24] | 2,3-5,0 | 0,6-2,4 |
| Grupo central [13-13] | 2,0-3,7 | 1,2-1,6 |
| Rectángulo con diagonales [9, 7] | 3,3-4,0 | 1,1-1,6 |
| Cruz con doble contorno [22, 5] | 0,2-1,6 | 0,3-0,5 |
| Rectángulo [14, 25] | 1,6-2,2 | 0,2 |

## Reconocimiento de Algunos Signos Particulares

### La figura mascariforme central

Ya se ha indicado la importancia de esta figura [13, 9] (Figura 14), situada en el centro de la cara norte, cuya profundidad, ancho y regularidad de los surcos hacen de ella una imagen simbólica esencial. Está constituida por un pequeño rostro humano rudimentario de forma cuadrada (ancho 13 cm) dotado de adornos laterales y rematado por un inmenso adorno cefálico (ancho 50 cm, altura 56 cm), con estructura global cruciforme, doble contorno y doble eje de simetría. Encima, dos elementos rectangulares están superpuestos. Varios detalles sugieren que este adorno está ricamente decorado. En su parte inferior, en contacto con el rostro humano, se observan dos círculos, cada uno con un punto central. ¿Se trata de ojos simbólicos, añadidos a los del personaje subyacente o se trata de una semblanza de orejeras de jade?

### Las figuras antropomorfas completas

Se distinguen varias figuras antropomorfas completas en el conjunto, dos de las cuales tienen la cabeza decorada y otras tienen estructura simplificada. [2, 10]: Cuerpo vertical (altura 59.5 cm); el rostro muestra los ojos, la boca y las orejas; sobre la cabeza, tres ornamentos con simetría vertical. El personaje parece tener en sus manos un palo horizontal; entre sus pies se ve un punto, que podría simbolizar el órgano sexual o un asiento (Figura 15). Esta imagen recuerda a los personajes representados en los metates grabados del Período Tempisque que han sido reconocidos por sus amplios tocados, el portar instrumentos musicales y estar sentados sobre asientos decorados con motivos zoomorfos. Tocados similares se encuentran en el sitio La Española, según constatamos en nuestras propias visitas.

Figura 14. Figura mascariforme central.
*Central mask-like figure.*

Figura 15. Cuerpo entero con tocado y objeto horizontal.
*Complete body with headdress and horizontal object.*

Figura 15. Cuerpo entero con tocado y objeto horizontal [6, 8]: Cuerpo ligeramente inclinado (altura 42 cm), cuyo rostro muestra claramente los ojos, la boca y tres ornamentos puntuales. Los brazos están orientados hacia arriba (posición del orante) y su pierna derecha está ligada a un sistema complejo formado de círculos, rectángulos y elementos espiralados (Figura 16). En la mano izquierda se dibuja un círculo que contrasta con la mano derecha y que podría indicar la presencia de algún instrumento musical (¿maraca?).

Figura 16. Figura antropomorfa y formas adjuntas [16, 14]: Cuerpo con cabeza circular vacía y brazos dirigidos hacia arriba (altura 24 cm). [19, 14]: Una figura antropomorfa parece integrada a un conjunto complejo (altura 60 cm): cabeza circular, con punto central.

Figura 16. Figura antropomorfa y formas adjuntas.
*Anthropomorphic figure and adjacent forms.*

## Los Elementos de Figuras Antropomorfas

[14, 4]: Pequeño rostro humano (diámetro 14 cm) mostrando dos ojos y una boca, encima de un surco en forma de arco de círculo. [7, 2]: Posible representación de un rostro humano, con tres puntos interiores y uno exterior, al nivel del cuello. [3, 15]: Un rostro con dos ojos, con tronco lineal y un ornamento cefálico curvo. [13, 20]: Posible representación de un rostro en un vasto conjunto geométrico abstracto. [15, 12]: Rostro muy simplificado e incompleto (dos ojos, la boca) integrado a un elemento ondulante. [12, 21]: Brazo en arco de círculo con mano de cinco dedos (longitud 12 cm); este brazo se une sin razón aparente a una vasta estructura con carácter exclusivamente geométrico. Aunque no necesariamente es humano, bien podría tratarse de una extremidad de un cuadrúpedo, ya sea mamífero o reptil.

### Una figura animal

En [5, 12](Figura 13), se observa un posible cuadrúpedo (de hecho con tres patas) cuya cabeza está representada por sus dos ojos con estructura rectangular. Parece tratarse de un cuadrúpedo mamífero. La forma de la cola recuerda a los felinos.

### Una figura vegetal

En el extremo superior derecho del grupo central aparece situada a la derecha de una figura antropomorfa [16, 14], una silueta que se asemeja a una o quizá dos plantas (¿de maíz?) [15, 13] (Figura 8).

### Las figuras con geometría particular

a) Las cruces. Se ha resaltado la estructura cruciforme del motivo central de la roca [13, 9]. Se observan varias otras cruces: [15-18, 20-23]: Esta vasta cruz con doble contorno (longitud 67 cm, altura 57 cm) tiene una estructura interna compleja y sin simetría. Aparecen circulitos con, a veces, un punto central, rayos y un elemento curvo paralelo al contorno. [26, 17]: Cruz reticulada (24 cm) con un rectángulo central y cuatro elementos periféricos en diagonal. [22-24, 10-13]: Cruz reticulada compleja, con 10 elementos rectangulares o en semicírculo. [24, 8]: Cruz irregular, quizás inconclusa. [22, 5]: Cruz con doble contorno y brazos iguales. [8, 17]: Cruz con contorno simple, inconcluso. [10, 21]: Esbozo de cruz, con contenido irregular.
b) Los rectángulos. Pueden ser aislados o integrados a estructuras más grandes: en [9, 7], este rectángulo con surcos anchos y profundos (longitud 38 cm, altura 27 cm) comprende dos diagonales y un eje vertical; manifiestamente está asociado a la figura mascariforme central, y como ella, se impone a la vista. En [22, 14], un cuadrado con sus dos diagonales, y en [20, 10], un cuadrado con ornamento interior.
c) Las espirales. Ya han sido descritas las tres espirales del motivo [5, 7]. Otras espirales, poco desarrolladas (no más de una vuelta) son visibles en [13, 5], [7, 9], [24, 18]. En [6, 16], una doble espiral en sentidos opuestos.
d) Los puntos. Numerosos puntos, de diámetro y profundidad variable, son desparramados sobre la roca. Pueden ser aislados [21, 18], o integrados a una figura circular o reticulada.
e) Círculo aislado. En [8, 11], un círculo tiene su superficie reticulada (9 células).
f) Figuras particulares. En [17-21, 5-8], hay una curiosa figura rectangular con apéndices curvilíneos en su lado izquierdo; a la derecha, un motivo raro se termina por un circulito con punto central; se señalan los pequeños dentados sobre el lado inferior.

## Bosquejo de una Interpretación

### Preámbulo necesario

Es difícil interpretar los motivos rupestres representados en la Piedra El Encanto debido a

diversos factores. El primero es que no existe ningún inventario detallado de los sitios con arte rupestre en Guanacaste, ni de la totalidad de los grabados en ellos que posibilite contar con la localización exacta, su cronología relativa (períodos culturales) para establecer patrones de estilos que puedan estar relacionados con la geografía, el tiempo o la participación de diferentes grupos étnicos.

Segundo, los esfuerzos realizados hasta ahora en el registro de estos sitios no están adecuadamente publicados, por lo que es difícil lograr reunir la información sobre sitios con arte rupestre conocidos. Esta situación es una invitación abierta a los investigadores para realizar exploraciones de sitios y lograr reunir una base de datos que pueda ser utilizada de manera comparativa.

Pese a lo anterior nos atrevemos a hacer algunas observaciones basadas en el estudio del dibujo final y a la luz de nuestro conocimiento del arte rupestre y la arqueología local.

## La Representación Humana

Las figuras antropomorfas con adorno cefálico que blanden objetos son numerosas en los sitios rupestres de la región. La mayoría de los ejemplos muestran un cuerpo entero, visto de frente, en la posición fijada de un guerrero o de un personaje de estatus social sobresaliente. Algunos están en posición invertida, tal y como se reporta en un sitio próximo a La Española (Solís, 1996) y en El Pedregal o en posición vertical con tocados semejantes como en La Española (Figura 17).

Figura 17. Imagen antropomorfa de La Española con tocado semejante al representado en la Figura 15

En la cerámica, las imágenes humanas aparecen igualmente con una representación tridimensional constituyendo figurillas o vasijas efigie, otras veces son figuras pintadas en dos dimensiones. Muchos de ellos presentan adornos como orejeras y penachos, así como decoración corporal. Pueden estar sentados con instrumentos musicales como en los metates esculpidos adscritos al Período Tempisque.

Figura 17. Imagen antropomorfa de La Española con tocado semejante al representado en la Figura 15.
*Anthropomorphic image in La Española with headdress similar to the one in Figure 15.*

Las imágenes antropomorfas de El Encanto presentan una extensión central entre las piernas que bien podría aludir a dichos asientos o representar el falo de individuos masculinos (Figuras 15 y 16).

### La Imagen del Mono

La representación de monos es común en la cerámica modelada, incisa o pintada, producida en el Guanacaste desde el período Tempisque en adelante. Estos personajes se distinguen por su cola larga, a veces arrollada como en el caso actual, que pueden guardar una postura sedente o parada, vertical u horizontal. La imagen identificada como mono en la Piedra El Encanto está orientada al suroeste en posición vertical vigilante y un poco aislada del resto del conjunto (Figura 6).

### La cruz con contorno

La cruz con contorno(s) podría ser relacionada con la Cruz de Kan o Cruz Americana que para Mesoamérica se reconoce como un símbolo relacionado con el planeta Venus. Tal cruz ha sido así identificada en el Tipo Mora Policromo del Período Sapoá (Baudez, 1967; Abel-Vidor et al., 1990).

Sin embargo, imágenes similares aparecen en Guanacaste durante el Período Bagaces en cerámicas como Carrillo y Galo Policromo, Potosí Aplicado y Guinea Inciso, tanto en recipientes efigies (Snarskis, 1981: cat.80; 1983:48, Ferrero, 1975:Il.I-40 y I-46), como en figurillas humanas antropomorfas pintadas e incisas (Snarskis, 1981:Pl.15; Ferrero, 1975:Il. I-45 y III-29) . En esos casos, la cruz con doble contorno puede aparecer sobre las mejillas, la frente o sobre las extremidades.

También el diseño forma parte de una decoración geométrica compleja y pintada común en el tipo cerámico Carrillo Policromo (Ferrero,1975:Il. II-39). Lothrop (1926:Fig.72) relaciona esta silueta y su composición geométrica con la estilización del lagarto, lo cual es interesante ya que una vasija efigie humana con máscara de cocodrilo y con patas de jaguar aparece la cruz con contorno sobre el brazo (Snarskis, 1981: Pl.18). Por otra parte, esta misma cruz se halla en el tipo Potosí Aplicado en incensarios que pueden representar distintos saurios, entre ellos cocodrilos, pero también jaguares (Baudez, 1970:73).

La cruz de contornos dobles es abundante en la Piedra El Encanto aparece en diversas posiciones y sería difícil establecer su relación con Venus en vista de ello. Algunas representaciones más elaboradas en el caso de la Piedra El Encanto mezclan la cruz con otros elementos como la figura mascariforme principal que recuerda mucho los diseños de Carrillo Policromo (Ferrero, 1975: Il. I-28 y I-40) o su directa asociación con figuras antropomorfas y la imagen del lagarto.

Es posible que la cruz representada tanto en posición central como secundaria dentro del conjunto rupestre esté relacionada con la misma que se ilustra en la cerámica del Período Bagaces. De ser así, hay una conexión directa con ciertos personajes, muchos de los cuales dada su indumentaria y estado aparente de trance han sido asociados anteriormente con posibles chamanes (Day, 1997).

El proceso de consolidación de las jefaturas se acompañó del protagonismo de ciertos linajes y de sus miembros por el papel social que ostentaban, seguramente sus imágenes trataron de enaltecer el orden social y la supremacía de ciertos linajes. Podría entonces ser posible que ciertos símbolos, como la cruz de contorno doble, se asociaran con tales linajes o bien con ciertos grupos culturales y sus territorios dentro de la región.

### El Lagarto

El grupo lateral inferior derecho (Figura 11) ofrece un conjunto revelador ya que muestra una imagen que recuerda la cabeza de un lagarto o cocodrilo, tal y como se presenta abundantemente representado en cerámicas Carrillo y Galo Policromo del período Bagaces (Lothrop, 1926). Tanto la nariz como las volutas suelen acompañar sus representaciones en la cerámica y aquí se pueden identificar claramente. Su asociación directa con la cruz de doble contorno podría ser una indicación de la significación asociada de ambos elementos, tal y como se expuso arriba.

### El Panel de Cuadros Articulados

En el conjunto de las imágenes representadas aquí, se observa un vasto motivo complejo (Figura 9) que integra un elemento vivo, quizás un reptil con figuras al interior de cuadros (o células) dispuestos en red. Al observar el conjunto, pero también los cuadros por separado, es notable la similitud observada en metates esculpidos adscritos a los períodos Bagaces y Sapoá. Cuadros o células conteniendo

puntos, líneas simples o múltiples parecen contener un relato articulado entre sí (Figuras 9 y 10). Lo notable es que este elemento compuesto recuerda en mucho un petroglifo del sitio El Pedregal (Figura 18), lo que podría sugerir su coetaneidad.

### Las Espirales

Las espirales se presentan como signos aislados, asociados dos a dos o como constituyentes de un conjunto importante. Este tema es común no solamente en el arte rupestre de Guanacaste, sino él de toda Centroamérica. Se encuentran varias en la Piedra El Encanto y no constituyen diseños protagónicos sino acompañamientos de los diferentes grupos o conjuntos de diseños.

### La Imagen Vegetal

Las formas vegetales son poco comunes en las expresiones artísticas precolombinas. Ocasionalmente se reportan vasijas fitomorfas que recuerdan las Cucurbitáceas (familia de ayotes y calabazas) particularmente durante los períodos Tempisque y Bagaces. Si bien, la imagen presente en El Encanto no puede ser relacionada directamente con otras representaciones vegetales en la arqueología local, el reconocimiento de un tallo y ramificaciones parece ser innegable. Por otra parte su localización en el grupo central y en relación cercana con una figura humana puede ser indicativa de su relevancia en el conjunto rupestre.

### La Conexión con el Agua

La Piedra El Encanto es una piedra dispuesta sobre un paisaje humanizado por las poblaciones precolombinas que poblaron Guanacaste durante milenios. Por el contexto regional y la similitud de sus imágenes en otras expresiones de la cultura material de esas poblaciones, es probable que ella fuera grabada durante el período Bagaces, aunque no puede descartarse que fuera un sitio de visita en siglos posteriores durante el Período Sapoá.

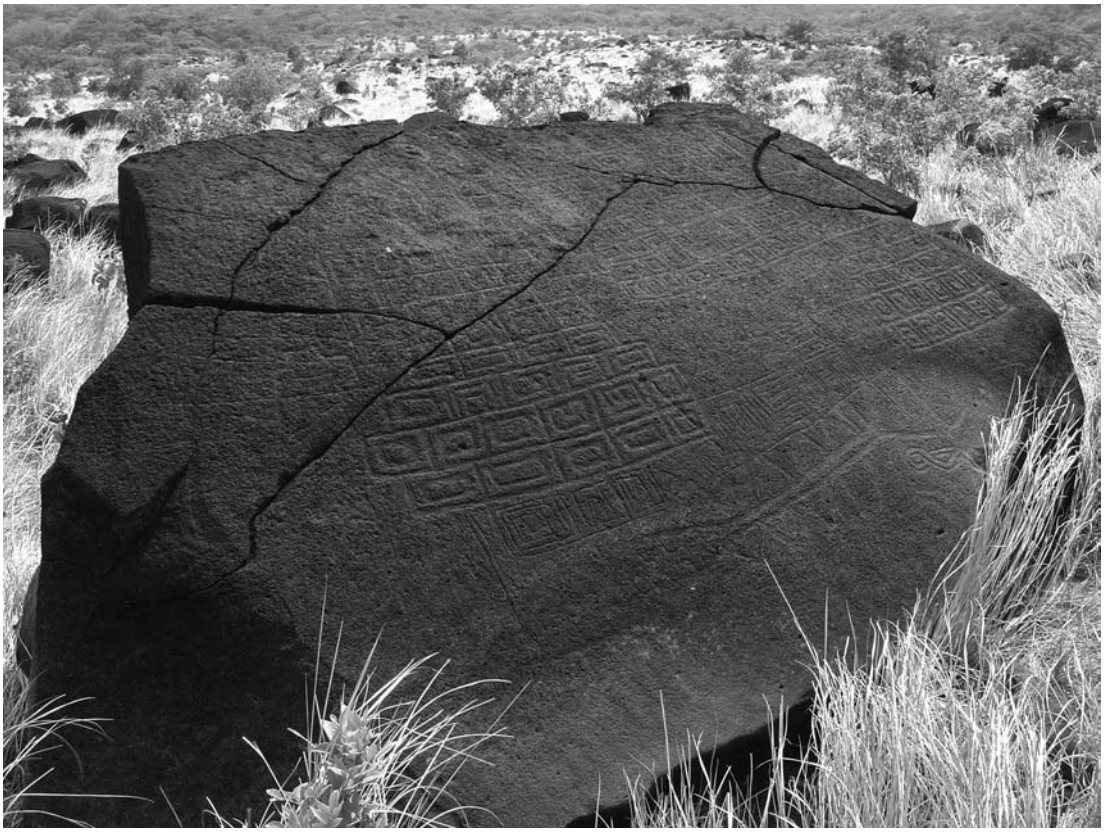


Figura 18. Detalle del panel observado en un petroglifo de El Pedregal.
*Details of the panel observed in a petrogliph in El Pedregal.*

Dada la gran cantidad de imágenes presentes, algunas repetidas (cruz de doble contorno, imágenes humanas, espirales, cuadros o células con dibujos internos), es posible reconocer ciertas agrupaciones significativas entre si y en el conjunto.

Por la variación en la profundidad de los surcos, pese a la degradación natural, es creíble suponer que los dibujos se realizaron de manera paulatina a través del tiempo. La duración del lapso de ejecución de las imágenes es por lo pronto difícil de saber. Aunque el tamaño de la piedra, la ejecución de los diseños y su repetición hacen suponer que no pasó mucho tiempo entre sí.

Es posible que la imagen central, cuyos surcos son de mayor profundidad, jugara un papel protagónico en el mensaje que la piedra transmitía a sus usuarios. La disposición del resto de grupos y de imágenes alrededor de esta imagen central sugiere una cierta dependencia de los segundos.

Seguramente el observador debía colocarse a cierta distancia en una pequeña terraza alta que se sitúa al noreste de la roca para apreciar los dibujos o subirse en ella para evaluar detalles, especialmente aquellos colocados en la cara más horizontal de la piedra.

Quizá algunos ritos tuvieran que ver directamente con el río Góngora, dada su integración con la piedra. La exploración de los alrededores no mostró indicios de zonas de habitación o de enterramiento cercanos. El sitio arqueológico más próximo se reportó durante este mismo reconocimiento y se sitúa a 4 km al este de la Piedra El Encanto. Es un sitio habitacional nombrado como Camino Cacao (G-771 CC). El mismo está adscrito al período Bagaces de acuerdo con los indicios de cerámica y lítica observados durante su reconocimiento, lo que lo haría probablemente sincrónico con la Piedra El Encanto. El sitio El Pedregal (G-540 Pd) está situado 11 km al norte. Otro petroglifo cercano es el sitio El Petro (G-491 EP) situado a 6 km al suroeste aguas abajo del mismo río Góngora, estableciendo su conexión y la posible existencia de sitios habitacionales en los llanos del Hoyal, del Cacao y del Aromo según se aprecia en la Figura 2.

Hay que considerar que esta zona del pie de monte y estribaciones de los volcanes Orosí y Cacao forman la cuenca de origen del río Tempisquito que conformará hacia el mar el magnifico río Tempisque, cuya cuenca hidrográfica es la mayor de Guanacaste y una de las más importantes del golfo de Nicoya. Dicho golfo es el más rico y majestuoso estuario de la región. Posiblemente el origen de tantos ríos haya sido de valor para los pueblos antiguos y fuera entonces destacado a través de la manifestación de petroglifos en sitios de expresión sagrada, artística y política para los grupos que dominaban estos territorios durante el lapso que abarcó al menos el Período Bagaces.

*Agradecimientos:* Queremos agradecer al Área de Conservación Guanacaste por permitirnos realizar esta investigación. Lo mismo a la familia Baltodano Aragón, principalmente al ingeniero Guillermo Baltodano, por facilitarnos el hospedaje y el transporte durante las labores de campo. A la niña Yacsenia Jazmín Montiel Guido, nuestro especial reconocimiento por su esperada colaboración y trabajo. Al gobierno de Francia, Ministère des Affaires Étrangères, Direction de la Coopération Scientifique et Universitaire, M. Philippe Georgeais, muchas gracias por brindar los fondos necesarios para los viajes del Dr. Ballereau.

# EL FELINO EN LA EMERGENCIA DE LA CIVILIZACIÓN EN LOS ANDES CENTRALES

## *THE FELINE IN THE ARISE OF THE CIVILIZATION IN THE CENTRAL ANDES*

*Víctor Falcón Huayta*[1] *y Mónica Suárez Ubillús*[2]

El artículo expone una serie iconográfica de felinos de fines del periodo Arcaico Tardío (*ca.* 3.000-1.800 a.C.) en los Andes Centrales. La serie se vincula a ornamentación de edificaciones monumentales y a expresiones de arte rupestre como petroglifo, pictografía y geoglifo. Se propone que es la primera representación felínica que aparece en esta época de modo convencional y dispersa en un ámbito reconocible.

**Palabras claves:** felino, Arcaico Tardío, Andes centrales, arquitectura monumental, arte rupestre.

*This article show a serial iconographic of felines belongs to the end of Late Archaic period (ca. 3.000-1.800 a.C.) in the Central Andes. This group is related with ornamentation of monumental buildings and with expressions of rock art like petroglyph, pictography and geoglyph. We propose that this is the first feline representation that appears in this epoch in a conventional way and it is spread over a recognized space.*

***Key words:*** *feline, Late Archaic, central Andes, monumental architecture, rock art.*

Hace poco más de una década las investigaciones en sitios del Arcaico Tardío de los Andes centrales (ca. 3.000-1.800 a.C.) se acentuaron en la costa norcentral del Perú. Las dimensiones sociales de este periodo y su importancia se manifiestan en el membrete asignado a la época: "emergencia de la civilización en los Andes". Este artículo desea contribuir a una serie icónica que surge a finales de este periodo, asociada a la decoración de una arquitectura monumental que probablemente ya había recorrido un milenio de notables logros y que es uno de los rasgos más conspicuos de la época. Como veremos, el icono desborda o no se asocia sólo a edificaciones sino que se proyecta al paisaje natural marcando la "geografía sagrada" de estos tiempos. Este aspecto se manifiesta a través de las diferentes expresiones de arte rupestre que integraron el paisaje al proceso social de esta época.

Imágenes de felinos –omnipresentes como símbolo de poder y fuerza en las sociedades precolombinas– con énfasis en sus rasgos naturalistas se representan en variados soportes en un conjunto denominado "estilo Sechín" (Bischof 1994). Asociado a edificaciones monumentales y superficies rupestres al mismo tiempo, ninguna variante de expresión parece haber sido dejada de lado para mostrarlo. Este trabajo se limita a señalar la presencia de este estilo de felinos durante fines del Arcaico Tardío y amplía sus ejemplos, así como sus formas de representación. Su propósito es contribuir al estudio de la imagen felínica como uno de los elementos de primer orden dentro del panteón religioso andino precolombino.

### El Repertorio de Felinos del Estilo Sechín y sus Características

En 1919 en el patio de una casa del pueblo de Chavín se encontró una losa de granito de 42 cm por 37 cm. Sobre su superficie se representaba con "realismo" un felino en plano relieve que, años más tarde, sería relacionado con otro similar hallado en Punkurí en 1933, un templete ubicado en el valle costeño de Nepeña. Aquí, el felino se representaba como una escultura de barro pintada ubicada en medio de la escalera que daba acceso al nivel superior del montículo (Tello 1960:228,229; 2005). Por entonces, se consideraba a estas dos representaciones de felinos ejemplos de "arte Chavín" en referencia al sitio epónimo de Chavín de Huántar y su frondosa iconografía lítica ornando sus edificaciones (Tello 1943; 1960:33).

[1] Subdirección de Investigación y Catastro, Dirección de Arqueología Instituto Nacional de Cultura. vic1falcon@hotmail.com

[2] Facultad de Humanidades, Escuela de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Federico Villarreal. pallka@hotmail.com

A comienzos de los setenta se hace la primera segregación que difiere de la propuesta de Tello, reuniendo en un grupo a las dos representaciones felínicas aludidas, junto con los felinos pintados sobre la entrada del "Templo de Barro" de cerro Sechín descubierto por el mismo Tello en 1937, si bien no se les asignan referencias cronológicas claras (Kan 1972:73,74,76). Este grupo de felinos es retomado años después en un análisis de representaciones de los antecedentes de la iconografía de Chavín de Huántar y se les asigna al "estilo Sechín" y, agrega un ejemplo más en representado en un petroglifo de la "Quebrada del Felino", sitio ubicado cerca del pueblo de Tembladera, en el valle de Jequetepeque, costa norte del Perú (Bischof 1994; Pimentel 1986). Así pues, la serie icónica de felinos de estilo Sechín estaba compuesta por un conjunto de cuatro ejemplares provenientes de los sitios arqueológicos de cerro Sechín (valle de Casma), Punkurí (valle de Nepeña), Chavín de Huántar (valle del Mosna) y quebrada del Felino (valle del Jequetepeque) (Bischof 1994:180).

Uno de los objetivos de nuestro estudio fue visitar cada uno de los lugares de donde procedían los ejemplos mencionados, observando y documentándolos independientemente, lo que nos permitió descubrir nuevos aspectos en ellos y agregar rasgos iconográficos importantes para una comparación más precisa. Proponemos los siguientes rasgos para una caracterización del felino de estilo Sechín: a) Estilo figurativo con énfasis naturalista, b) Cuerpo generalmente de perfil, c) Orejas cortas, redondeadas y erguidas, d) Ojo con iris redondo, centrado y esclerótica generalmente alargadas, e) Fauces dentadas y colmillos generalmente marcados, f) Cola larga hacia arriba o hacia abajo, g) Garras estilizadas, redondeadas y generalmente con base bicurva que las separa del resto del miembro. Con sólo tres uñas, dos opuestas a una tercera, h) Patas anteriores proyectadas hacia adelante y las posteriores, generalmente, hacia atrás. La presencia y/o ausencia de estos rasgos varían de representación en representación. Del mismo modo, hay unos rasgos particulares a alguno de ellos y otros que aparecen en todos. Entre los últimos es relevante el tipo de garra, la forma de la cabeza y, dentro de ésta, los ojos y las orejas.

Como veremos, a excepción de los plano-relieves líticos, hasta ahora no hay dos representados en una misma modalidad y cubren toda la gama de expresiones de arte rupestre abarcando, asimismo, toda forma de expresión iconográfica inmueble en el Arcaico Tardío. Este hecho es importante pues hay que recordar que estamos ubicados en un par de siglos (ca. 2.000-1.800 a.C.) que marcan el umbral de la introducción de la cerámica en la región. La intención de este trabajo es poner de manifiesto que este *corpus* icónico merece ser tomado en cuenta como un indicador importante para tratar de definir una época y un ámbito compartiendo un concepto común (Figura 1).

**Los Felinos de Cerro Sechín (Valle de Casma)**

Cerro Sechín está ubicado en el valle de Casma, entre los ríos Sechín y Casma, costa norcentral del Perú. El complejo está orientado hacia el norte, sobre la falda del cerro del mismo nombre y fue descubierto e investigado por Julio C. Tello en 1937 (Tello 1956:326). Posteriormente, entre los años1969-1975, Arturo Jiménez Borja, L. Samaniego y A. Bueno realizaron trabajos de limpieza, consolidación, restauración y puesta en valor del monumento (Samaniego 1973). Entre los años 1980-1985 se realizaron excavaciones a cargo del "Proyecto Sechín" ejecutado por la Pontificia Universidad Católica del Perú con el auspicio de la fundación Volkswagenwerk de Alemania. Los resultados de este proyecto establecieron cuatro etapas arquitectónicas sucesivas. La primera etapa, y la más antigua, está constituida por una construcción monumental de barro; la segunda etapa corresponde a una construcción monumental de piedra que rodea por sus cuatro lados al edificio de barro, llegando a tener la altura de cuatro metros y cuya fachada muestra bloques líticos grabados con representaciones de personajes enteros y partes de cuerpos humanos seccionados. Las últimas dos etapas pertenecen a fases de reutilización y reocupación del sitio (Maldonado1992:76-77). Nuestro interés se centra en la primera etapa de construcción, la cual se remontaría a los siglos XXIV y XXII a.C. (Fuchs1997:159). Aquí se ubica la cámara central donde fueron develados por Tello los felinos pintados polícromos (Tello 1956:251). Estos felinos se encuentran representados de perfil, en actitud de salto pues están "suspendidos en el aire", poseen tres garras dos opuestas a la tercera. El cuerpo, las piernas y los dedos fueron delineados en negro, las patas pintadas de rojo y las uñas en blanco (Samaniego 1973:43). Todas las estructuras y pisos de esta primera fase

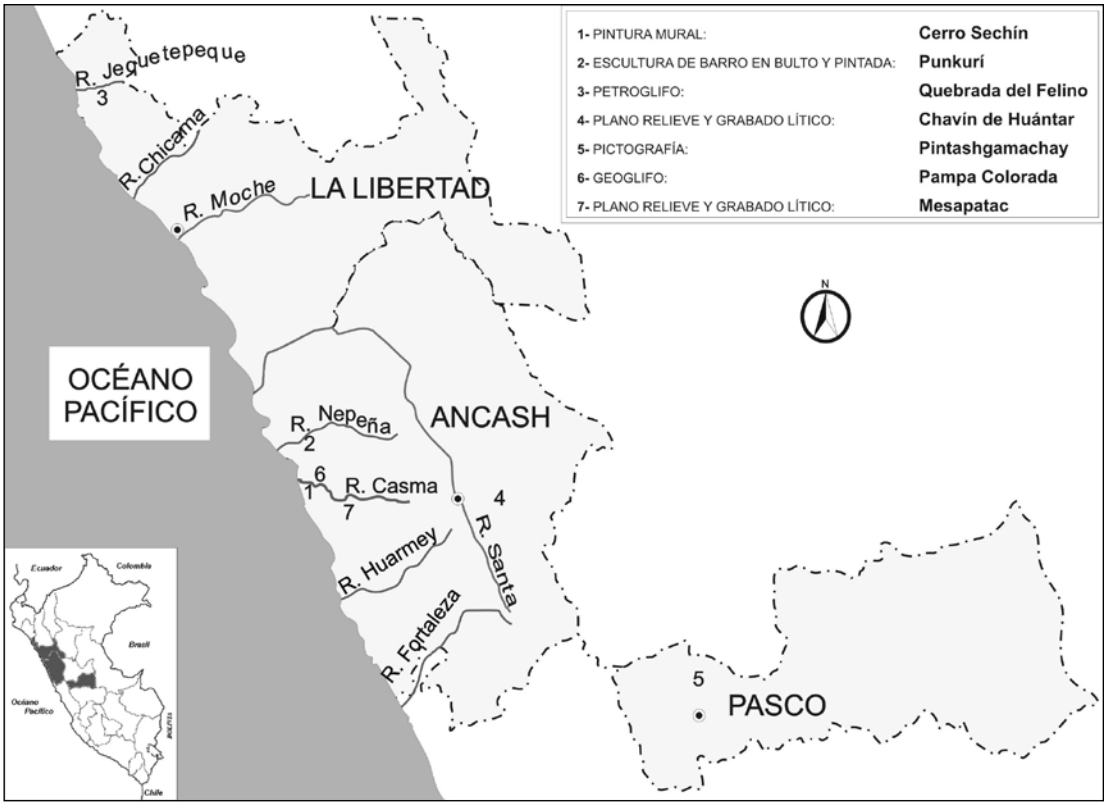



Figura 1. Ubicación de los sitios con representaciones del felino estilo Sechín (Dibujo: G. A.).
*Sites's location with representations Sechín style of the feline (Drawing: G. A.).*

constructiva se encuentran pintados con óxidos de color. Los pisos son celestes, los paramentos que dan al atrio de color rosa (incluyendo el fondo sobre el cual se pintaron los felinos) y los interiores de la cámara central y los aposentos de color azul (Maldonado 1992:88; Samaniego 1973:47,48). El estado de conservación del felino ubicado hacia el lado izquierdo (este) del frontis del edificio fue documentado gráfica y fotográficamente en 1937. Posteriormente, durante los trabajos de Jiménez Borja y su equipo, se repintaron y retocaron a las imágenes con fines de restauración, especialmente la del lado oeste. Esta acción fue objeto de controversia debido a los criterios empleados, además de la posible "falsificación" del felino occidental ya que éste no aparece publicado sino hasta 1972, luego de las referidas intervenciones (Bonavia 1974:29-35;1990:86-91;1991:191-192; Bischof 1991:188-190;1995:128,129,130). Actualmente, no es posible examinar independientemente las pinturas pues han sido cubiertas con un muro de adobes para su protección (Figura 2). Por lo que se puede observar del dibujo y fotografía del hallazgo (Tello 1956:252, Fig.109, Lám. XXVII,F) hay que indicar que la esclerótica del ojo fue más alargada de lo que muestra el dibujo de Tello y que las imágenes –de 2,60 m de largo por 1.5 m de alto– parecen dar un salto hacia la entrada del recinto, así como que el énfasis en las garras y la cabeza dieron mayor carga agresiva y presencia al icono (Bischof 1995:129 Fig.4,130,133 Fig.7).

## El Felino de Punkurí (Valle de Nepeña)

En 1933 Julio C. Tello realizó una campaña de campo en el valle de Nepeña dentro de la cual uno de los sitios intervenidos fue la huaca Punkurí de la que hasta hace unos años no se conocían sino noticias fragmentadas (Larco Hoyle 2001[1938]; Daggett 1987; Vega Centeno 1999; Tello 2005) (Figura 3). Entre los hallazgos de sus excavaciones se encuentra un notable exponente del arte decorativo monumental en la forma de un felino en bulto de aproximadamente 1,5 m de alto

Figura 2. Fachada Norte del Templo de Barro de Cerro Sechín. Nótese los adobes que cubren los felinos.
*North facade of Mud Temple of Cerro Sechín. Look at adobe bricks that cover the painted felines.*

Figura 3. Frente norte de Punkurí en la actualidad. Los restos del felino de barro se encuentran debajo del techo ligero en la cumbre del montículo.
*Punkurí North facade now a days. The rests of the mud feline are below the light roof at the mount summit.*

por 1,56 m de ancho en la base, completamente pintado de negro, verde, rojo, blanco y azul (Tello 2005:88). La escultura se ubica en medio de la escalera que conduce a la cima o tercer nivel de la edificación y ha sido resuelta sobre la base de tres bloques o volúmenes hábilmente dispuestos sobre las escalinatas de modo que se asientan en ellas (Figura 4). El felino muestra las fauces dentadas y las garras hacia delante de manera que expresa una agresividad rotunda a quien se acerque a esta escalera.

Actualmente, no se puede acceder a lo que queda de él de modo directo, el olvido y el vandalismo le ha destruido el rostro completamente (Figura 5). Una réplica de la escultura se encuentra a disposición del público que visita el lugar, ahora, mejor protegido y presentado gracias al esfuerzo de L. Samaniego y el apoyo de instituciones públicas y privadas de la región Ancash. La fachada del edificio y el felino miran hacia el norte, con una ligera inclinación hacia el noroeste, a pesar de la diferencia del soporte y lo "abreviado" del icono se puede vincular claramente al felino pintado de cerro Sechín, principalmente por el estilo de representación de las garras de "base bicurva" (Bischof 1995:130) y las tres uñas, dos opuestas a la tercera, en este caso ubicada hacia el interior.

Figura 4. Felino de Punkurí en el momento de su descubrimiento en 1933 (Foto: Archivo del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú).
*Punkurí feline at the moment of its discovery in 1933 (Photo: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú Archiv).*

Figura 5. Estado actual del felino de Punkurí. Nótese el rostro destruido.
*Actual condition of Punkurí feline. Look at the destroyed face.*

## El felino de la quebrada del Felino (valle de Jequetepeque)

Fue documentado en el marco de un trabajo de registro de petroglifos en el valle bajo y medio del Jequetepeque (Pimentel 1986). "Quebrada del Felino" es una estrecha y corta torrentera estacional que desemboca al valle desde el lado suroeste (margen izquierda), unos dos kilómetros al oeste del pueblo de Tembladera. Actualmente, se encuentra a un centenar de metros del borde de la laguna formada por el embalse de la represa de Gallito Ciego, la cual felizmente no afecta sus bloques grabados, aún cuando alcanza su nivel más alto. La quebrada se orienta hacia el este, valle arriba –o punto por donde viene el río Jequetepeque– que es justamente la orientación que asume la cara del bloque lítico donde está grabado el felino. Vale decir, la figura está "mirando" hacia el este, o el lugar por donde se abre paso el río a través de las montañas de los Andes (Figura 6).

El campo de petroglifos se esparce sobre la entrada de esta pequeña quebrada a cuyos lados hay dos construcciones: la primera es una estructura cuadrangular ubicada hacia el norte o lado derecho de la entrada a la quebrada, a unos 426 msnm y con las coordenadas UTM (WGS 84) 0704156E, 9197994N; la segunda está hacia el lado izquierdo (sur), en donde se despliega un conjunto de pequeños andenes semicirculares que van disminuyendo su tamaño, de mayor a menor conforme ascienden para terminar en un afloramiento rocoso. No hay una idea clara de cómo se relacionan estos elementos arquitectónicos con el campo de petroglifos pero por su distribución espacial y la relación con las piedras grabadas una relación parece probable. Detalles notables son el color rojizo y la forma suavizada –de cantos rodados– de las piedras con grabados. Esto los hace distinguibles desde lejos

Figura 6. Vista de la quebrada del Felino desde su cabecera. Al fondo el río Jequetepeque, pueblo de Tembladera y la sierra de Cajamarca.
*On the foreground, a sightsee of the Quebrada del Felino. At the background, Jequetepeque river, Tembladera town and Cajamarca mountains.*

al aproximarse al lugar, pues los afloramientos rocosos de los alrededores son más bien grises y de fractura laminar. El campo de petroglifos ha sido registrado numerando cada una de las piedras con representaciones con grabados, la piedra del felino lleva el número tres (Pimentel 1986:91 Fig.55) y, como se observa en el plano, se encuentra dentro de la estrecha quebrada junto con otros cinco bloques grabados. Está a unos 453 msnm y sus coordenadas son UTM (WGS 84) 0703943E, 9198008N. El bloque mide aproximadamente cuatro por cuatro metros y la cara plana aprovechada para ejecutar el felino asume casi esas mismas dimensiones (Figura 7). Ostenta petroglifos menores en otros sectores de la piedra pero, sin lugar a dudas, el felino fue su imagen principal, la cual muestra su flanco izquierdo, pero la cabeza está tornada hacia su lomo (o hacia un ave de alas desplegadas inscrita) de manera que muestra su lado derecho.

Hay una serie de rasgos que no se han consignado o se han registrado erróneamente en su dibujo (Pimentel 1986, Fig.59). Entre los más notables se encuentran los dientes del felino que carecen de dos líneas diagonales que complementan a las ya registradas y dan a las fauces del animal el rictus de su agresividad característica. En segundo lugar, la cabeza de la falcónida inscrita en el cuerpo del felino contiene tres franjas que se inician centradas desde el pico superior a la base del cuello, en forma continua; el campo dejado por la línea inferior de estas franjas asume la forma de otra cabeza inscrita, a la cual se le ha agregado un ojo circular con pupila central con la cual juega el pico inferior del ave, logrando una composición de doble lectura notable. En tercer lugar, el ala derecha del ave alcanza el borde del pecho del felino, y muy cerca se ha trazado, con una línea más delgada, un círculo que queda ubicado en el ángulo que hace la pata delantera del animal (Figura 8). En cuarto lugar –y esto es muy importante– no se ha registrado la base bicurva de la garra delantera del felino; la cual muestra, asimismo, las características tres uñas de los felinos estilo Sechín, dos uñas delanteras opuestas a la tercera posterior. Similar rasgo ha sido obviado en la pata posterior, la base bicurva no ha sido completada y carece de tres líneas cortas que surgen de una de las curvas hacia arriba (Figura 9); por lo demás, las tres uñas se disponen siguiendo el patrón de los felinos pintados en el Templo de Barro de cerro Sechín, es decir, la uña que se opone a las otras dos se encuentra hacia arriba (Bonavia 1974:29) (Figura 10).

## El felino de Chavín de Huántar (valle de Mosna)

Como se dijo, esta losa con una representación de felino estilo Sechín fue encontrada por Tello en el moderno pueblo de Chavín. Ha sido ilustrada por única vez (Tello 1960:228 Fig.62) y desde este

Figura 7. Petroglifo del felino. La figura abarca toda la superficie este de la piedra.
*Feline petroglyph. The design cover all the east surface of the rock.*

Figura 8. Detalle de la zona delantera del felino. La escala mide 10 cm.
*Feline front details. The scale is 10 cm.*

dibujo se han hecho todas las comparaciones que la mencionan. Es importante señalar que no tiene contexto conocido, es decir, no es seguro que proceda de las ruinas de Chavín de Huántar, aunque generalmente se asume que así es. Lo cierto es que esta imagen fue descrita detalladamente por Tello, pero su dibujo no fue lo suficientemente fiel a la representación por el estilo que usaban sus dibujantes. Ahora tenemos mayor cuidado a la hora de observar las representaciones, usamos varios ángulos en las fotos y efectos de la incidencia de la luz sobre los relieves y/o grabados para descubrir aspectos que de otra forma pasarían inadvertidos (Figura 11). Es así que, por ejemplo, en el dibujo de Tello las fauces del animal no registran los dientes cuadrangulares que no rebasan los labios y la esclerótica del ojo ha sido trazada hacia abajo como aletillas, siendo más bien rectas. Asimismo, tanto las fauces como el ojo han sido ejecutados mediante incisiones de bordes cortantes lo cual no se puede apreciar en el primer dibujo por el estilo de ejecución artística que se utilizó entonces (Figura 12).

Otro detalle interesante es que las garras han sido ejecutadas de manera casi ideal en el dibujo de Tello, es decir, completas y sin las irregularidades y pequeños apéndices entre las uñas que se notan en la

Figura 9. Detalle de la pata posterior del felino. La escala mide 10 cm.
*Feline last leg details. The scale is 10 cm.*

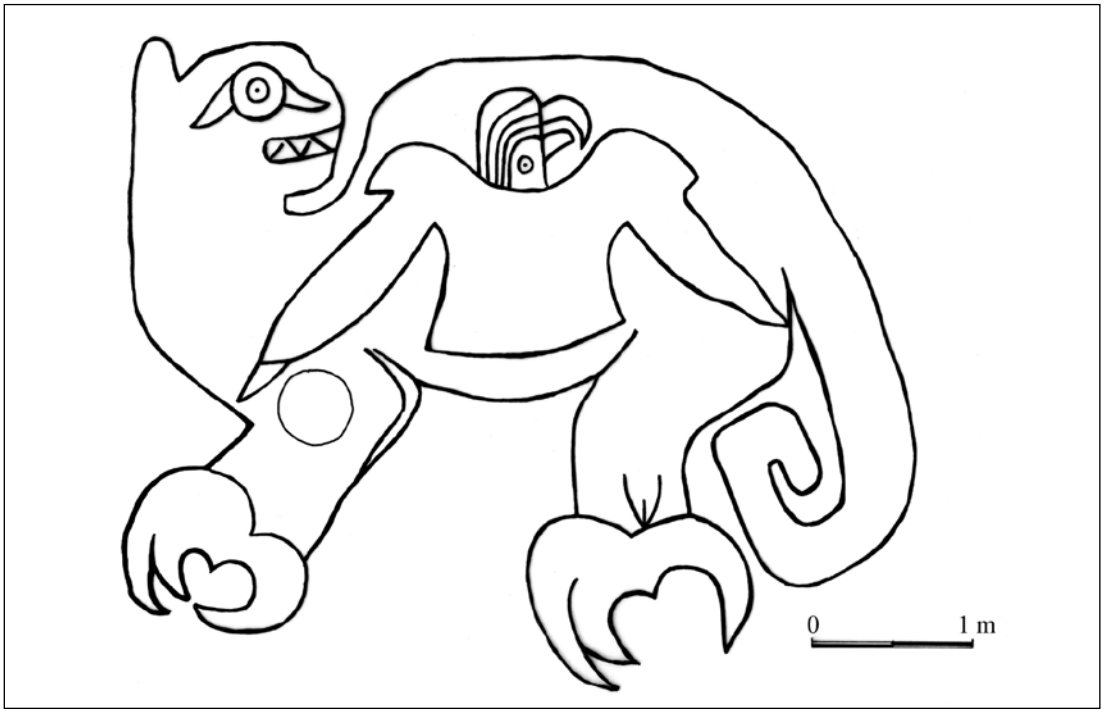



Figura 10. Dibujo del petroglifo de quebrada del Felino (Redibujado de Pimentel 1986, Fig. 59 ).
*Quebrada del Felino petroglyph design (Redraw of Pimentel 1986, Fig. 59).*

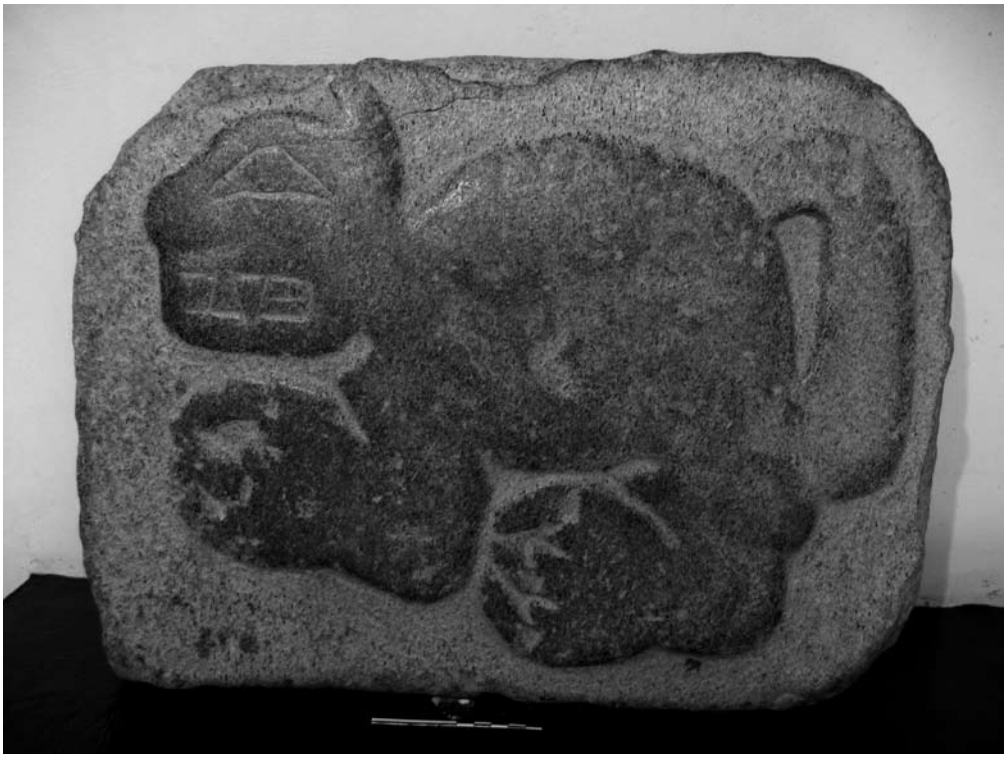


Figura 11. Plano-relieve actualmente en el museo de sitio de Chavín de Huántar. La escala mide 10 cm.
*Lithic sculture at Chavín de Huántar Museum. La escala mide 10 cm.*

Figura 12. Detalle de la cabeza del felino.
*Head's feline details.*

garra posterior. Finalmente, dos rasgos decorativos han pasado casi desapercibidos en estos años, se trata de un ligero abultamiento en forma ovoide ubicado debajo de la cola, claramente observable en las fotografías y distinguible al tacto cuando se toca suavemente la superficie del plano-relieve (Figura 13) y, tres círculos dispuestos en línea debajo del límite superior del lomo del animal, cada uno de ellos ostentando un círculo inscrito y ejecutados con la misma técnica de suave relieve de la forma ovoide debajo de la cola, aunque más tenues y difíciles de notar si no fuera por la incidencia de la luz sobre ellas (Figura 14).

Hay pues rasgos nuevos y otras particularidades en este espécimen, en primer lugar los caninos que rebasan los labios, siempre recogidos para mostrar los dientes y la agresividad del animal. En segundo, lugar el sexo masculino del felino claramente representado y, en tercer lugar, la figura ovoide y los círculos representados tenuemente y en suave relieve dentro de la representación. Finalmente, ambas garras están dirigidas hacia adelante.

Figura 13. Vista oblicua posterior. Nótese la figura ovoide debajo de la cola.
*Back sightsee. Look at the ovoid form below the tail.*

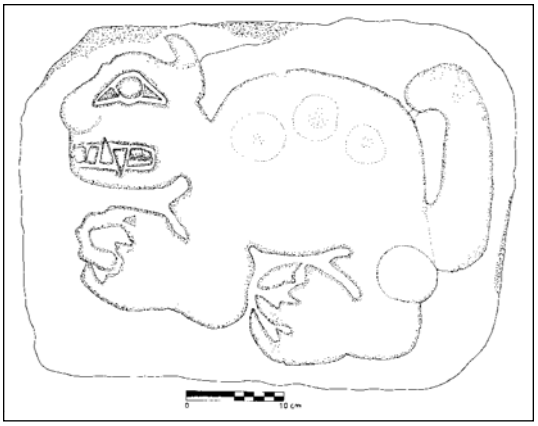


Figura 14. Nueva versión del felino encontrado en Chavín (Dibujo: G.A.).
*New version of the feline found in the modern Chavín town (Drawing: G.A.).*

## Nuevos Casos del Felino de Estilo Sechín

En este trabajo agregamos tres representaciones felínicas adicionales a la serie. La primera es una pictografía del poco estudiado sitio de Pintashgamachay, la segunda es un plano-relieve lítico encontrado recientemente en el paraje de Mesapatac cerca a un extenso asentamiento, aparentemente, del Arcaico Tardío. Por último, un geoglifo documentado hace poco más de diez años pero insuficientemente conocido y no asociado a la serie de felinos Sechín.

### El felino de Pintashgamachay (pictografía)

La estación rupestre de Pintashga o Pintashgamachay fue referida por primera vez por A. Cardich en un trabajo que daba cuenta de sus investigaciones en Lauricocha y ofrecía una visión de la prehistoria inicial de los Andes peruanos, en esta referencia dice:

Tampoco se hallaron indicios arqueológicos en el abrigo Piteg, situado en las alturas de Tantacoto de Huánuco (4.400 m), en cuya bóveda aparecen unos dibujos muy esquemáticos en rojo y amarillo. En cambio en Rapac (4.200 m), en la cordillera Raura, y en Pintashga (4.150 m), en las altas cumbres que circundan la quebrada de Yanahuanca (ambos en el departamento de Pasco), en cuyos frentes rocosos aparecen pinturas, al hacer excavaciones se encontraron varias lascas de sílex, carbones, restos osteológicos y algunos artefactos de piedra. (Cardich 1960:104).

Posteriormente, Pintashgamachay fue descrito con mayor detalle en un evento sobre arte rupestre peruano en donde se hace referencia explícita a nuestro felino de estilo Sechín y su relación con el plano relieve de Chavín descubierto por Tello por lo que se le ubica preliminarmente en el periodo Formativo (Chiurazzi 2006:8,9, Figs.5,6). Previamente, nosotros lo habíamos detectado en un sitio web que daba cuenta de los atractivos de Yanahuanca, resolviendo ir a visitarlo personalmente.

El sitio se emplaza al pie de unos farallones que se alzan en las alturas al este del pueblo de Palca, que se ubica al costado derecho de la pista asfaltada que une las ciudades de cerro de Pasco con la de Yanahuanca. Las coordenadas de la formación rocosa son UTM (WGS 84) 0334454E, 8838084N y su altura unos 4.100 msnm. Hay que anotar que estos farallones se ubican en el límite inferior del piso de Puna y dan frente al oeste en donde se distingue una cadena de picos nevados al noroeste detrás de la cual se encuentran las vertientes que bajan al océano Pacífico. Las pinturas rupestres, generalmente ejecutadas en rojo y con variados motivos, se disponen al pie del farallón que alcanza unos 140 m de longitud por más de 30 m de alto (Figura 15).

La pictografía del felino estilo Sechín se encuentra aproximadamente dos metros sobre el suelo en un espacio relativamente aislado del resto. El color rojo con el que ha sido ejecutado es de aspecto más mate (menos intenso) que el resto de representaciones y se encuentra en buen estado de conservación, pero su superficie presenta ciertos puntos oscuros resultado de algún tipo de musgo que crece debido a la humedad. La figura tiene una longitud de 53.5 cm por unos 37 cm de alto, parece haber sido ejecutada con alguna forma de pincel y con trazos libres y seguros (Figura 16). El cuerpo del felino muestra su lado derecho, la cabeza ligeramente levantada y las fauces abiertas carece de dientes. La oreja está erguida y ligeramente inclinada hacia delante. El ojo circular muestra una comisura alargada hacia atrás y más corta hacia adelante. El cuerpo está

Figura 15. Al pie de los farallones del centro se encuentran las pictografías de Pintashgamachay.
*In the base of the top rock in the centre are the pictographies of Pintashgamachay.*

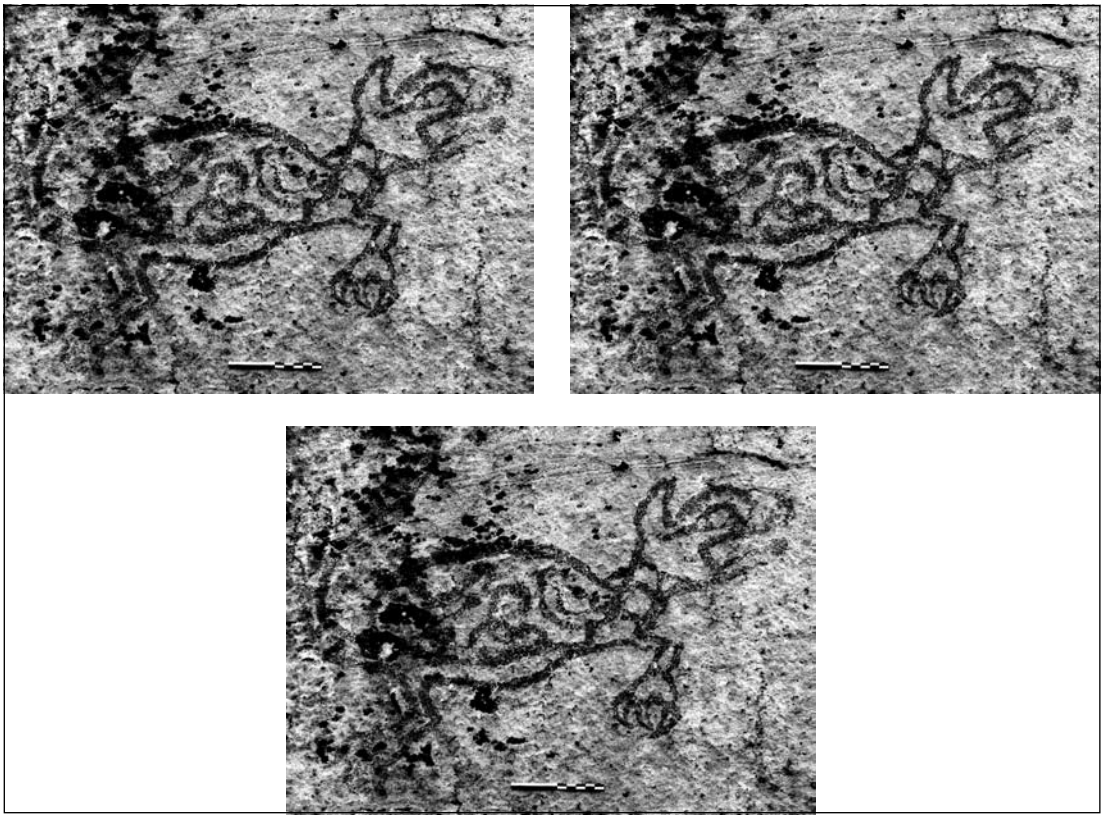


Figura 16. Felino de estilo Sechín pintado en rojo. La escala mide 10 cm.
*Sechín style feline painted in red. The scale is 10 cm.*

relleno de trazos lineales que definen dos arcos y anillos que se extienden hasta el cuello. Las garras son redondeadas y con tres uñas cada una, dos opuestas a la tercera. La pata anterior, inicialmente proyectada hacia adelante, muestra un extraño, quiebre antinatural para dirigirse hacia atrás. La pata posterior muestra un quiebre menos extraño, pero igualmente antianatómico, pues el arranque de ésta debería dirigirse inicialmente hacia atrás para luego proyectarse hacia delante aun si el animal está en pleno salto. La cola está levantada sobre el lomo y muestra rastros de trazos que la dividen en varias secciones cortas (Figura 17).

Así pues, este ejemplar presenta particularidades como la aparente ausencia de dientes, el cuerpo relleno de manchas hasta el cuello dejando una zona libre en el vientre, la cola segmentada y los extraños quiebres de las piernas, lo que en cierta forma se complementa con la disposición de las uñas que si bien mantienen la convención de dos opuestas a una tercera, el orden es invertido a los mostrados en los felinos de cerro Sechín y quebrada del Felino. Vale decir, este ejemplar tiene las dos uñas juntas hacia atrás en ambas patas.

**El felino de Mesapatac (litoescultura)**

La zona del hallazgo se ubica en el departamento de Ancash, provincia de Casma, distrito de Yaután casi al límite con Pariacoto, en el paraje denominado Mesapatac, que divide las quebradas Hierba Buena y Hierba Buena Grande, sobre la margen derecha del río Grande. El acceso se realiza desde la ciudad de Casma a través de la carretera Casma-Huaraz que se sigue hasta la altura del km 47, las coordenadas UTM (WGS 84) del paraje donde se realizó el hallazgo son 0178282E, 8944864N y a unos 945 msnm. El hallazgo se efectuó en mayo de 2003 a raíz de los trabajos de expansión de terrenos de cultivo dentro del Programa Nacional de Manejo de Cuencas y Conservación de Suelos PRONAMACHS del Ministerio de Agricultura quienes llevaban a cabo mejoramiento de suelos en la zona para lo cual ampliaron los terrenos en

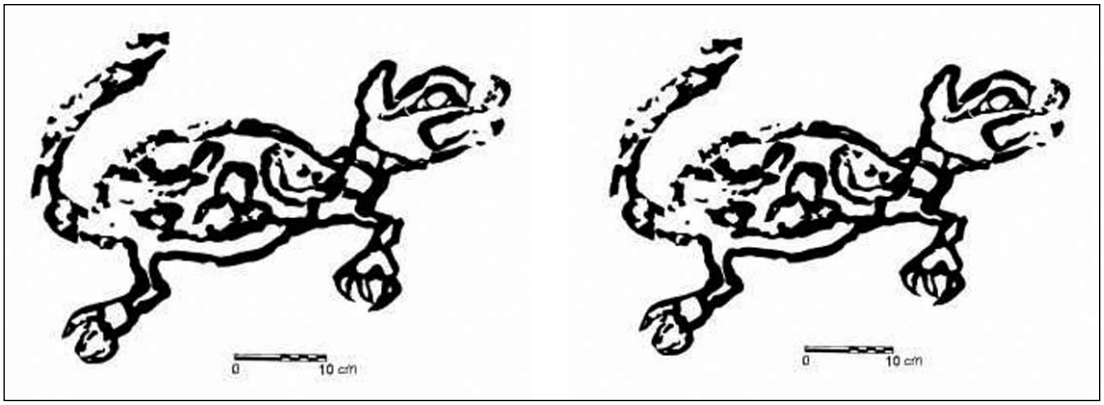



Figura 17. Dibujo del felino de Pintashgamachay (Dibujo: M.S.U.).
*Pintashgamachay feline drawing (Drawing: M.S.U.).*

cuestión volviéndolos aptos para el cultivo según nos refirieron los propietarios. En estas circunstancias se recuperaron algunos ceramios –según referencias de los mismos pobladores– que no se lograron ver, además, de tres monolitos con diseños incisos de los cuales dos fueron trasladados a la municipalidad de Yaután con el argumento de organizar y equipar un museo arqueológico. El tercer monolito permanece aún dentro de los terrenos de cultivo pues se encontró bastante borroso. Dos monolitos presentan diseños de figuras felínicas vistas de perfil y el tercero ostenta una representación serpentiforme.

El monolito con la representación del felino en estilo Sechín es un plano-relieve de 1,15 m por 0,40 m y estaba en la propiedad del señor Juan León Chilca. Posteriormente, este monolito y el que ostenta la figura serpentiforme fueron sometidos a una limpieza por parte de las autoridades municipales y luego fijados verticalmente con cemento en el frontis del local municipal inaugurado en junio de 2004 (Figura 18). Esto ha motivado que las piezas sufrieran daños y la consecuente disminución en la claridad del diseño debido a la eliminación parcial de la pátina superficial.

La técnica empleada para la elaboración de este monolito es el tallado en alto relieve, es decir, mediante el tallado y pulido de la superficie alrededor de la figura se ha logrado que el diseño se torne elevado sobre la superficie de la roca, además del contraste que resulta entre la pátina original oscura y las superficies talladas o incisas. Para los rasgos y demás componentes iconográficos contenidos en la figura como dientes, garras, ojo, apéndice y cabeza antropomorfa inscrita se utilizó la técnica del surco tallado mediante percusión dejando una traza de coloración más clara. Este ejemplar es un felino representado de perfil derecho con dos grandes

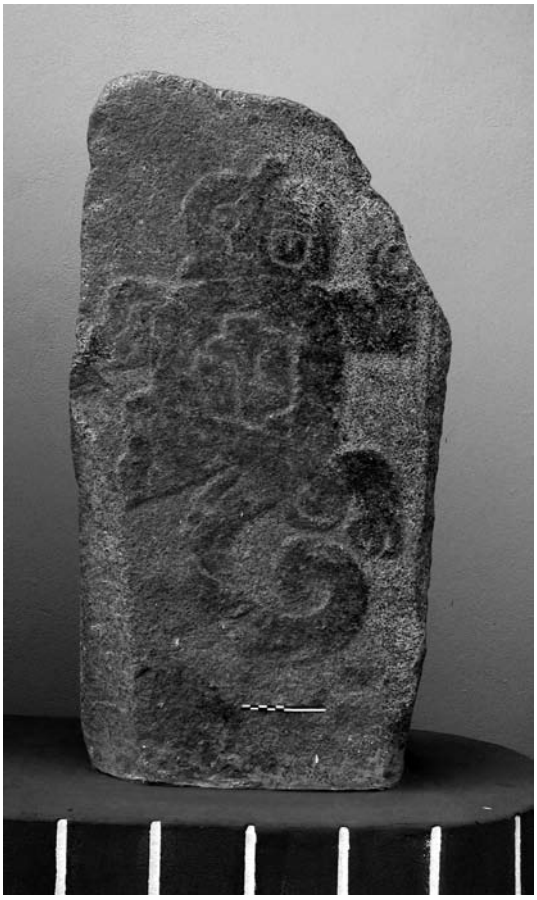


Figura 18. Litoescultura del felino de Mesapatac. La escala mide 10 cm.
*Mesapatac feline litic sculture. The scale is 10 cm.*

colmillos que rebasan los labios de un hocico cerrado, una nariz redondeada y algo alargada, pequeña oreja en punta erguida y ligeramente tirada hacia atrás y ojo con punto central y comisuras alargadas. Presenta una cola enroscada hacia abajo, dos patas con tres uñas cada una dispuestas en la forma convencional de dos opuesta a la tercera y manteniendo el patrón de los felinos pintados de cerro Sechín y quebrada del Felino. Dos apéndices escalonados definidos con una doble línea se disponen sobre el lomo y, finalmente, una cabeza antropomorfa de clásico estilo Sechín dispuesta hacia abajo se inscribe en el centro del cuerpo del felino. Esta cabeza está de perfil derecho, el ojo está cerrado y la comisura de la boca se dirige hacia abajo mostrando un rictus de "tristeza". No posee cabellera y es del tipo de cabezas cortadas más simples que se representan apiladas sobre uno de los bloques que decoran la fachada de piedras grabadas de cerro Sechín (Figura 19). También se muestran de modo individual en dos bloques ubicados en el paramento nor-oeste-sur consignadas con las claves 23-c y 25-a (Cárdenas 1995:67, Fig.21) (Figura 20).

Finalmente, un rasgo interesante es una figura ovoide que se dispone debajo de la cola y sobre la parte superior de la pata posterior del animal y que parece tener inscrito otro círculo más pequeño. Este rasgo es muy similar al que ostenta el felino de Chavín aquí discutido (Figura 21).

**El felino de pampa Colorada (geoglifo)**

Pampa Colorada se ubica en el distrito de Buenavista, provincia de Casma, departamento de Ancash. Se accede a este paraje a través de la carretera Casma-Yaután, bajándose a la altura del km 14 para luego dirigirse hacia los altos cerros del noreste. El lugar es una suave pendiente que baja de un cerro y que por las torrenteras de lluvias ocasionales ha formado un espacio de unos 300 m de largo por 150 m sobre el cual se han dispuesto

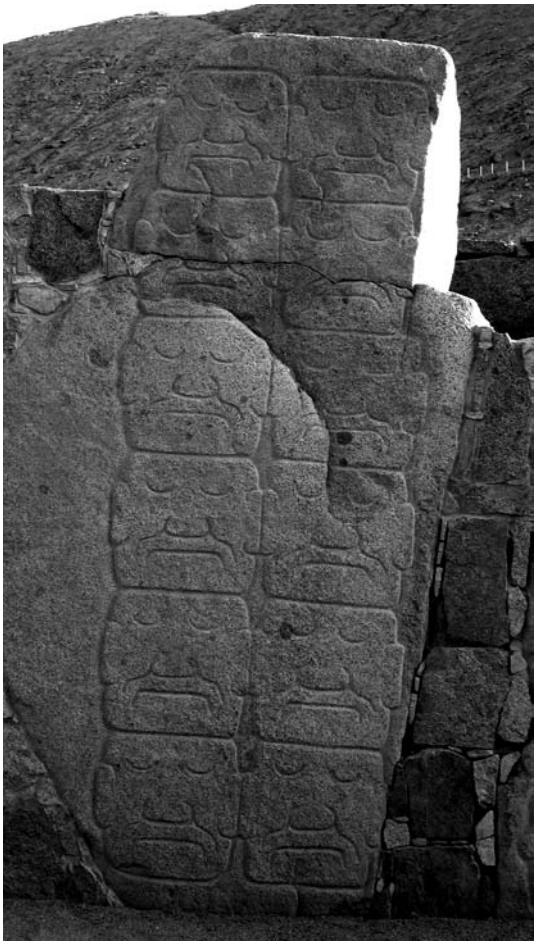


Figura 19. Bloque que orna uno de los frentes de cerro Sechín con pilas de cabezas decapitadas.
*Lithic block with drawings of cut heads in the lithic facade of Cerro Sechín.*

Figura 20. Una de las dos cabezas decapitadas con rasgos similares a la del felino de Mesapatac.
*One of the two cut head with similar features of Mesapatac feline.*

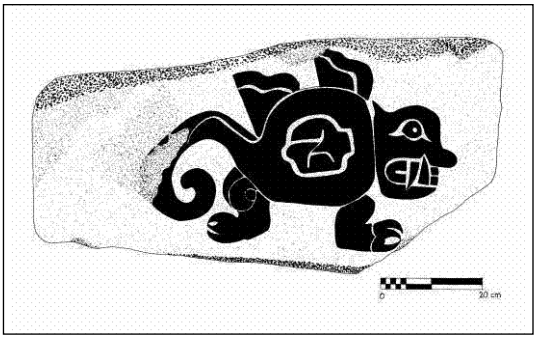


Figura 21. Felino de Mesapatac (Dibujo: M.S.U.).
*Mesapatac feline drawing (Drawing: M.S.U.).*

una serie de figuras de las cuales la central es la que nos ocupa (León 1996:24). Sus coordenadas UTM (WGS 84) cerca de la cabeza de la representación felínica son 0812176E, 8956510N y unos 373 msnm, su nombre se debe al tono rojizo que asume su árida superficie cubierta con piedras de cerro con pátina de óxidos ferrosos. Fueron descubiertos en 1988 por un explorador minero llamado Armando Águila Alarcón y los arqueólogos del Museo de Sitio Max Uhle de Casma documentaron los geoglifos. El conjunto fue ejecutado según las técnicas más conocidas para estos casos, limpiando la superficie cubierta de piedras coloradas para exponer el sustrato inmediatamente inferior de color beige claro, o, apilando piedras para armar figuras "en negativo" (León 1996:25). A pesar de su importancia y trascendencia este campo de geoglifos ha recibido poca atención debido a que fue dado a conocer a la comunidad especializada a través de una revista de circulación limitada. Nosotros los vimos por primera vez en una foto colgada en el hall del hostal El Farol de la ciudad de Casma. Una vez identificado el motivo al día siguiente fuimos directamente al lugar con las referencias dadas en el hostal (Figura 22). Aunque muy esquemáticamente representado, indudablemente, la figura central representa el tipo de felino de estilo Sechín que tratamos. Así lo señala también el primer estudio que da cuenta de él que, además, segrega otros componentes y los clasifica cronológicamente (León 1996:26-28). Asimismo, allí se ofrece un dibujo de las representaciones que, con ligeras variantes ha sido reproducido en maquetas de los museos de cerro Sechín y Huaraz.

Nosotros no hemos podido hacer una versión de los mismos, de manera que su estudio y registro observando otros factores es tarea pendiente (Figura 23). Sin embargo, podemos indicar que el felino muestra su lado izquierdo y como dijimos está sumariamente representado, por ejemplo, la cabeza no parece haber sido terminada, carece por completo de las fauces, así como de la característica

Figura 22. Geoglifo del felino de Pampa Colorada.
*Pampa Colorada feline geoglyph.*

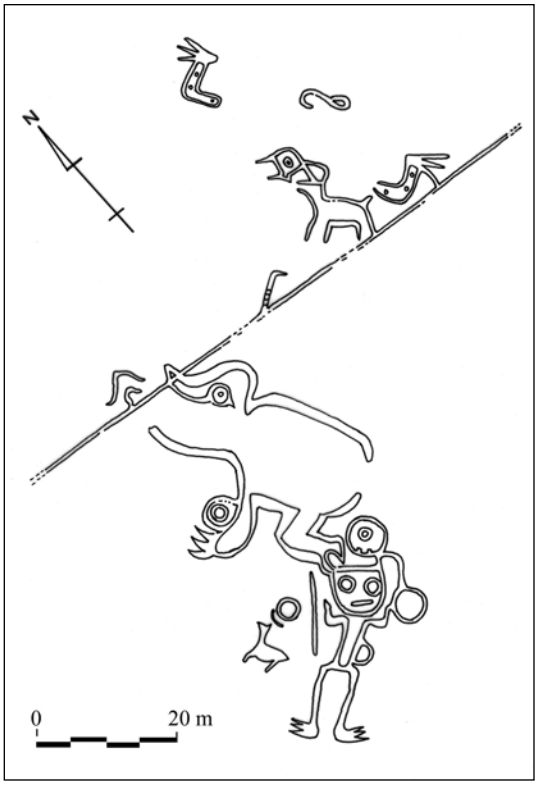



Figura 23. Geoglifos de pampa Colorada según León 1996: 28, Fig. 2.
*Pampa Colorada geoglyphies according to León 1996: 28, Fig. 2.*

oreja y larga cola del tipo. Las patas sí están dispuestas del modo convencional, aunque las tres uñas de la garra delantera no ostentan el rasgo de dos opuestas a la tercera, lo cual sí está insinuado en la garra posterior, aunque en una solución con únicamente dos uñas. Un círculo con otro inscrito se adosa a la pata delantera y otro elemento de iguales características se dispone hacia la garra posterior del animal. Asimismo, parece asociarse una figura esquemática antropomorfa de pie con los brazos abiertos hacia los costados al igual que los pies, este personaje parece sostener un círculo con su mano izquierda y otro círculo parece brotarle de la cintura, cerca de su mano derecha se dispone una vara o bastón. Un poco más lejos, se define una figura de un camélido sobre cuya cabeza se ubica un círculo en depresión. Estas representaciones rupestres están en línea directa con los monumentos de Sechín Alto y Cerro Sechín a cuya zona se mira cuando uno se ubica cerca de ellas.

## Iconografía, Arte Rupestre y Arquitectura Monumental en el Arcaico Tardío

Aunque aún escasos, ya hemos señalado la existencia de expresiones de arte rupestre y litoesculturas asociadas a arquitectura monumental durante el Arcaico Tardío, así tenemos los ejemplos del petroglifo de quebrada de los Boliches y las litoesculturas de Verna Puquio y Jaiva (Falcón 2006). Esta asociación surgiría en la segunda mitad del tercer milenio antes de nuestra era (2.500-2.000 a.C.). Un caso más reciente es el de "Buena Vista", un sitio localizado en el valle medio del río Chillón, costa central del Perú, a 40 km del océano Pacífico y entre los 400-600 msnm. Aquí entre el 2004 y el 2005 R. Benfer y sus colegas descubrieron el complejo precerámico "Templo del Zorro" en donde encontró un diseño zoomorfo inciso sobre uno de los muros de adobe en la entrada del templo y dos esculturas en barro, la primera una figura antropomorfa en actitud de soplar un instrumento musical y la segunda una escena compuesta por un rostro antropomorfo circular flanqueado por dos animales representados de perfil con un fechado 2.130 cal a.C. por lo que las propone como las primeras esculturas en tres dimensiones halladas para el período precerámico o Arcaico Tardío del Nuevo Mundo (Benfer 2005).

Contemporáneos, o tal vez, ligeramente posteriores se encuentran el geoglifo de Caral (Shady et al. 2000) y el geoglifo del felino y demás elementos asociados en pampa Colorada. En este contexto se inscribe la serie del felino de estilo Sechín que, como vemos, resulta así menos "raro" como icono asociado a arquitectura monumental temprana y diferentes variantes de arte rupestre surgidas hacia fines del Arcaico Tardío.

## Discusión y Conclusiones

La asociación del icono felino de estilo Sechín con edificaciones de carácter monumental constituye el primer intento sistemático de elaborar y usar esta poderosa imagen para transmitir un mensaje convencional a la comunidad sujeta a su influencia acorde a los intereses de los actores que desarrollaban sus actividades en estos edificios. Seguramente artífices de la imagen existían en las comunidades del Arcaico Tardío, pero ¿qué hizo necesaria la presencia de la imagen en la escenografía del centro ceremonial? O, tal vez, preguntamos mejor ¿cuáles

fueron los cambios sociales que hicieron necesaria la creación y exhibición de imágenes claramente expresivas de poder, fuerza y agresividad en los centros de culto?

Las características del estilo de representación enfatizan garras y fauces en rictus agresivos pero, además, una actitud de salto claramente expresado por la disposición de las patas y garras que para todos los casos es antianatómica, pero que artísticamente comunicaron el mensaje en forma eficiente. El arquetipo de las patas y garras así dispuestas serían asumidas en otras representaciones felínicas posteriores, agregándosele elementos para mayor sofisticación.

Dos ejemplares del icono de estilo Sechín se presentan en contextos arquitectónicos precisos, el primero de ellos es cerro Sechín –del cual se ha tomado el nombre para la serie– que muestra además un conjunto iconográfico grabado en bloques que decoran las fachadas de un edificio secuencialmente posterior, pero indudablemente relacionado. Aquí el felino, doblemente representado, se encuentra a los costados de la entrada a la cámara principal del Templo de Barro – el corazón del complejo ritual– en actitud de salto y mostrando las características garras suspendidas dirigiéndose a la entrada, lamentablemente, muchos de los rasgos de la cabeza se han perdido. El segundo es Punkurí, en donde el icono se ha representado sobre tres volúmenes en medio de una escalera, aquí las garras nuevamente suspendidas –esta vez– hacia adelante y las fauces del animal no dejan lugar a dudas sobre su agresividad.

No conocemos los contextos de dos litoesculturas con representaciones en plano relieve ostentando el tipo felino que tratamos, pero las características de los monolitos, es decir, el haber sido trabajados en sólo una de las caras y las demás dejadas toscamente desbastadas dejan pocas dudas de que estuvieron formando parte de un paramento de bloques líticos constituyendo alguna edificación.

Las tres representaciones restantes están en contextos de "santuarios al aire libre" ya que los lugares en donde se ubican fueron parajes inscritos en un paisaje con rasgos particularmente relevantes desde una perspectiva del relieve, la ecología y la geografía. "Quebrada del Felino" al límite del valle medio del Jequetepeque y frente al punto en donde el río parece abrirse paso entre las montañas de la sierra de Cajamarca, formando parte de un campo de petroglifos y con componentes arquitectónicos que se dispusieron a los costados de su entrada y sin evidencia de superposición ni disturbamiento de las piedras grabadas. "Pintashgamachay", estación rupestre de pictografías usada como tal en varios periodos, al límite inferior de la puna y sobre una quebrada (Palca) que desciende a las zonas cálidas quechuas del río Chaupiguaranga y, finalmente, los geoglifos de "Pampa Colorada" al pie de los altos cerros que marcan las primeras estribaciones andinas y dando frente a una zona donde se edificaron cerro Sechín y Sechín Alto en el valle de Casma, un auténtico "valle sagrado" por la cantidad y monumentalidad de sus edificaciones en esta época de tránsito del Arcaico Tardío al Formativo Temprano.

Estamos reconstruyendo el panteón religioso de esta época en donde la iconografía se asociaba al escenario monumental por primera vez y los profetas de la imagen asumían nuevos roles para estructurar una escenografía que acentuaba la teatralización del poder. Distinguimos iconos principales, pero no es posible aún colocarlos en una jerarquía final y precisar su rol en el discurso religioso de esos tiempos, es decir, parece prematuro delinear el contenido simbólico de esta serie icónica. Podemos especular con datos extraídos desde la etnohistoria y la etnografía, pero preferimos dejarlo para el futuro pues creemos que este momento particular del proceso, con sus características propias, debe reservar más de una sorpresa. Con esas limitaciones este trabajo sólo está contribuyendo a enriquecer un pequeño *corpus* y bosquejar el ámbito de su posible influencia. Sin embargo, también es un aporte señalar que las diferentes expresiones del arte rupestre no estuvieron ausentes en este proceso de germinación de la imagen –y particularmente la del felino– en las creencias religiosas andinas. Aún más, que las representaciones rupestres jugaron un rol importante en la apropiación del entorno natural durante este proceso civilizatorio.

Con todas sus implicancias socioeconómicas, la cerámica, cuya introducción a los Andes Centrales se registra entre ca. 1.800-1.500 a.C., fue sólo uno de los vehículos de expresión de la imagen, que ya estaba siendo experimentada largamente como medio de comunicación social asociada al culto en los centros ceremoniales y el paisaje simbólicamente apropiado, pero ¿cuál era la relación entre las representaciones rupestres y aquellas de los centros ceremoniales?, ¿estaban normadas y dirigidas desde éstos? ¿Cuáles eran los cultos que propiciaban?

¿Por qué era necesario para aquella sociedad "marcar" de esta forma el paisaje? Son preguntas cuyas respuestas seguramente no son fáciles, pero que con mayores datos podremos responder en el futuro con más confiabilidad y matices.

*Agradecimientos:* Agradecemos la gentileza de Lorenzo Samaniego Román al cedernos una entrevista en torno al tema. Asimismo, a Gabriela Aguilar y Enrique Muñoz por su apoyo en los dibujos.

# LOS PETROGLIFOS DE TORO MUERTO (VALLE DE MAJES, AREQUIPA-PERÚ), INVENTARIO Y REGISTRO

## *THE PETROGLYPHS OF TORO MUERTO (VALLEY OF MAJES, AREQUIPA, PERU), INVENTORY AND REGISTRY*

*Muriel Pozzi-Escot*[1]

En ausencia de un inventario preciso y completo, presentamos a continuación nuestros avances de los trabajos de inventario y de registro del sitio de petroglifos de Toro Muerto, ubicados al sur de Lima, Perú. Los principales objetivos son el levantamiento topográfico, la aplicación de las diferentes técnicas de registro gráfico y fotográfico, y el registro e inventario de los grabados. Esto con la finalidad de asegurar su preservación.

**Palabras claves:** petroglifos, Toro Muerto, inventario, registro, grabados.

*In the absence of a precise and complete inventory, we presented a prevew inventory and registry of the petroglyphs of Toro Muerto' site located on the south of Lima, Peru. The main objectives are the topographical survey, the application of a variety of latest techniques on graphical and photographic registry registry, and the registry and inventory of the engravings. This with the purpose of assuring its preservation.*

***Key words**: petroglyphs, Toro Muerto, inventory, registry, engravings.*

El siguiente artículo presenta los resultados de los trabajos de inventario y de registro realizados en el complejo arqueológico de petroglifos de Toro Muerto, declarado patrimonio cultural de la nación. La calidad de sus grabados y la buena conservación de éstos, hacen del sitio de Toro Muerto, uno de los centros de arte rupestre más caractéristicos de la costa sur del Perú. La importancia de este sitio reside en la variedad de los motivos simbólicos, las diversas representaciones antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas y los estilos representados utilizando varias técnicas de grabado.

Hemos centrado nuestro trabajo en una primera etapa, consiste en recoger la mayor cantidad de información que nos permita conocer la cantidad, la calidad y el estado de conservacion de las rocas grabadas. Con esto esperamos poder diseñar la estrategia de conservación y de su puesta en valor para su explotación turística.

### Antecedentes

Toro Muerto fue descubierto en 1951, gracias a la misión de la Universidad de San Agustín, de la ciudad de Arequipa, bajo la dirección del arqueólogo Eloy Linares Malaga. En el año de 1970, E. Linares Málaga publica sus estudios sobre 21 grabados. En la actualidad, el investigador Linares Málaga, es uno de los grandes especialistas de los petroglifos de Toro Muerto.

Más tarde, en los años 80, la misión cubana dirigida por Antonio Núñez Jiménez, efectúa un considerable trabajo sobre los petroglifos en el Perú, y recorre más de 70 sitios en todo el país. Publica en 1986 un libro en donde considera al sitio de Toro Muerto como uno de los más importantes sitios con petroglifos en el Perú. En él presenta una serie de dibujos hechos básicamente en blanco y negro. Lamentablemente, éstos no muestran suficientes detalles de las diferencias en la técnica usada, ni en las particularidades de las figuras representadas, ni la distribución de los grabados sobre la roca.

Muchos estudios aislados han seguido a estas dos iniciativas, pero no existe en la actualidad un estudio específico del proceso histórico, de la función del sitio, ni de la significación de los grabados encontrados en Toro Muerto.

En el año 2000, junto con el arqueólogo Pablo de la Vera Cruz, del Instituto Regional de cultural de Arequipa, comenzamos una primera campaña de inventario y de registro de los grabados del sitio de Toro Muerto. Dos cortas campañas han succedido a esta primera.

[1] Museo cantonal del Valais, Suiza, 20 av. Ritz, 1950 Sion. mottet-pozzi@dplanet.ch

## Ubicación

El sitio de Toro Muerto se encuentra ubicado en la costa sur del Perú, en la vertiente occidental de la cordillera de los Andes centrales, a 600 kilometros al sur de Lima, en el valle de Majes, departamento de Arequipa, cercano al pueblo de Corrire, provincia de Castilla (Figura 1).

Este domina el valle de Majes, rico en tierras fértiles, que constrasta con el desierto árido de la pampa de Toro Muerto (Figura 2 y 3), con su campiña rústica propia del valle de la zona intermedia entre la costa y las primeras estribaciones cordilleranas, de clima caluroso durante el verano y templado durante el invierno. El río, a pesar de tener un régimen irregular de aguas, abastece a las tierras de cultivo. Se encuentra en una posición estratégica, vía natural que comunica la costa pacífica con los valles interandinos y la cordillera de los Andes ubicado a una altura que sobrepasa los 4.000 metros.

Figura 1. Mapa de ubicación del sitio de Toro Muerto.
*Map of location of Toro Muerto's site.*

Figura 2. Vista general del valle de Majes.
*General sight of Majes' Valley.*

## Los Petroglifos de Toro Muerto

Los petroglifos de Toro Muerto se encuentran diseminados en un área de 5 km$^2$, sobre una gran meseta desértica, dominando el valle de Majes. Es un cono aluvial amplio de plano inclinado, cuya altitud varía entre los 1.900 metros en su parte más alta, y los 400 metros en su parte baja. Esta delimitado por el este y por el oeste por altos y grandes farallones (Figura 4). Es de ambiente árido y seco. Cuenta con la presencia de un manantial de aguas subterráneas, que aflora en el sector sur oeste del sitio. Este es un recurso de singular importancia en la zona, ya que es el único punto de humedad permanente que permite una vegetación mínima a manera de oasis (Figura 5).

El sitio de Toro Muerto presenta un conjunto de evidencias arqueológicas tales como la presencia de petroglifos, asociados a la presencia de 3 grupos de geoglifos. Se trata de alineaciones de piedras de forma geométrica, ubicados en la parte media del sitio. Presentan una dimension de 120 x 40 metros el más grande, el segundo grupo de 50 x 60 metros y el tercer grupo de 50 x 30 metros (Figura 6). En asociación al sitio encontramos también un cementerio que en la actualidad está casi totalmente saqueado.

El entorno es un paisaje que comprende más de cinco mil bloques de naturaleza volcánica (sillar). Su origen se remonta al período geológico denominado plioceno. Durante este tiempo es probable que las violentas emanaciones piroclásticas de los volcanes Coropuna y Chachani, ubicados en las partes altas del valle de Majes, dieran lugar a los bloques de sillar (Figuras 7 y 8). Posteriormente, debido a la meteorización e intemperización, dichos bloques se fragmentaron y se diseminaron sobre la meseta al aire libre. Se encuentran particularmente aglomerados en la parte alta del sitio, grandes bloques, y disminuye en frecuencia y tamaño hacia la parte baja de la meseta.

No podemos dejar de considerar la relación del espacio con este fenómeno natural que sirvió de soporte y de inspiración a los viajeros del mundo andino que hacían largas travesías y venían a intercambiar sus productos del altiplano con los productos de los valles y del mar. Las comunidades prehispánicas de las costas mantenían contactos e intercambiaban, a través de circuitos caravaneros, sus productos con comunidades de la puna y quebradas. La elección del extenso espacio de Toro

Figura 3. Campos de cultivo del valle de Majes.
*Fields of culturing Majes' valley.*

Muerto para plasmar los grabados marcaban el carácter de lugar sagrado, sacralizando así el paisaje y constituyéndolo en un pasaje de tránsito obligado a los viajeros que bajaban hacia la costa. Antes de proseguir hacia el litoral y después de abastecerse de agua en el puquial, plasmaban su gratitud a los dioses en los bloques, representando sacerdotes, danzarines enmascarados, aves, camélidos, reptiles y otros símbolos. Para reforzar esta función, nos hemos basado en la presencia de varios motivos relacionados al tráfico de caravanas tales como hileras de camélidos, camélidos guiados por hombres (Figuras 9 y 10). Sin embargo, la presencia de una gran variedad de diferentes motivos, sobre todo la presencia de figuras antropomorfas, tales como los danzarines o enmascarados, podrían indicarnos funciones más diversas.

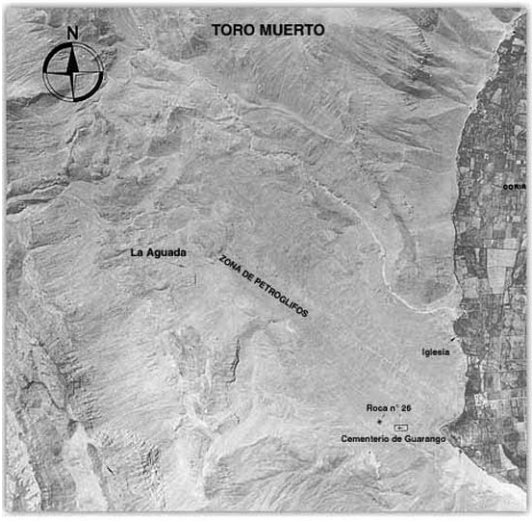



Figura 4. Foto aerea de la pampa de toro muerto (Núñez 1986).
*Aerea Photography of Toro Muerto's Pampa (Núñez 1986).*

Aproximadamente, el 80% de los bloques han sido grabados en todos sus planos. Cada plano de la roca presenta diferentes paneles, y puede abarcar la totalidad de la superficie. Dos caras llanas y contiguas de un mismo bloque separados por un ángulo pueden mostrar un solo grabado que se extiende entre ellas. Los grabados fueron realizados mediante la técnica del piqueteado, variando desde un piqueteado fino hasta uno muy grueso y con distinta profundidad. La realización de las figuras aprovechó el soporte plano y el color rojizo de la roca, logrando sobresaltar en un color más claro que el de los bloques que puede variar de un color rojizo a un color blanco cremoso.

Figura 5. Vista del sitio de Toro Muerto desde el manantial La Aguada.
*Visit of Toro Muerto's site from La Aguada's spring.*

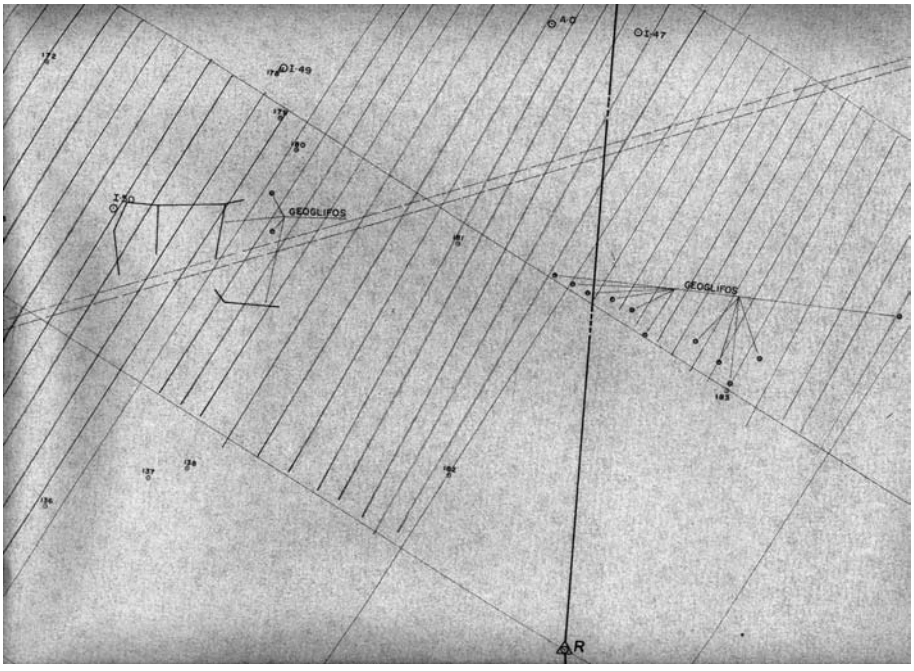



Figura 6. Plano topográfico de los geoglifos del sitio de Toro Muerto, realizado por el equipo del INC-Arequipa.
*Topographic plan of Toro Muerto's geoglyphs, realised by INC- Arequipa.*

Figura 7. Vista del sitio de Toro Muerto. Sector noroeste.
*Visit of Toro Muerto's site. Northwest side.*

Figura 8. Vista panorámica del sitio de Toro Muerto.
*Panoramic sight of Toro Muerto's site.*

Figura 9. Hilera de camélidos.
*Row of camelids.*

Figura 10. Rebaño de camélido.
*Flock herd of camelids.*

Figura 11. Diversos motivos zoomorfos.
*Various zoomorphic motives.*

La disposición de los grabados y su cantidad, se basan en un aprovechamiento extensivo del espacio del soporte, es decir, independientemente del número de figuras grabadas, ellas no se encuentran concentradas en determinados puntos de la superficie de la roca, sino que se dispersan por toda la superficie disponible.

Los grabados pueden ser realistas, semirrealistas o simbólicas y se caracterizan por constituir escenas con figuras geométricas, figuras humanas, figuras fitomorfas (plantas cactáceas), y figuras animales, en su mayoría camélidos, aislados, en caravana, acoplándose o acompañados por un pastor, en hileras, representados generalmente de perfil, de manera lineal y de trazo delgado, sobre todo durante el período inca. Pueden aparecer también asociados a figuras de otros animales.

Se reconocen otras figuras zoomorfas como zorros, águilas, cóndores, loros, felinos, reptiles, peces y serpientes (Figura 11).

Las escenas son abundantes y variadas. Una de las representaciones más características de Toro Muerto son las figuras antropomorfas, más conocidas como los "danzarines" (Figura 12) o "enmascarados". Estos presentan escenas variadas y son representadas de diferentes maneras: cuerpo

Figura 12. Danzarines con un ojo con rayo y tocado acompañados con líneas en zig zag.
*Dancers with striped eye and hat accompanied with zigzag lines.*

rectangular delineado o relleno, presentado de frente, con una postura en movimiento o efectos de animación, los miembros también pueden estar en movimiento, con unas máscaras como cabezas que pueden tener uno o dos ojos simples o llorones (Figura 13) representados con rayos o con líneas en zig-zag, rematadas por tocados. Estas figuras pueden ser acompañadas por una serie de líneas verticales u horizontales paralelas o en zig-zag (Figura 14), con puntos, o pueden estar dispuestas sobre una o dos líneas horizontales. Estos danzarines pueden estar solos o en grupos de tres, cuatro o más, cogiéndose por las manos.

Existen otros tipos de representaciones humanas que aparecen en los grabados de Toro Muerto. Muchos de ellos son de cuerpo relleno, con una cabeza o

Figura 13. Danzarines con lágrimas en los ojos y sobre una banda horizontal.
*Dancers with tears in his eyes and over horizontal band.*

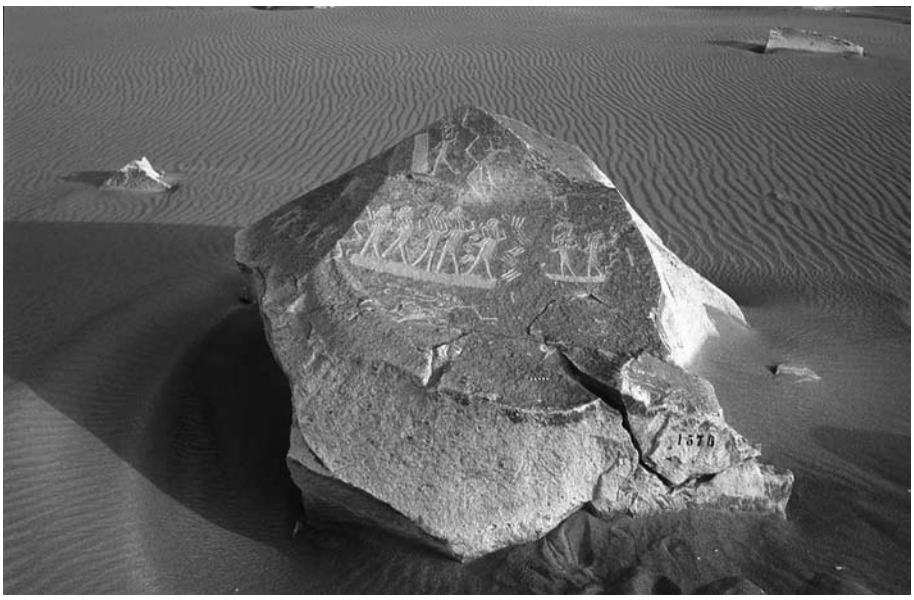


Figura 14. Vista general del panel con los danzarines sobre una banda horizontal.
*General sight of panel with dancers over horizontal band.*

tocado radial, con los brazos y las manos abiertas hacia arriba, en actitud de orante. Otros presentan cabezas con el picado relleno o delineado, a veces con dos puntos para indicar los ojos, sobre cuerpos rectangulares, rellenos, brazos y manos abiertas. Pero estas figuras aparecen en menor cantidad que las anteriores. Esta diferenciación tipológica podría ser un indicador cultural y cronológico que se podría complementar con el análisis comparativo de figuras similares identificables en los otros materiales arqueológicos como en los textiles o la cerámica.

Las figuras geométricas incluyen rectas verticales y paralelas, líneas en zig-zag múltiples (Figura 15), de grandes dimensiones, muchas veces combinadas con puntos, que se entremezclan con figuras zoomorfas o antropomorfas. Se identifican además círculos simples y círculos concéntricos, que a su vez pueden ser simples o compuestos, presentando a veces puntos interiores.

Las representaciones rectangulares o cuadrangulares pueden presentarse con los lados rectos o curvos, y tienen una amplia variedad de posibilidades de representaciones basadas en la aplicación de elementos decorativos en su interior, especialmente de tipo lineal, dispuestas de múltiples formas: paralelas oblícuas u horizontales, con una línea vertical entrecruzada, líneas entrecruzadas formando cruces a manera de una X, o un reticulado interior, combinado con puntos o algun tipo de relleno por picado.

Todos estos símbolos son testimonio de un lenguaje al cual ya no tenemos acceso, y que han desaparecido. Solo podemos estudiarlas por los métodos arqueológicos y etnograficos, gracias a los estudios comparativos. Su interpretación puede ser posible a partir del estudio sistemático de los elementos o atributos que lo conforman, además de los contextos materiales, sociales e históricos.

## Cronología

El valor histórico de estos petroglifos radica principalmente en su antigüedad, la que se ha planteado tentativamente, a partir de comparaciones estilísticas y por asociación con diseños identificados con la cerámica y los textiles básicamente, derivados de contextos arqueológicos regionales. Estas aproximaciones han correlacionado a la mayoría de los petroglifos de Toro Muerto con los períodos del imperio wari, hace unos 1.300 años, continuando con el período de desarrollos regionales, identificado con la cultura chuquibamba, hace unos 800 años para seguir hasta el período inca, hace unos 500 años. Así podemos decir que los grabados se desarrollaron entre los años 800 y 1500 de nuestra era, con su máximo apogeo estilístico durante el período chuquibamba. Los arrieros de la época colonial continuaron usando estos recorridos hasta abandonar el uso de los caminos prehispánicos.

Figura 15. Motivos geométricos. Bandas verticales con líneas en zig zag.
*Geometric Motives. Vertical band with zigzag lines.*

No se excluye la posiblidad de encontrar datos que nos permitan de fechar algunos de los grabados en épocas anteriores. Por el momento los datos que disponemos solo nos pemiten confirmar esas dataciones.

## Objetivos y Metodología

La metodología adoptada en este estudio se basa en tres objetivos principales:

### Cartografia del sitio

Para esta etapa pudimos beneficiar del importante trabajo de localización topográfica sobre planos de las rocas grabadas del sitio y de su numeración sistemática realizado por el equipo del INC-Arequipa. Este arduo trabajo nos facilitó la tarea de ubicación y de inventario de cada bloque.

En un primer momento, se realizó una prospección en el sitio para delimitar su extensión. Dada la importante extensión del sitio, se fijaron una serie de puntos fijos de ubicación en el suelo, definidos a partir de poligonales posicionados por teodolito. Esta red de puntos nos permitió posicionar los bloques y los grabados en coordenadas absolutas.

### Registro e inventario de los grabados

Sobre la base del levantamiento topográfico realizado, se dividió la zona en 9 sectores de 1 km x 500 metros, que a su vez fueron divididos en cuadrantes de 100 x 100 metros. A partir de esta división, se escogieron tres sectores: (el sector 6) cuya densidad de la repartición de los bloques es bastante elevada (los sectores 1 y 2), ubicados en la parte baja del sitio y el sector 7 contiguo al sector 6. Los cuadrantes fueron numerados de uno a veinte, segun los sectores (Figura 16).

Los bloques fueron documentados sistemáticamente. Cada petroglifo fue fotografiado, catalogado e inventariado. Un total de 1151 bloques fueron registrados de esta manera, de los cuales 776 bloques se encuentran concentrados en el sector 6. Sólo un mínimo porcentaje de bloques fueron dibujados, por razones de tiempo y de material, en el sector 6 se dibujaron un total de 30 grabados, para los que se usaron 75 metros de papel plastificado.

Suponemos una cierta lógica en la distribución, un orden en la relación de los motivos, que puede ser definido a través de las regularidades de sus asociaciones. Esta es una tarea compleja, pues la pertinencia de estas relaciones debe de ser encontrada discriminando las series estilísticas y su temporalidad relativa.

### Prospección

Nuestros trabajos de registro e inventario del sitio de Toro Muerto fueron complementados por una prospección alrededor de la zona delimatada, más precisamente, en las franjas sur, norte y oeste del sitio.

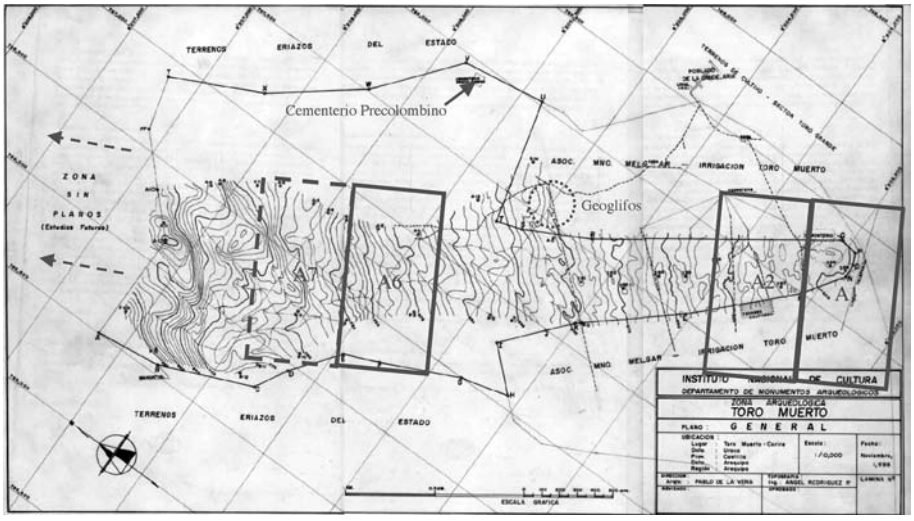



Figura 16. Plano general del sitio.
*General plane of site.*

Figura 17. Detalle de extraccion de la roca.
*Detail of extraction of rock.*

Constatamos que si bien un máximo de rocas fueron topografiadas y numeradas, queda aún una cantidad importante de rocas no registradas, situadas en muchos casos en lugares de difícil acceso, y que merecen ser incluidas en el registro de rocas grabadas. Esto aumentaría de manera considerable la superficie del complejo de Toro Muerto.

## Conservación

El sitio de Toro Muerto ha sufrido varios saqueos. Hasta los años 50 aproximadamente, el sitio fue explotado como cantera para la construcción de casas, haciendas y trapiches en el valle. Las rocas con petroglifos eran cortadas, dinamitadas y labradas para la fabricación de bloques de sillares (Figura 17). Esta fue la destrucción más importante del sitio.

Igualmente, se encuentra vulnerado por la constante depredación de tierras a causa de la habilitación de nuevos cultivos en la parte de la zona arquelógica.

A ello se le ha sumado el turismo no vigilado, pues diariamente z de manera indiscriminada las personas atentan contran los grabados que carecen de cercos protectores (Figura 18). Mientras en el sitio de Toro Muerto no se creen las condiciones adecuadas para acoger al turista, y no se establezca un control sobre las visitas, que incluya un circuito

Figura 18. Grafittis modernos.
*Modern graffitis.*

Figura 19. Roca erosionada por la acción del viento.
*Rock eroded with the effect of wind.*

con señalización y un sistema de protección de los petroglifos, se pone en peligro su conservación.

Otro factor destructor del sitio es ocasionada por la erosión que el viento y la arena provocan al chocar con los bloques grabados (Figura 19).

## Balance general

1. Toro Muerto es uno de los sitios que presenta la más grande concentración de petroglifos en el Perú y en donde los límites están aún por definir, ya que se han encontrado fuera de la delimitación existente bloques que no fueron integrados al registro hecho por el INC, y que deben de ser incluidos en el mapa de distribución de petroglifos.
2. El trabajo de registro, de inventario y de ubicación de los petroglifos son indispensables para los estudios futuros. A partir de estos trabajos se podran definir sectores con motivos específicos, se podra observar la evolución de los motivos, y la asociación de éstos con los hombres que los crearon. Por el momento, solo un 30 % de la zona de petroglifos ha sido inventariada.
3. El sitio de Toro Muerto es explotado especialmente con fines turísticos, poniendo en peligro su conservación. No se han creado las condiciones previas que la garantizarán. No se definió un circuito de visitas que incluya un circuito y señalización, con garitas de información. Una garita de control está instalada en la entrada del sitio, pero una vez ingresado el turista es libre de recorrer el sitio. Es importante conseguir las condiciones de seguridad y de control que evite su destrucción o el saqueo de los petroglifos.

## Perspectivas

Varios puntos quedan aún por hacer.

- Definir las prioridades en el registro de los petroglifos, concentrándonos básicamente en el inventario de las rocas ubicadas en la parte baja del sitio, ya que estas se encuentran directamente afectadas por el avance de los campos de cultivo y por la construcción de viviendas del pueblo cercano.
- Es indispensable registrar las rocas que se encuentran al borde del itinerario propuesto

para el recorrido turístico del sitio y proponer una estrategia de puesta en valor del mismo.

– Un tercer punto sera la continuación de la prospección para integrar las rocas no topografiadas ni numeradas, que se encuentran en la periferia de la delimitación del sitio.
– También es necesario ampliar las investigaciones del sitio y tratar la geología y su formación geomorfológica del valle, así como su historia realizando una prospección sistemática de la región, que incluya un estudio cronológico, que se examine el contexto cultural para incorporar Toro Muerto al conocimiento de las civilizaciones antiguas que habitaron la región.

*Agradecimientos:* Aprovechamos la ocasión para expresar nuestro agradeciemiento al señor Luis Sardon Canepa, Director del INC-Arequipa, y a todo su equipo, quienes nos han brindado todas las facilidades para la realización de dicho proyecto, y por el apoyo logístico que se nos acordó. Asimismo queremos expresar nuestra gratitud a todos los colaboradores de este proyecto que han participado de forma desinteresada y que de una u otra manera han hecho posible su realización. Queremos agradecer especialmente al arqueólogo Pablo de la Vera Cruz, que sin su motivación, y sin su pasión por el sitio de Toro Muerto este proyecto no se hubiera efectuado.

# PETROGLIFOS DEL VALLE DE AZAPA, NORTE GRANDE DE CHILE

## *PETROGLIFOS OF AZAPA'S VALLEY, NORTHERN CHILI*

*Leslia N. Véliz N.*[1], *Juan M. Chacama R.*[2] *y Luis E. Briones M.*[3]

Este estudio es una síntesis del resultado de proyecto UTA "Hacia la función del arte rupestre… Un estudio integral en el valle de Azapa", se presenta como exploración de nuevos sitios de arte rupestre.
En distintos sectores altitudinales del valle de Azapa se encuentran distribuidas manifestaciones rupestres, tanto de geoglifos como petroglifos; en este caso nos referiremos a los petroglifos, los cuales están emplazados desde el sector bajo, valle de Azapa, en los cerros Cº Chuño) que bordean el valle (hasta altitudes precordilleranas, quebrada de Livílcar, desde los 2000 msnm.
La presente ponencia intenta caracterizar los distintos sitios de petroglifos desde un punto de vista de su asociación contextual con el paisaje circundante y desde los diseños de los grabados existentes en cada uno de ellos. Se presentan tablas cuantitativas a nivel de sitio y tablas comparativas para todo el valle para reforzar las interpretaciones.
**Palabras claves:** sitios de petroglifos, asociación contextual, paisaje.

*This study, it is a synthesis of the project result UTA "Towards the function of the cave(rock) art…. An integral study in Azapa's valley", he(she) appears as exploration of new sites(places) of cave(rock) art. In different sectors altitudinales of Azapa's valley, cave(rock) manifestations are distributed, so much of geoglifos as(like) petroglifos; in this case we will refer to the petroglifos, which are located from the low sector, Azapa's valley, in the hills C º Chuño) that they border on the valley (up to altitudes pre-cordilleranas, Livílcar's gully, from 2000 msnm. The present presentation(paper) tries to characterize the different sites(places) of petroglifos from a point of view of his(her,your) association contextual with the surrounding landscape and from the designs of the existing engravings in each of them. They present quantitative tables to level of site(place) and comparative tables for the whole valley to reinforce the interpretations.*
***Key words:*** *sites(places) of petroglyphs, contextual association, landscape.*

### Introducción

El valle de Azapa, vergel de la ciudad de Arica capital provincial, del extremo norte de Chile. Tiene manifestaciones rupestres localizadas desde el este, curso medio –quebrada de Livílcar– y hasta el bajo –valle de Azapa– respectivamente (Figura 1). El área de estudio resume la totalidad de 9 sitios, trabajados en este proyecto, distribuidas a lo largo del valle con un total aproximado de 630 figuras grabadas en soportes de rocas riolíticas.

La metodología de relevamiento de información es distinta en cada sector de petroglifos, varía de acuerdo a la temporalidad en que fueron realizados, por ejemplo en cerro Chuño se realizo distintas visitas desde los años 1970; en ese momento los alumnos de la escuela de arte, con la intención de realizar un rescate de la información debido al constante impacto provocado por la concurrencia frecuente de personas que han dañado algunos bloques con figuras. El relevamiento se realiza con técnicas: planimetría de bloques, relevamiento en plástico, copiado por frotación en papel con carboncillo, registro fotográfico y informe descriptivo de los paneles de petroglifos. En los sitios San Lorenzo y Sobraya se realizó un relevamiento de los paneles trasladados al patio del Museo de la Universidad de Tarapacá, considerando la procedencia de acuerdo a los registros fotográficos del momento. Los demás sitios Las ánimas, Chamarkuciña, Chamarkusa, Chilpe, Ausipar y pampa Coyote tuvieron un procedimiento de relevamiento sistemático e igualitario de la información según una ficha de sitio y panel y registro fotográfico. Toda la información de campo y la bibliográfica fueron procesadas. Primero, para hacer una base de datos y análisis cuantitativo de las figuras y sus tipologías, hacer una aproximación interpretativa desde la predominancia de tipologías; antropomorfo, zoomorfo y geométricos. También un análisis iconográfico contrastándolos y vinculándolos con los estilos culturales presentes en la decoración de objetos del contexto prehispánico regional y local: cerámicas, textiles, cesterías y grabados. Finalmente de acuerdo a los datos cuantitativos de

[1] Aspirante a Magíster de Antropología Universidad de Tarapacá-Universidad Católica del Norte, Arica-Chile.
[2-3] Académicos Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá, Arica-Chile.

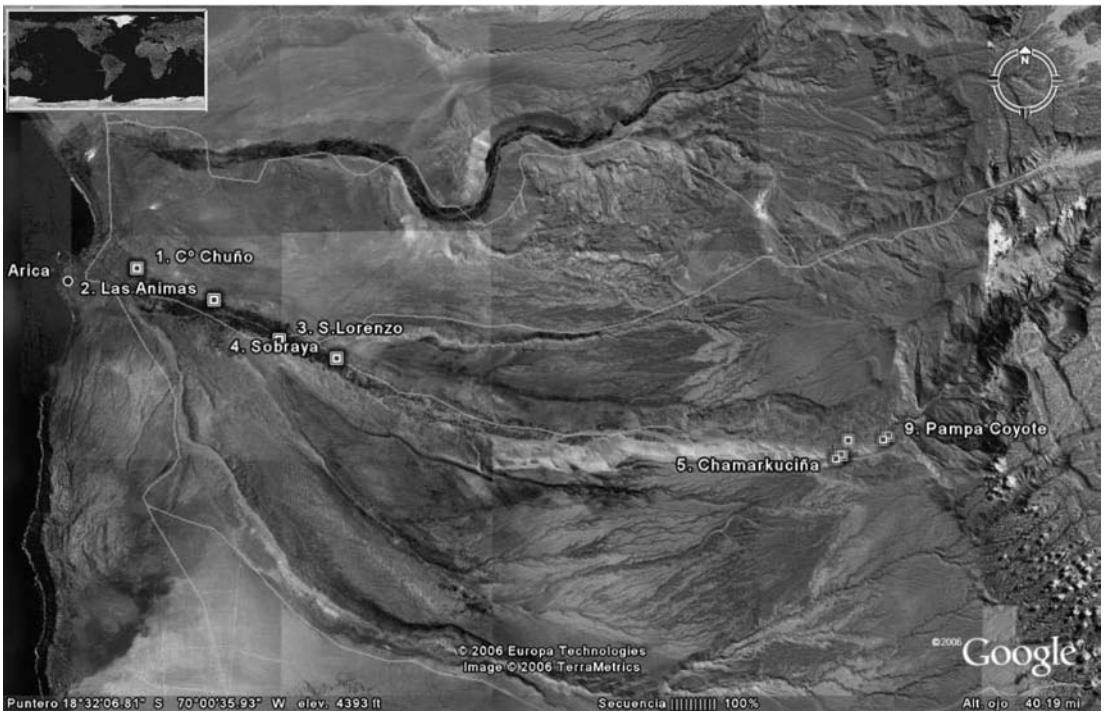



Figura 1. Imagen satelital de la localización de los petroglifos del valle de Azapa.
*Image satelital of the location of the petroglifos of Azapa's valley.*

las tipologías y de los estilos culturales se concluye extrapolar la relación entre la ubicación geográfica de los sitios y los eventuales recursos naturales, que justifican la presencia, en ese lugar, de tales manifestaciones, además de la pertinencia o cercanía con rutas de tráfico interregional y local. Esta interpretación está enfocada desde la arqueología del paisaje que interpreta la relación del paisaje en las determinaciones culturales para generar un espacio de expresión humana; sea este un lugar simbólico ritual o un espacio habitacional.

Los sitios se ubican en antiguas canteras hoy abandonadas o donde se presentan acumulaciones naturales de rocas dispersas, ya sea en las laderas o en las terrazas inmediatas a la caja del río. Corresponden a estratificaciones geológicas expuestas, como en el caso de las canteras de cerro Chuño, San Lorenzo o desprendimientos de estos mismos estratos, como sucede en torno a los sitios de Las Ánimas, Sobraya o Chamarkusa, entre otros. Los petroglifos están mayoritariamente grabados en estas rocas que, por estar expuesta al ambiente, toman un intenso color rosado grisáceo, conocido como "pátina del tiempo" que es extraída por el artista dejando expuesto una superficie de distinto color, con la forma de un glifo o escena rupestre.

La confección de la figura implica técnicas diversas, entre ellas: el punteado o "pecking", utilizando un percutor lítico, a manera de cincel, alterando la roca mediante breves golpes en torno a un bosquejo previo. De esta forma va grabando toda el área que constituye la figura (cuerpo lleno) o sus contornos (punteado lineal). La profundidad de los grabados es irregular, si se compara una figura de otra, promediando entre 3 a 4 mm, hasta 20 mm., de espesor. La ejecución de estos grabados supone, en algunos casos, una fase de diseño previo a manera de borrador y es muy posible que ello se haya logrado con un simple rayado o trazado fino permitiendo el trabajo de percusión posterior. Esto ante el hecho de que no se observa correcciones o alteraciones en el diseño. Los autores de los petroglifos desarrollaron estas complejas formas de expresión, cuyas técnicas y temáticas obedecían a la disponibilidad de materiales y de la concepción ideológica que tenían acerca del orden natural y sobrenatural.

## Sectores de Petroglifos en el Valle de Azapa

**Sector Cerro Chuño (Az 29):** Está localizado en una terraza erosionada del borde sur de la

formación Oxaya, su morfología es consecuencia de un deslizamiento del nivel superficial dejando expuesto un amplio estrato de rocoso. Se ubica a unos 600 msnm, con una visión panorámica de la ciudad de Arica; su entorno marítimo, el cerro Sombrero y el valle de Azapa. En función de su localización estratégica en relación con la costa y el valle, el sector adquirió una importante vinculación ceremonial, evidencia de ello son los petroglifos. Los individuos relacionados con este sector son poblaciones intermedias, según los hallazgos de ofrendas del cementerio Az 76 (estilo Gentilar-Maitas), que por la iconografía y los datos históricos se vincula este sector con la laguna de Ocurrica[1] (totoral), de la parcela El Mojo, que recibía las aguas relegadas de las aguadas de Las Ánimas o el Gallito.

Posteriormente, el sector tuvo una función utilitaria de cantería, oficio muy desarrollado en siglos posteriores, que dieron a este material diversos usos: primero para la confección de canales de regadío y estanques de agua en el valle o para depósitos, filtros y también para bases de algunas construcciones principales de la ciudad.

El sector contiene 14 paneles y se han registrado 68 figuras clasificadas entre antropomorfas, zoomorfas y geométricas. La cantidad real de petroglifos que existieron en este sitio se desconoce, por cuanto el sitio ha sido muy alterado por la extracción de bloques para cantería, rescate de algunos bloques hoy en museos y rayado sobre los paneles con alegorías religiosas. Entre uno de los bloques más interesantes por su iconografía está el panel que representa un personaje elitístico[2], con sus brazos articulados de cuyos codos cuelgan cabezas de trofeo y en sus manos muestra emblemáticos bastones de poder (báculos), una diadema de plumas, como tocado, y tobillera de plumas, semejantes al personaje central de la "Puerta del Sol" (Figura 2), panel que actualmente se encuentra en el Museo de Historia Natural en Santiago. El sector ha sido objeto de constantes intrusiones, debido a su cercanía a la ciudad, como es el caso actual donde los bloques aparecen dañados por inscripciones y raspados alusivos a temas religiosos u otros.

De aquí proviene un artefacto cultural que por sus características se estima como un objeto único; se trata de un percutor utilizado en la confección de los petroglifos del sitio. (Figura 3)[3].

Otra de las figuras relevantes rescatadas del sitio es un fino grabado bajorrelieve denominado

Figura 2. Cerro Chuño: panel antropomorfo, Museo de Historia Natural.
*Hill Chuño: Anthropomorphous Panel Museum of Natural History.*

Figura 3. Percutor encontrado en el sitio cerro Chuño.
*Hammer found in the site(place) Hill Chuño.*

**"hombre con faldellín y plumaje"**[4] (Figura 4). Se trata de un personaje con tocados de plumas y atributos corporales que le confieren una particularidad especial: ser un sacerdote o chamán encargado de encabezar y realizar los ritos. Esto reafirma la teoría de que el sitio tuviera un carácter ceremonial. Otro panel contiene figuras (Figura 5) como felinos enlazados con figuras de camélidos. Tal vez posteriores son las figuras de aves (Figura 6), de textura y trazo finos símiles a los pirograbados de alto Ramírez del periodo Formativo[5]. Una versión de grabados más tardíos se da en las figuras de soles con aristas y animales (lagartos) característicos del área (Figura 7).

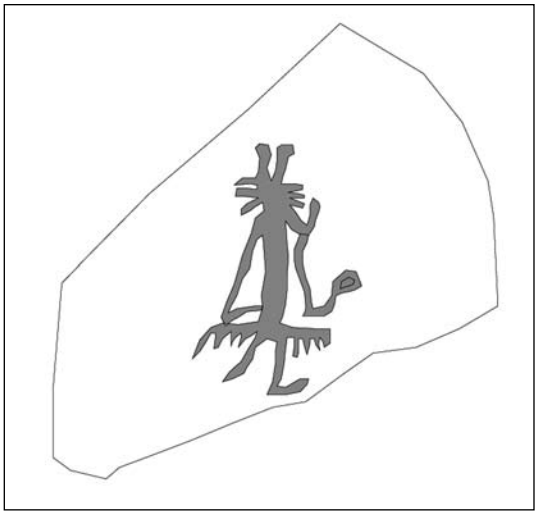


Figura 4. Cerro Chuño: hombre con faldellín y plumaje.
*Hill Chuño: man with kilt and plumage.*

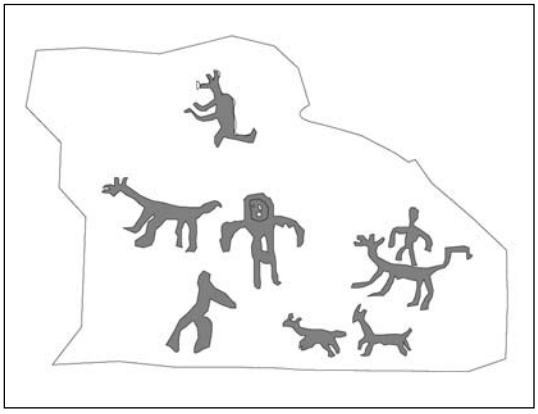


Figura 5. Cerro Chuño: camélidos, golondrinas y antropomorfos.
*Hill Chuño: camélidos, swallows and anthropomorphous.*

Figura 6. Cerro Chuño: aves
*Hill Chuño: Birds.*

Figura 7. *Cerro Chuño: insecto.*
*Hill Chuño: Insect.*

**Sector Las Ánimas:** Se ubica a 8 km de la ciudad, en una terraza natural de la ladera escarpada del cerro que se extiende paralelamente al norte del valle de Azapa, a una altura aproximada de 300 msnm. La terraza se extiende en un plano estrecho cuyo eje mayor es de 700 metros y tiene una orientación este-oeste presenta suaves lomajes que miran hacia el valle.

El sector está asociado a la presencia de senderos que llegan desde el noreste y del centro del valle de Azapa. A su vez coincide al pie del faldeo con dos grupos de vertientes: Las Ánimas[6] y Media Luna (hoy desaparecidas). Por la aguada El Gallito o Las Ánimas, llegan senderos desde el valle de Lluta desde el sector Colqas de Huaylacán[7] y de Rosario, sitio habitacional con petroglifos, y otros sitios arqueológicos de más arriba. Al parecer el sitio de petroglifos es parte integral de una ruta[8] que recibe un flujo relevante de senderos provenientes de valles vecinos de diferentes puntos cardinales, de las cabeceras u/o de puntos intermedios de los valles, de la costa baja y alta inmediata. El sector pareciera estar directamente conectado con sectores arqueológicamente importantes como Alto Ramírez, que se ubica en la ladera de en frente. En este sector coexistieron diversos grupos étnicos; actualmente

las evidencias arqueológicas han desaparecido por el avance agrícola.

Presenta 12 paneles de petroglifos confeccionados con diversas técnicas: una de ellas es raspado superficial donde las representaciones estilísticas son más complejas y está más propensa a la erosión; otra de percusión con desgaste más profundo, que tiene figuras más burdas y de trazos gruesos y poco estilizados, y una de trazos muy finos y profundos que contiene figuras simples pero muy bien delineadas; estas características en la confección de los petroglifos nos pueden indicar diferencias entre los periodos de utilización del sitio o en el estilo del artista.

Los paneles más sobresalientes son el **Bloque 6**, con dos paneles: Panel A, se aprecia una figura antropomorfa en actitud dinámica con sus piernas flectadas y pies levantados, brazos y manos levantadas hacia arriba; lo particular de este petroglifo es el trazo fino y superficial en su confección. (Figura 8) El otro panel tiene una figura zoomorfa similar a una chinita (Figura 9), insecto que es característico de zonas agrícolas, donde cumple una función plaguicida. En el **Bloque 7** se observan dos paneles donde se aprecian escenas de la sociabilidad entre dos antropomorfos con tocados de puntas, lo cual podría indicar rasgos presenciales de diversidad étnica dentro del valle; y otro tocado semicircular sobre su cabeza (diadema de plumas) y armas: arco y flecha, levantan a un niño de un brazo mientras dan saltos y uno de ellos le apunta al niño con su arco y flecha (Figura 10). El otro panel contiene dos antropomorfos danzando en semicírculo; armados con: arco, flecha, lanzas, tumi y lazos, muestran atuendos como: faldellín, tocados triangulares, en posición de caza apuntan a un hombre ataviado como un camélido. (Figura 11). El **Bloque 10**, contiene figuras como las de un mono "araña" (ver Figura 12), animal selvático vinculado a rituales de vida y muerte en zonas selváticas (Wilbert: 1974). La presencia del mono en el arte rupestre denota que desde la estructura cultural Tiwanaku[9] y los reinos que surgieron posteriormente a su decadencia se mantuvo una estrecha relación entre ellos y las poblaciones del Pacífico y de la selva. Acercándonos a relacionar el sitio con un periodo cultural, según los hallazgos arqueológicos de cementerios de valles y costas de Arica, alrededor del 1000-1350 d.C., se ha podido relacionar que la iconografía del mono

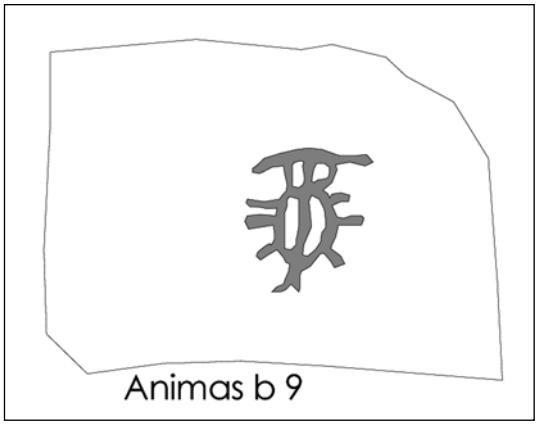



Figura 9. Las Ánimas: insecto "Chinita".
*The Souls: Insect "Maid".*

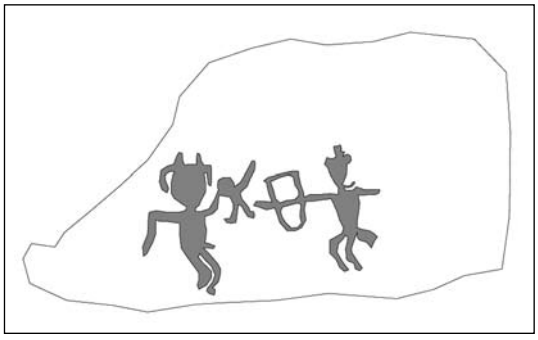


Figura 10. Las Ánimas: antropomorfo con arco y flecha apuntando a un niño.
*The Souls: anthropomorphous with arch and arrow aiming at a child.*

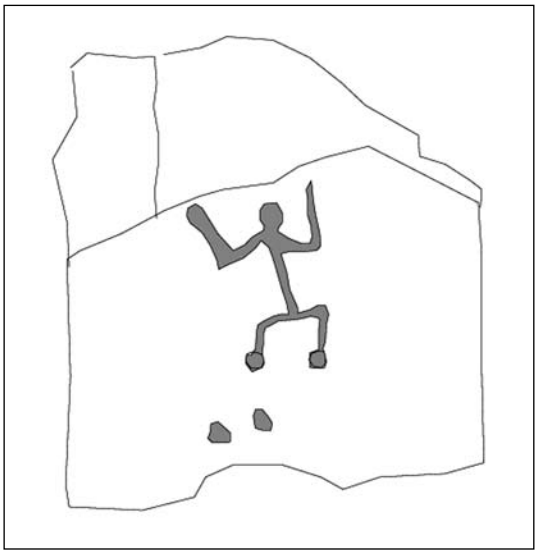


Figura 8. Las Ánimas: antropomorfo de extremidades en actitud dinámica.
*The Souls: anthropomorphous of extremities in dynamic attitude.*

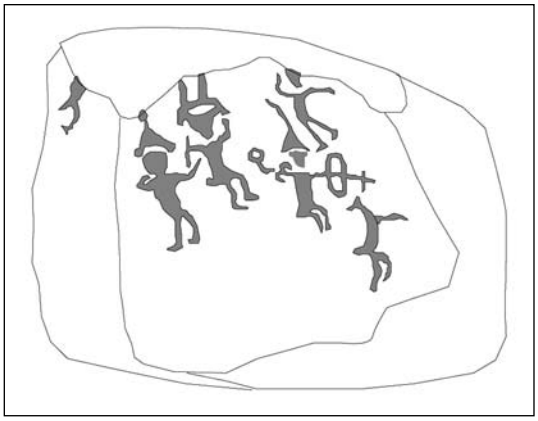


Figura 11. Las Ánimas: antropomorfos en actitud de caza.
*The Souls: anthropomorphous in actituded of Hunt(Fighter).*

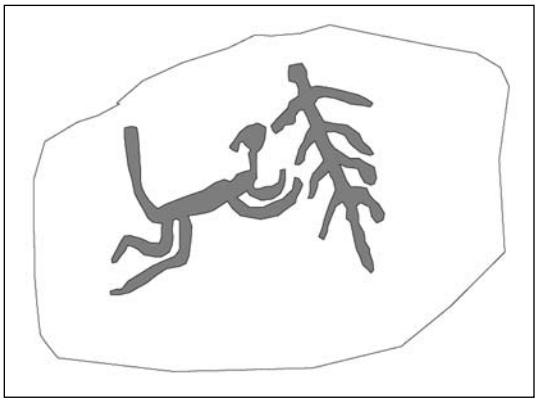


Figura 12. Las Ánimas: zoomorfo mono araña, y vara dentada.
*The Souls: zoomorfo spider monkey, and toothed rod.*

en Las Ánimas es similar a la iconografía estilística de un ceramio Gentilar (Muñoz: 1983) proveniente del sitio AZ 8, bajo San Miguel al oeste del pueblo actual. Esta figura, mono, es poco frecuente en la iconografía rupestre del valle, la encontramos también en el cerro Sagrado (figura vertical estilo dentada), el cual puede observarse desde el emplazamiento Las Ánimas.

**San Lorenzo (Az 11):** Se encuentra en la ladera sur del valle de Azapa a 12 km, de la ciudad. Entre una extensa faja de terreno de 2 km de extensión donde se erigía un poblado aterrazado y con muro perimetral[10], conocido como uno de los centros habitacionales más importantes del valle de Azapa. Las poblaciones que habitaron este sitio habitacional elitista son agricultores y ganaderos, por ello sobresale como el mayor complejo habitacional del periodo postiwanaku en el valle de Azapa y su relación cronológica lo sitúan entre el 1000 d.C., y 1400 d.C., vinculándolo arquitectónicamente a otros sitios con influencia similar como: Chiribaya Alto (valle de Contisuyu) e Ilo (Dauelberg: 1959).

En el sector habitacional fueron encontrados varios bloques de piedras tallados con motivos de peces, camélidos, figuras serpenteadas, soles y humanas, complejos de entramados geométricos de técnica profunda bien pulidos. Hay petroglifos antiguos que fueron utilizados para construir los aterrazamientos de las viviendas. Muchos de los bloques se encontraron diseminados por el sitio sacados de su ubicación original que habría sido sobre unos de los montículos centrales del recinto. Los paneles de petroglifos restantes fueron trasladados al Parque de Petroglifos del Museo Arqueológico San Miguel de Azapa para rescatarlos del constante deterioro causado al sitio. Los cinco paneles de petroglifos que contienen escenas de caza y naturalistas son: **Panel 1**, presenta una figura aislada de un Sol radiado concéntrico con tres aristas como rayos que le salen del cuerpo, destacan en esta figura geométrica la nitidez de su trazo (Figura 13). **Panel 2 y 3**, contienen antropomorfos danzantes (Figura 14), con sus piernas flectadas y en sus brazos levantados tienen armas; lanzas, arco y flecha, además llevan en sus cabezas diademas de plumas[11], el artista separa el gorro de la cabeza para darle un realce visual, y un taparrabo que le cuelga de la cintura. **Panel 4**, este panel abarca la cara superior del bloque, donde se ha percutido la roca de tal forma de completar el panel con cráteres de tamaño regular (Figura 15).

**Sobraya (Az 74):** Se ubica en la ladera sur del Valle de Azapa, a 15 km, de la ciudad, a un costado de cerro Moreno, que forma una puntilla en el valle,

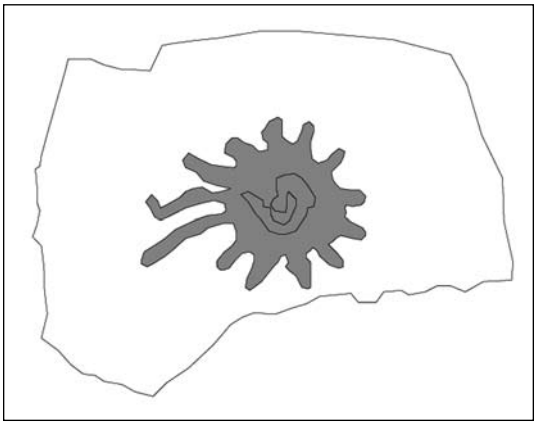


Figura 13. San Lorenzo: sol radiado.
*The St Lawrence: the removed(broadcast) Sun.*

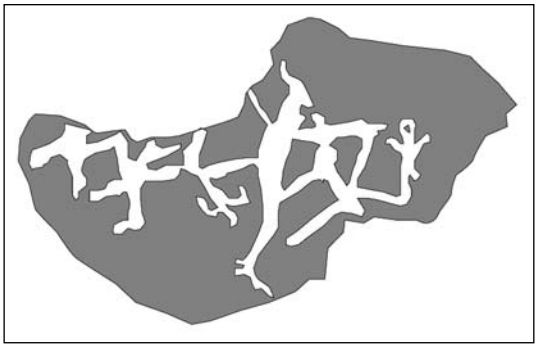


Figura 14. San Lorenzo: antropomorfos danzantes.
*The St Lawrence: anthropomorphous dancers.*

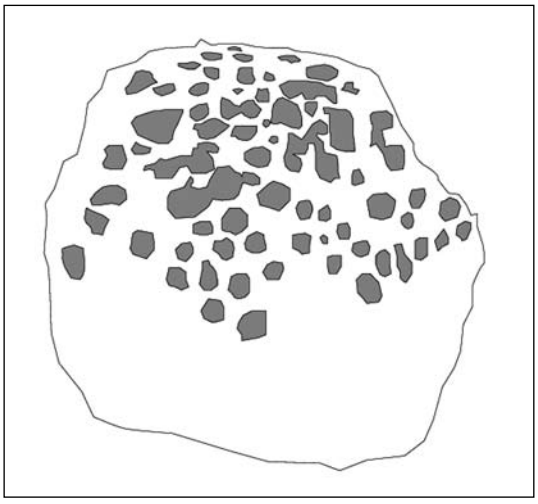


Figura 15. San Lorenzo: orificios en forma de cráteres.
*The St Lawrence: orifices in the shape of craters.*

en la ladera norte de éste, es una ladera inclinada que presenta una gran cantidad de bloques rocosos. Asociado contextualmente al sector, se encuentra un cementerio prehispánico AZ 3 que consta de dos emplazamientos, dentro del mismo sector existen varias piedras grabadas, actualmente tres de los paneles más relevantes del sector se ubican en el Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, gestión motivada para rescatar los bloques de la constante intervención humana que ha sufrido el sitio: Guaqueo, rayado de bloques. Según los estudios arqueológicos de Dauelberg:1959, en el sitio había además algunas piedras "tacitas"[12], de las que se han observado en el valle, principalmente en un sitio cercano como lo es San Lorenzo.

Las representaciones rupestres del sitio Sobraya que se han incluido en este estudio son ocho paneles que actualmente conforman el parque de petroglifos del Museo Arqueológico San Miguel de Azapa y algunos in situ. El **Panel 1**, la temática y estilo de este panel es similar a los paneles 4-7, son figuras geométricas: rectas con divisiones, óvalos con divisiones internas, rectas con semicírculos adosados y un círculo con divisiones internas que se asemeja a una chinita (Figura 16). El **Panel 2**, se caracteriza por mostrar cavidades convexas, de 4 cm de profundidad por 4 de diámetro, en la cara superior del bloque, técnica conocida como tacitas, similar pero de menor tamaño es el bloque in situ, la utilidad de estas tacitas según la tradición oral, sería como espejos de agua para observar las constelaciones (Figura 17). El **Panel 3** tiene motivos antropomorfos; en hilera danzan o dan saltos con sus brazos y piernas abiertas; otro en actitud dinámica con sus piernas y tronco doblado toca un instrumento musical y tiene como atuendo un gorro con puntas y un taparrabos (Figura 18).

**Sector "Chamarkuciña":** Se ubica en la ladera sur del curso medio del valle de Azapa, a

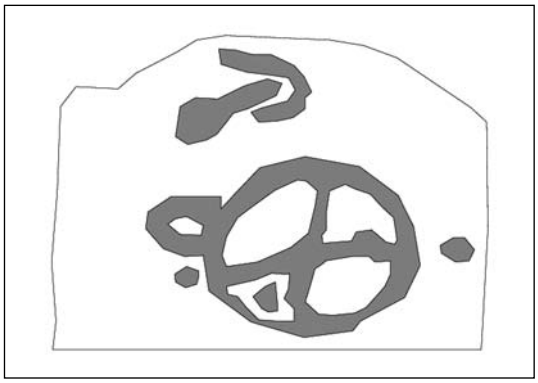


Figura 16. Sobraya: geométrico abstracto; óvalo con subdivisiones.
*Sobraya: geometric abstract; oval with subdivisions.*

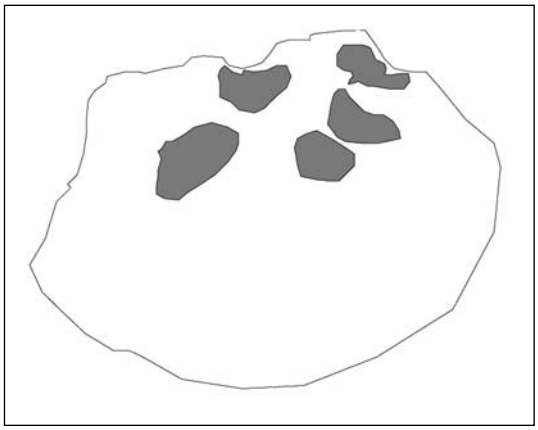


Figura 17. Sobraya: Cavidades en forma de "Tacitas".
*Sobraya: Cavities in the shape of "Tacit".*

unos 20 km al oeste del santuario de las Peñas. Como un km, antes de la angostura de Ausipar el valle cambia su fisonomía convirtiéndose en una quebrada angosta de elevados farellones (Fot. 20) donde la superficie agrícola es reducida y han construido espacios o terrazas agrícolas, en las laderas menos abruptas. De aquí en adelante los sectores de arte rupestre se hacen más continuos y cuantiosos. En este sector encontramos un bloque aislado denominado por Romero "enfrentamiento ritual", con más de 30 figuras que expresan una escena ritual bélica. Más al este, otra área con mayor cantidad de paneles, se ubica en el paradero (1182 msnm) al Santuario de las Peñas, este sector lo constituye una serie de bloques incrustados en una quebradilla denominada Chamarkusa, ubicada casi al frente de Ausipar. Ambos sectores difieren bastante en su técnica de trabajo; el sector "enfrentamiento ritual" o Chamarkuciña tiene un grabado con un cincelado muy delgado y fino además de poca profundidad sobre la roca, pero consta de un trazo muy definido y nítido, a diferencia del sector Chamarkusa donde el percutido es grueso en la mayoría de los paneles y poco nítido, tal vez por la mayor erosión meteórica de la roca, aunque en algunos paneles menos expuestos al sol se ha encontrado otras técnicas de confección como: percutido de relleno (toda la figura) y trazo estilizado. Ambos sectores Chamarkuciña y Chamarkusa están relacionados con rutas caravaneras que bajaban de la sierra y con un centro habitacional Tiwanaku[13], que fue arrasado cuando nivelaron la superficie para construir el paradero.

**Chamarkuciña**, el **Panel 1**, denominado enfrentamiento ritual (Romero 1996), se compone de una compleja escena donde dos grupos humanos se enfrentan con arcos y flechas, entre medio se ven algunos animales amarrados con cordeles (Figura 19). Con mucho cuidado se podría afirmar que estos grupos representan identidades étnicas distintas, ya que sus diferentes tipos de tocados (un tocado o gorro con dos puntas y otro con una punta), sólo a veces coinciden con la dirección y ubicación de los grupos. Así, Santoro y Dauelsberg (1985) suponen que se trata de un enfrentamiento entre distintos grupos étnicos por el espacio productivo de los valles bajos. Mientras que Niemeyer y Mostny (1983) lo interpretan como un caso específico de enfrentamiento por la posesión de ganado.

El sector **Chamarkusa** (Fot. 20) tiene 22 paneles distribuidos en el declive de la quebradilla

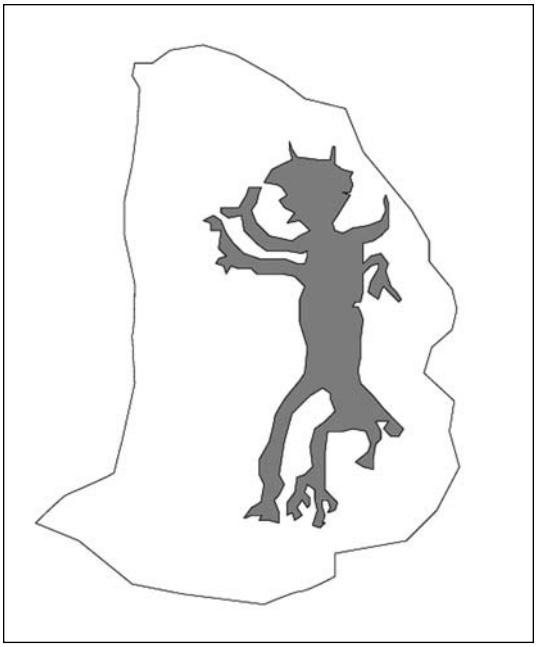


Figura 18. Sobraya: danzante con instrumento musical.
*Sobraya: Dancer with musical instrument.*

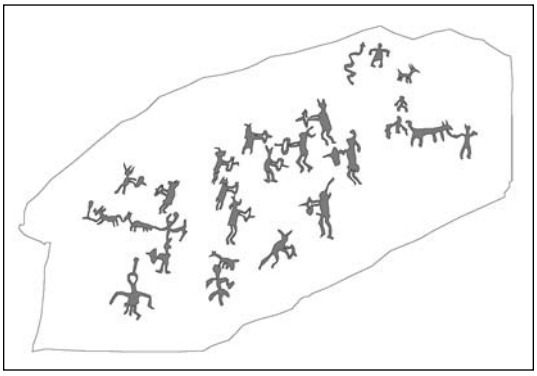


Figura 19. Chamarkuciña: enfrentamiento ritual.
*Chamarkuciña: ritual clash.*

que intercepta al valle de Azapa, y que presenta evidencias de haber sido un antiguo camino tropero. Situación que se verifica al señalar Muñoz y Briones que Chamarkuciña se complementa con las rutas caravaneras (Muñoz I., Briones. L:1996), específicamente por la ruta transversal que atraviesa el valle de Azapa, la cual retoma la ruta por Alto Livílcar y atraviesa la sierra de Huaylillas de este a oeste para descender por Chilpe y Ausipar hasta llegar al bajo valle.

Las imágenes son generalmente naturalistas, mostrando escenas de pastoreo, de bandas de aves de diferentes especies, felinos, algunas más rituales: como el culto a la chacra, motivo que expresa el

Figura 20. Chamarkusa: panorámica de la quebrada de Azapa, hacia el este.
*Chamarkusa: panoramic of Azapa's gully, eastward.*

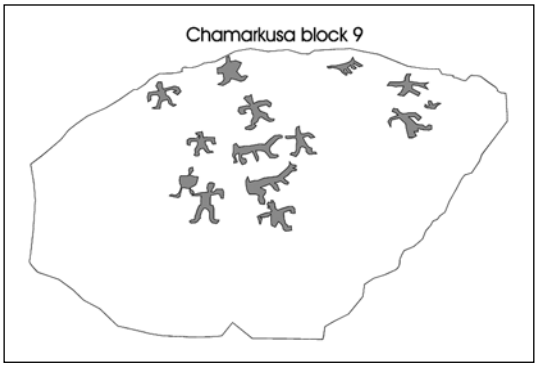



Figura 21. Chamarkusa: antropomorfo con extremidades dobladas rodeado de camélidos.
*Chamarkusa: anthropomorphic with extremities wicks surrounded of camelids.*

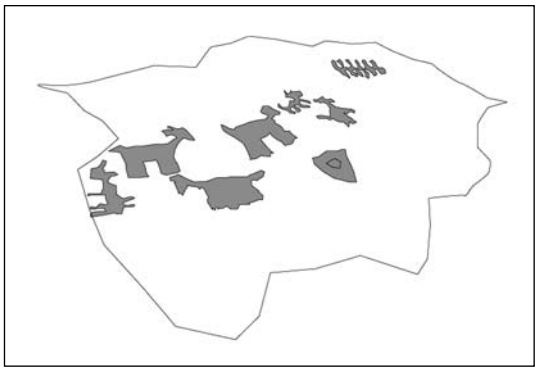


Figura 22. Chamarkusa: camélido de trazo curvo y delineado, chacra.
*Chamarkusa: camélido of curved and delineated outline, farm.*

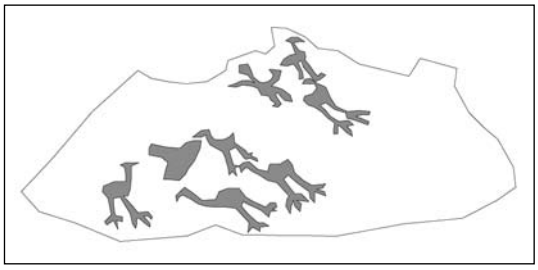


Figura 23. Chamarkusa: aves probablemente suris.
*Chamarkusa: birds probably suris.*

desarrollo cultural agro pastoril de los habitantes del sector. **Panel 1**, consiste en varias figuras antropomorfas de símiles formas con brazos doblados hacia abajo que rodean a unos camélidos, cerca se encuentra otro antropomorfo que representa otra actividad productiva, como es la pesca, este antropomorfo tiene el tórax abultado, trae en la cabeza un sombrero de alas anchas y está sobre una balsa semicurva (Figura 21). Esto denota el constante intercambio entre grupos productivos de diferentes pisos ecológicos que complementan su alimentación, en este caso valle y costa. Asociados están unos círculos con varas. **Panel 2**, antropomorfo con cuello y brazos largos doblados hacia abajo, detrás de dos felinos uno adulto y otro de menor tamaño, ambos van con la cola levantada. **Panel 6**, este denota un cambio en el estilo artístico de las figuras por ejemplo: (Figura 22) los camélidos son de trazo curvo, toda la figura está bajo nivel (canteado lleno), además aparece una figura geométrica muy singular que no está presente en los otros sectores de petroglifos del valle, se trata de la chacra, dos hileras de rayitas símiles a surcos agrícolas. Este mismo icono lo encontramos en el contexto del arte rupestre tarapaqueño[14]: Suca, Ariquilda, donde los estudios y la información etnográfica nos han señalado que se trata de un símbolo de fertilidad o ritual para pedir por mejores cosechas. **Panel 8 y 11**, son escenas naturalistas de aves de diversas especies. Algunas son pequeñas de cuerpo redondo con patas grandes y trípedos largos, otras de patas y dedos largos muy parecidas a suris, ñandú andino (Figura 23), ave muy apetecida por las sociedades andinas por sus huevos comestibles. **Panel 5**, presenta una chacra con cinco surcos verticales, icono diferente al anterior pero su simbología es similar.

**Sector "Ausipar" (Az 48):** Se ubica en la ladera norte de la quebrada del valle de Azapa, a 70 km, de la costa, en una terraza de origen fluvial. El entorno geográfico presenta elevaciones de las murallas de la quebrada y el área agrícola se presenta en una estrecha terraza a orillas del río San José. El sitio lo constituyen varios bloques diseminados

en el faldeo norte y sobre el lecho del río, cercano a los cultivos. Un grupo de bloques está sobre un caserío prehispánico y cementerio AZ/48[15]. El sector de bloques ubicados en la ladera norte tiene una orientación hacia la caja del valle y se relacionan con senderos[16], cementerios prehispánicos y sectores agrícolas, actualmente trabajados por agricultores aymara.

Los principales paneles son el **Panel 1**, contiene grabados en toda la superficie expuesta del bloque, muestra una escena ritual de pastoreo, donde los camélidos se agrupan en torno a una figura mayor "llama" (Figura 24) que está con su cría, estos camélidos cuadrúpedos, con ojos y cola levantada, están rodeados por antropomorfos, con tocados de alas caídas que están de pie con sus extremidades abiertas en actitud de arrear el ganado, el conjunto de figuras está delimitado y dividido por líneas serpenteadas que parecen formar "laberintos" Lanza:1998, recorren todo el panel y por figuras dentadas, además de lagartos, con extremidades abiertas y muchas golondrinas. El **Panel 2** representa un Camarón (Figura 25) encerrado en círculo, una figura pequeña de un antropomorfo con brazos largos y en sus manos lleva camarones, una figura dentada, algunas golondrinas y una familia de tres antropomorfos tomados de las manos. El **Panel 3**, camélidos cuadrúpedos, zoomorfo con ojos y cola levantada, lagarto con extremidades abiertas, tumi (Figura 26).

**12. Sector Chilpe (Az 49):** Subiendo la quebrada de Ausipar, 1.246 msnm, el acceso se reduce a un estrecho sendero por el costado del lecho del río, que ha transformado las paredes de la quebrada dejando entrever varios conglomerados sedimentarios, donde se emplaza una terraza con terreno propicio para el cultivo. En esta ladera norte se puede observar un asentamiento prehispánico (AZ/49) con edificaciones de planta arquitectónica semicircular, algunas sobre superficie y otras bajo superficie que pueden ser viviendas o corrales, donde se conservan únicamente los cimientos, de 2 x 3 metros, siendo algunas mayores que otras y que sirvieron de base para sus viviendas. Subiendo por la ladera, sobre una pequeña loma se encuentra el cementerio y en la parte alta del emplazamiento habitacional se presentan varios bloques de gran tamaño, con grabados, que conforman el sector de petroglifos.

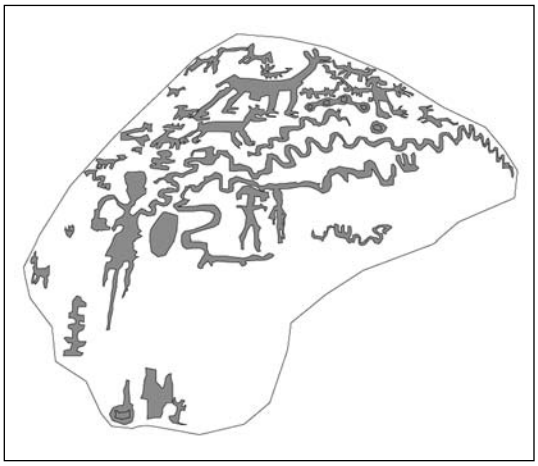


Figura 24. Ausipar: llama grande, camélidos pequeños y líneas serpenteadas.
*Ausipar: big flame, camélidos small and wound lines.*

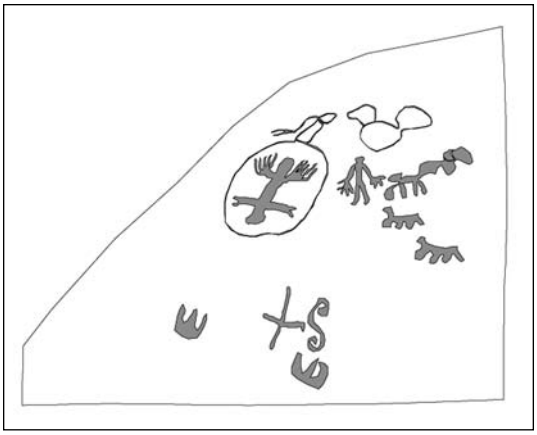


Figura 25. Ausipar: camarón, antropomorfo con camarones en las manos.
*Ausipar: camarón, anthropomorphous with camarones in the hands.*

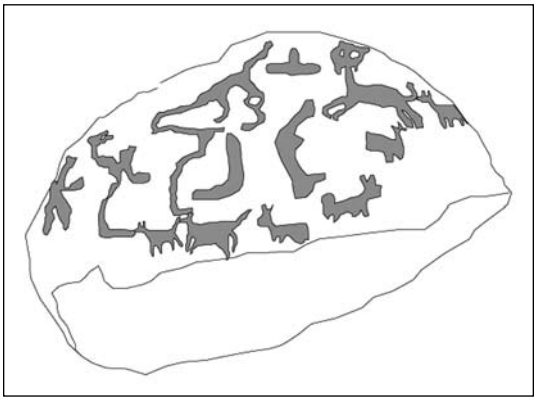


Figura 26. Ausipar: camélidos, zoomorfo con ojos y cola levantada, lagarto con extremidades abiertas, tumi
*Ausipar: Camélidos, zoomorfo with eyes and elevated tail, lizard with opened extremities, tumi.*

Como referente cultural, la cerámica encontrada corresponde en su mayoría a la cultura Arica, y sólo un porcentaje se encuentra asociada a la cerámica de Socoroma, Visviri y playa Miller. Es posible inferir que existía una interacción de distintas etnias, tanto altiplánicas como costeras, y estructuras políticas que disputaban y convenían derechos en los restringidos espacios agrícolas de este valle occidental, en el periodo postiwanaku 1200 d.c.

Los petroglifos se encuentran en una explanada en bloques distribuidos en forma esporádica por todo el sector habitacional. **Panel 1**, se observa una sola figura de grandes dimensiones interpretada como una golondrina (Figura 27). **Panel 2**, antropomorfo de trazo poco estilizado, cuerpo rectangular y brazos abiertos, sobre su cabeza tiene un sombrero de alas largas, muy promisorio, además dos zoomorfos, un cervatillo o taruca cuadrúpedo, con aspas bifurcadas y barriga abultada, y un felino de cola levantada, que el artista ha representado de menor tamaño. El panel se matiza con varios tumis de diferente formas, unos de bordes cuadrados, de mayor tamaño, y otros más redondeados (Figura 28).

**13. Sector pampa Coyote:** Siguiendo el curso del río, subiendo por la quebrada que nuevamente se angosta dejando lugar sólo a las laderas abruptas y sobre éstas emplanadas cubiertas de bloques rocosos que se desprenden de las laderas superiores (Figura 29). Sobre una extensa terraza natural a 25 metros sobre la caja del río San José se encuentra el sector de petroglifos, que tiene un segundo nivel más alto pero menos amplio. El nivel más extenso tiene pozos de almacenamiento (colqas), un espacio habitacional y un escaso número bloques de petroglifos. La relación cultural según la cerámica indica que el sitio tiene confluencia de estilos; Charcollo, Gentilar, Pocoma, Chilpe, Maitas, San Miguel. Dauelsberg:1959. La cerámica del sector es muy variada y corresponde a diferentes parámetros cronológicos desde Azapa temprano 1000 d.C., hasta Azapa tardío 1500 d.C.

Frente a este lugar en la ladera norte se observan posibles ruinas de asentamientos rectangulares incas o preincas y corrales, sector denominado Achuyo por Dauelsberg 1959. También se relaciona con la presencia de senderos de rutas caravaneras de la sierra y el altiplano.

Los paneles del sector tienen las siguientes características. **Panel 1**: líneas serpentiformes, alargadas que cruzan y rodean todo el panel, como

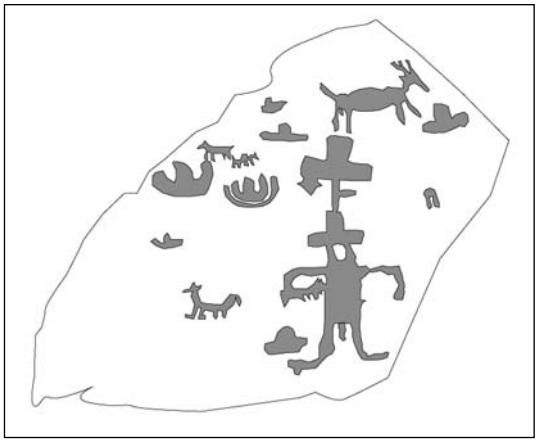


Figura 28. Chilpe: antropomorfo con sombrero, cervatillo, tumis.
*Chilpe: anthropomorphous with hat, cervatillo, tumis.*

Figura 29. Pampa Coyote: quebrada de Azapa hacia el este.
*Pampas Coyote: Azapa's gully eastward.*

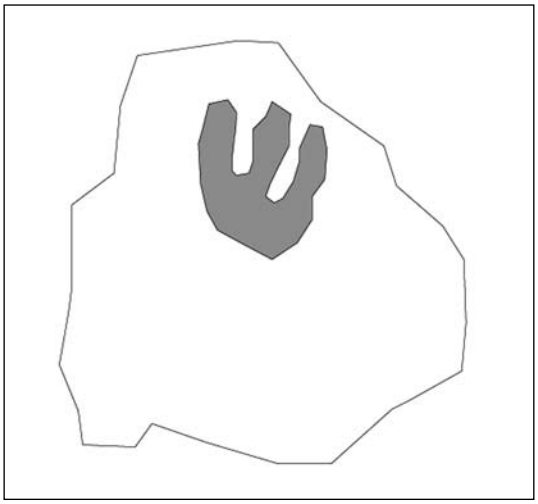


Figura 27. Chilpe: golondrina.
*Chilpe: swallow.*

si fueran senderos, además se entrelazan con camélidos, apéndices dentados y un antropomorfo de cuerpo rectangular que tiene un tocado o chuyos[17], muchos tumis, círculos o pascanas y golondrinas, volando en diferentes direcciones, además hombres de estilo simple, grandes y pequeños, y un zorrino de cola levantada y de gran amplitud en su extremo. (Figura 30). **Panel 2**: líneas serpentiformes que cruzan el panel y forman muchos aristas y flechas, además algunos zoomorfos, como un equino, lo cual evidencia la influencia hispánica en estas lejanas quebradas (Figura 31). **Panel 3**: antropomorfo que de su brazo se ve unido a un zoomorfo por un apéndice, además el zoomorfo tiene una cola larga y levantada, una máscara de cara humana de la cual salen cuatro apéndices doblados, y golondrinas de diversos tamaños (ver Tabla 1).

Figura 30. Pampa Coyote: líneas serpenteadas, antropomorfo con tocado, tumi.
*Pampas Coyote: wound Lines, anthropomorphous with haido(toilet), tumi.*

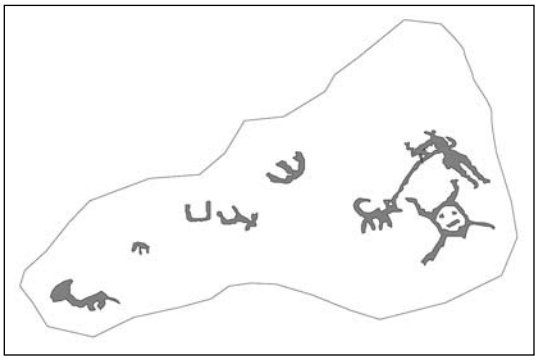


Figura 31. Pampa Coyote: antropomorfo, golondrina, camélidos y líneas.
*Pampas Coyote: anthropomorphous, swallow, camélidos and lines.*

## Análisis de Tipologías en los Petroglifos del Valle de Azapa

Las tipologías de petroglifos como indicador de análisis en las manifestaciones rupestres reflejan la intencionalidad de interpretar las figuras y a través de ellas reflejar una idea preconcebida y generalizada sobre el entorno. Creemos que la expresión simbólica de ciertos tipos de grafías está reflejando una intención o patrón de expresión de relaciones simbólicas, que en este caso se clasifica entre los siguientes parámetros: antropomorfo, zoomorfo y geométrico, y en este parámetro se encasillan las formas y estilos más diversos de representar las figuras rupestres. Desde el parámetro tipológico las expresiones iconográficas mantienen relación con el entorno, por ello en el análisis planteamos la frecuencia por tipologías en los sitios rupestres del valle y a nivel general de los sectores. Además mostramos la diversidad de grafías que manifiesta cada uno de estos sitios como una forma de incorporar una fuente de discusión que será abarcada en otro momento, y que consistiría en tratar de clasificar los estilos iconográficos de cada sector y establecer su relación con los indicadores arqueológicos de cada sector.

Los sectores que muestran evidencias de mayor cantidad de figuras son Ausipar y Chilpe (ver Gráfico 1) ambos están ubicados en el tramo –valle medio– donde el valle se transforma en quebrada. Entre los contextos del entorno que inciden en el análisis se encuentra el área que muestra evidencia de ser un lugar de confluencias de senderos, y que vienen desde la pampa de Oxaya, bajando desde la precordillera, para llegar al valle a abastecerse de recursos para continuar el viaje a la costa, en la articulación de diferentes espacios ecológicos para obtener diversos recursos. Además, en esta misma área existían evidencias de asentamientos humanos de influencia cultural Intermedio Tardío y Tardío, que tienen directa relación con los petroglifos (Gráfico 1).

En general, los petroglifos del valle, de acuerdo a las distintas tipologías antropomorfo, zoomorfo y geométricos presentan una mayor cantidad de

Tabla 1. Relación Cultural de los sectores de petroglifos en el valle de Azapa.
*Cultural relation of rock art area of Azapa Valley.*

| Sectores | Asentamiento y cementerio | Recursos hídricos | Rutas | Estilo Cerámica | Observaciones |
|---|---|---|---|---|---|
| Cº Chuño Ladera N | — | Laguna Ocurrica, desaparecida | — | — | Calabazas pirograbadas estilo Alto Ramírez-formativo. |
| Las Ánimas Ladera N | A pies del cerro Az 76 | Vertientes El Gallito y Media luna. Desaparecidas | A 500 m, transversal N-S Rosario-Azapa. | Palmira contexto Maitas y Gentilar | En la ladera S se encuentran geoglifos, asentamientos de distintos periodos de ocupación y la quebrada las Llosyas. |
| S. Lorenzo Ladera S | Agropastoril de 1ª importancia en el valle. Az 11 | Río San José | Confluyen N-S y E-O. | Maitas, San Miguel | Bloques trasladados a MASMA. |
| Sobraya Ladera N | Si Az-74 | | | Maitas, Loreto viejo, San Miguel, Sobraya. Azapa temprano 1000 d.C. | Ídem |
| Chamarkuciña Ladera S | Desaparecido post tiwanaku (paradero Santuario) | Canales de regadío y río San José | E-O a Ticnamar | | |
| Ausipar Ladera N | Restos habitacionales Az-48 | Río San José | | | |
| Chilpe Ladera N | Circulares restan cimientos Az 49 | Canales de regadío, río San José | E-O | Socoroma, Visviri, Playa Miller post Tiwanaku 1200 d.C., Chilpe 1000 d.C. | |
| P. Coyote Ladera S | Circulares, colqas | | E-O | Charcollo, Gentilar, Pocoma, Chilpe, Maitas, San Miguel, Azapa temprano 1000 d.C., Azapa Tardío 1500 d.C. | |

figuras del tipo zoomorfo (Gráfico 2), lo que puede tener relación con la importancia del valle como vía de tránsito entre los distintos pisos ecológicos que intercambiaban productos alimenticios en el conocido sistema de complementariedad alimentaria. Esto puede afirmarse al relacionar los sectores con las rutas de tráfico caravanero, que transitaban en distintas direcciones desde la cabecera de valles a la costa (Gráfico 2).

Este gráfico representado en porcentajes (Gráfico 3) refleja con más claridad que las figuras zoomorfas son predominantes en la representación rupestre en el valle. Situación que se manifiesta con mayor frecuencia en valle medio o quebrada, sobre la cota 1.500 msnm., espacio con características climáticas más favorables para la ganadería camélida, propia de lugares templados, en esta zona del valle a pesar de la cercanía con la costa, 25 km, aproximadamente, ya se puede palpar la disminuida y casi ausente influencia marítima, por lo cual surgen islas de microclimas más benévolos para la agricultura y ganadería. Otra situación destacable

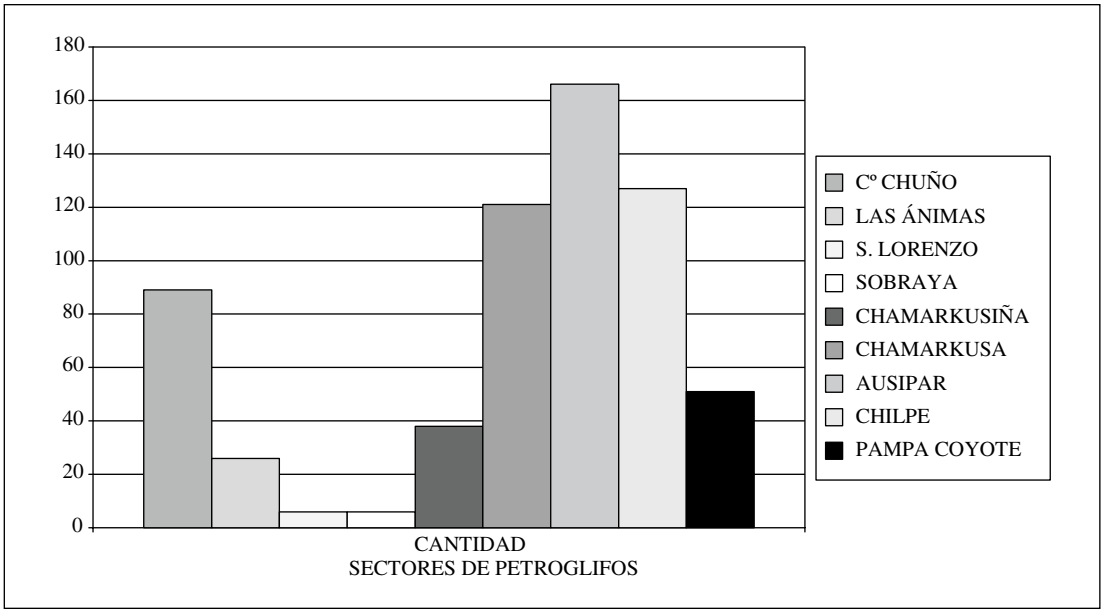



Gráfico 1. Cantidad de figuras por sector.
*Number of figure in each area.*

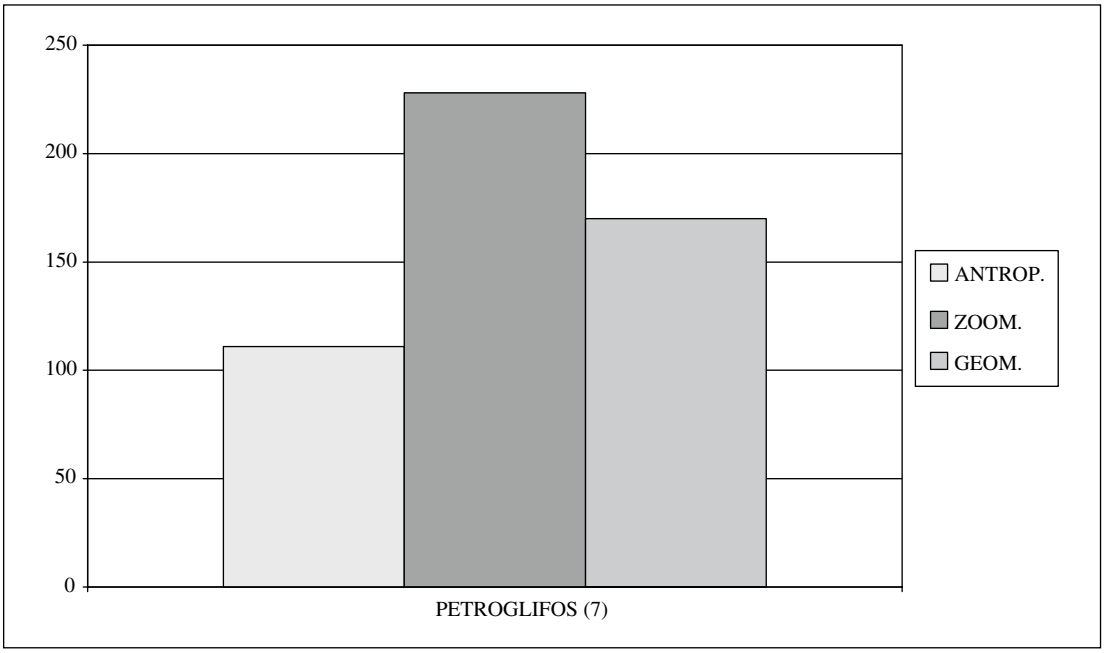



Gráfico 2. Cantidad de figuras por tipología en petroglifos del valle de Azapa.
*Number of figure by tipology of engravings in Azapa valley.*

es que en esta área anualmente es permanente el recurso hídrico, considerando que la cuenca hidrográfica del valle de Azapa tiene un tipo de escurrimiento endorreico, que estacionalmente, en el periodo estival, generalmente extiende un caudal que desemboca en la costa, alimentando las napas freáticas que permiten los enclaves agrícolas del bajo valle de Azapa, donde se encuentran los otros sectores de petroglifos (Gráfico 3).

La distribución de estas tipologías por sector (ver Gráfico 4) muestra que la frecuencia de zoomorfos, grafía predominante, está mayoritariamente entre

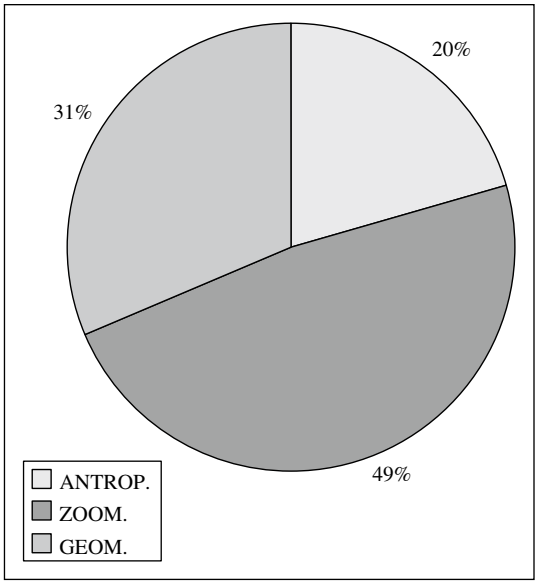



Gráfico 3. Porcentaje de figuras en petroglifos del valle de Azapa.
*Percentage of figure in Azapa Valley.*

los sectores de Ausipar y Chamarkusa, ambos sectores localizados en el tramo que se denomina quebrada de Azapa, lugar donde además de haber sido un sector de confluencias de rutas caravaneras, también tiene otro rasgo influyente en la presencia humana, es el sector de distribución de aguas. Hasta el periodo republicano mediados del siglo XX, el valle sólo se abastecía de las aguas del río San José, actualmente se han canalizado aportes hídricos del río Lauca. Lo antes expuesto hacía que este sector de mayor cuantía de figuras rupestres fuera un lugar estratégico de administración del recurso de agua para el valle, donde además debió existir una alta tensión entre los grupos culturales por el dominio y control del área (Gráfico 4).

Un último análisis a considerar es la frecuencia de grafías por tipología en cada sector de petroglifos (Gráfico 5). Entre los sectores con predominancia de grafías de antropomorfos está el sector Las Ánimas; esta terraza natural presenta dos escenas humanas que reflejan un contexto ritual bien complejo: caza de camélidos (Figura 10) y danza con un infante (Figura 11). Este sector es bastante estratégico y tiene relación con senderos y rutas de tráfico, relación indirecta con asentamientos humanos y una panorámica de los asentamientos y geoglifos de cerro Sagrado y la Waka de Atoka. En el caso de Chamarkuciña, este panel tiene una predominancia

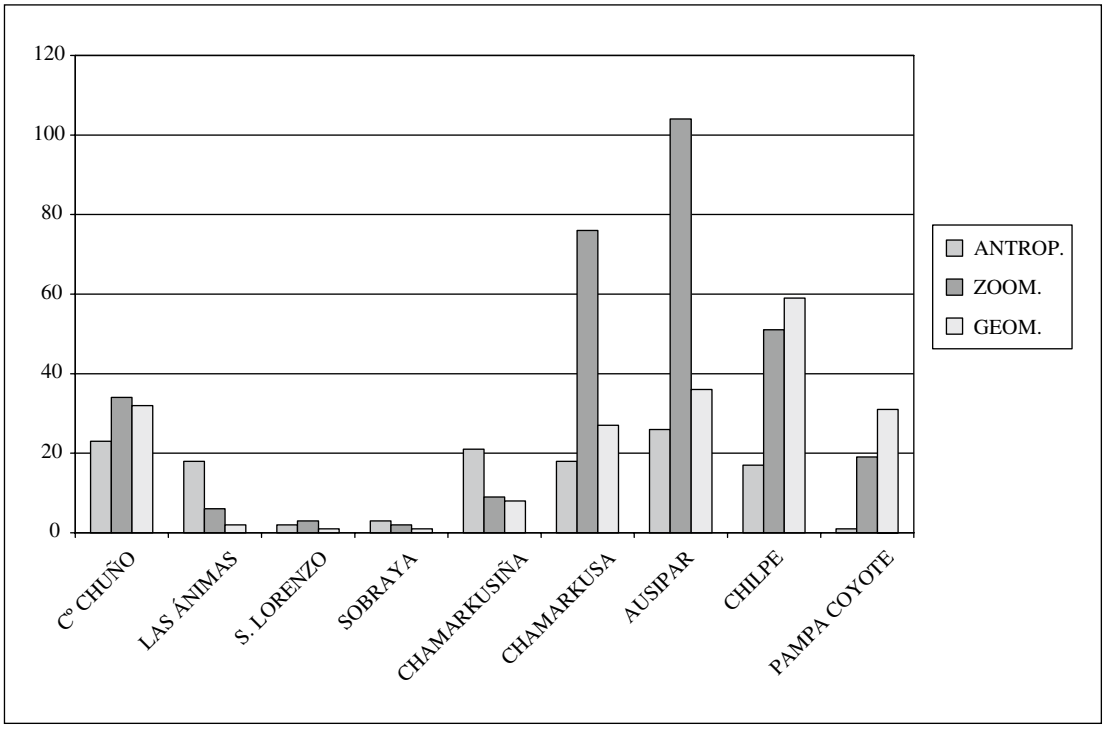



Gráfico 4. Distribución de tipologías según sector.
*Distribution of tipologies in each area.*

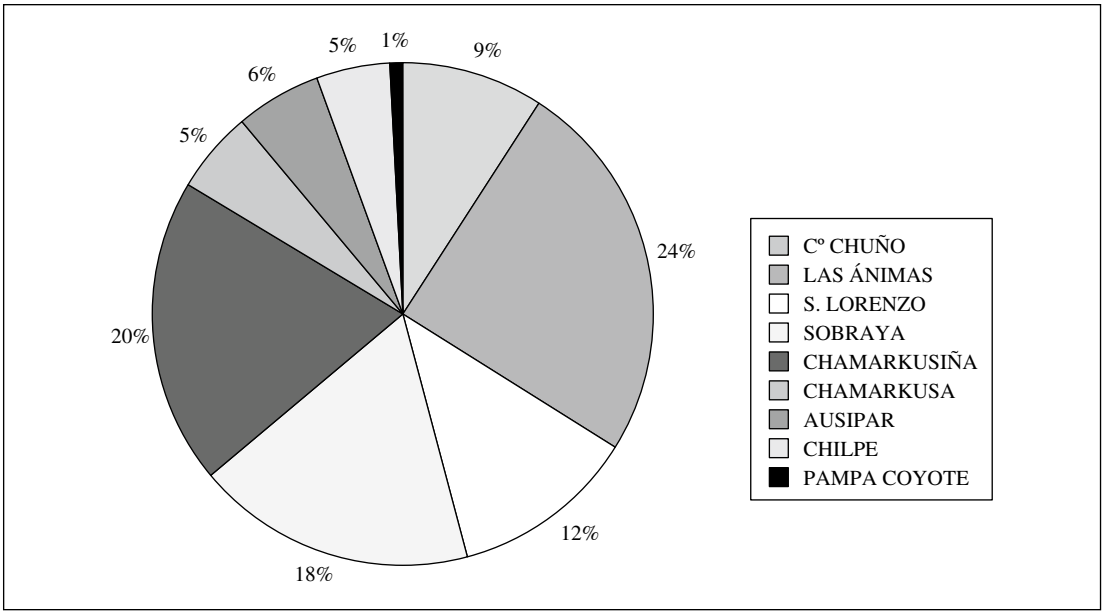



Gráfico 5. Porcentaje de Tipología antropomorfo en los petroglifos de Azapa.
*Percentage of anthropomorfic figure in carving of Azapa Valley.*

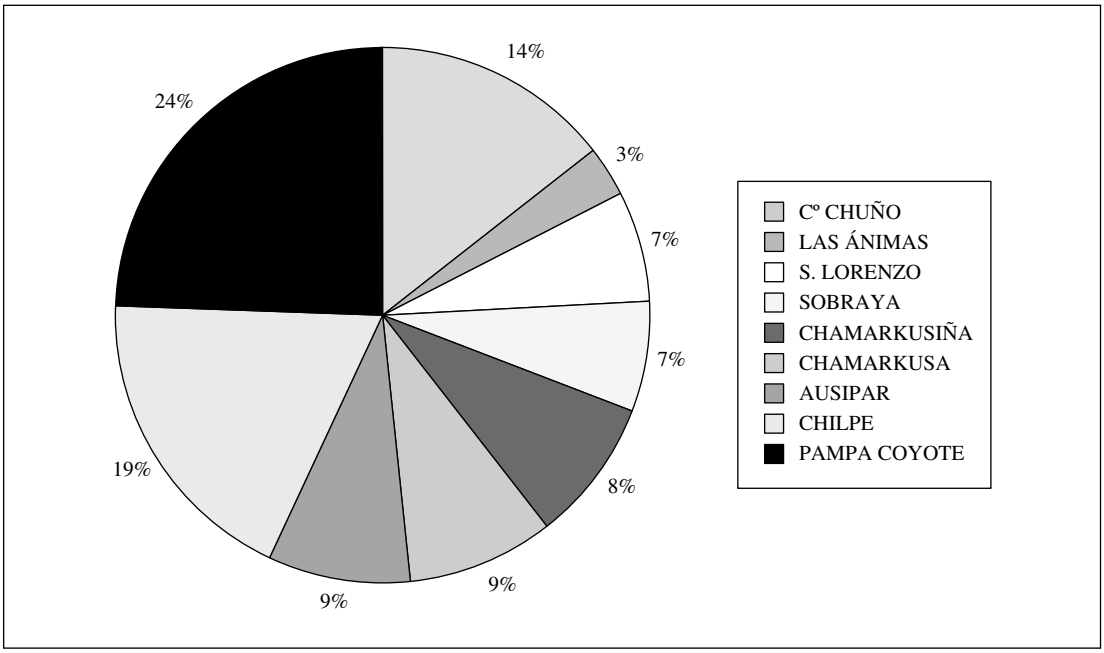



Gráfico 6. Porcentaje de Tipología geométricos en petroglifos de Azapa.
*Percentage of geometric figure engravings of Azapa Valley.*

de figuras humanas por corresponder a una escena bélica "enfrentamiento ritual" (Figura 19). Este sector también se ubica en el inicio de la quebrada de Azapa, lugar estratégico para la distribución del recurso hídrico. Otro sector importante que destacar por la iconografía antropomorfa es cerro Chuño, donde se confeccionaron las grafías más complejas del valle; estas son el hombre con báculos y el chamán (Figuras 2 y 4). Este lugar es considerado de uso ritual por su falta de relación con otros contextos culturales que lo vinculen con rutas de tráfico o con asentamientos humanos directos. (Gráfico 5).

Las grafías geométricas en los petroglifos del valle están manifestadas preponderantemente (ver Gráfico 6) con los iconos de círculos y líneas serpenteadas en el sector Ausipar (Figura 24), y tumis, en el sector de Chilpe (Figura 28; Gráfico 6).

## Conclusiones

En la discusión que busca definir la utilidad del arte rupestre, encajándola en expresiones artísticas, indicadores de ubicación espacial y manifestaciones mágico religiosas, nos inclinamos por decir que entre los sectores con arte rupestre de Azapa, diferencian por su ubicación espacial cerro Chuño y Las Ánimas, ubicados en la ladera norte del valle, a media ladera, en canteras naturales y con una visión panorámica que domina toda el entorno del bajo valle y planicie litoral. Estos sectores los consideramos como lugares rituales o wak´a, porque no tienen relación directa con asentamientos humanos y en el caso de cerro Chuño no es parte de rutas de tráfico, situación que está presente en todos los otros sectores de petroglifos. Los asentamientos con petroglifos que forman parte de rutas de tráfico articulan diversas zonas ecológicas que mantenían una relación de complementariedad. La visión orientadora de los petroglifos permitía a caravaneros desplazarse en el medio geográfico con sitios asociados a rutas de tráfico de caravanas, sectores de descanso de grupos trashumantes, cercanos a aguadas o vertientes, sectores elitistas o de control como el sector de San Lorenzo[18], a asentamientos habitacionales post Tiwanaku y desarrollo regional y cementerios como: Sobraya y Chilpe, a bajadas hacia el cajón del valle como es el caso de Chamarkusa.

También se han relacionado los sectores de petroglifos con el contexto cultural de poblaciones contemporáneas a ellos. En este sentido los sectores fluctúan temporalmente entre los 1.000 a 1.400 d.C., que en el valle de Azapa corresponde al periodo Desarrollo Regional, donde los estilos culturales más frecuentes son: San Miguel, Maitas, Gentilar en sectores del valle bajo (Sobraya?), y estilos Chilpe, Inca, Saxamar en sectores sobre los 1.000 m snm, evidencia de influencia de poblaciones locales, serranas y exógenas.

Los datos cuantificados nos muestran una alta frecuencia de figuras rupestres asociadas a sectores estratégicos que permiten el dominio de diversos recursos, especialmente el hídrico, como el caso del área cercana al sector de Chamarkuciña, donde la quebrada da paso a un lecho de río extendido y con laderas suaves y arenosas, es aquí también donde el cauce natural del río San José se pierde en ríos subterráneos que afloran en el bajo valle, cercano al sector Las Ánimas y Alto Ramírez. En este sector del valle, el desarrollo cultural se extiende en un amplio periodo de ocupación desde el Formativo hasta el periodo Tardío, a los petroglifos se le agregan los geoglifos de cerro Sagrado y la W´aka Atoka, como reflejo de la gran actividad humana en esa área del valle. Así también, otra variable cuantitativa es la presencia predominante de zoomorfos entre las representaciones rupestres del valle y quebrada, las cuales indican que esta manifestación es la más recurrente para representar el entorno. Específicamente la figura del camélido asociado a la figura antropomorfa reflejando la cotidianidad ganadera y la ritualidad relacionada con la actividad productiva.

*Agradecimientos:* A todas las personas del Museo Arqueológico Universidad de Tarapacá, que han trabajado en el proyecto FONDECYT que generó el material de trabajo, con el cual se escribió este artículo. A Oscar Espoueys por su aporte en conocimientos sobre la arqueología en el valle de Azapa.

## Notas

1 Sector perteneciente al cacicazgo de Azapa, donde ejercía dominio un cacique camanchaco… en la ciénaga cultivaban maíz y otros. Este era el límite oeste de los aymara, en el valle (Hidalgo, J. 2004, Historia Andina en Chile. Editorial Universitaria, Santiago).

2 Rescate de bloque, que actualmente se conserva en el Museo Nacional de Historia Natural. Gentileza fotografía Oscar Espoueys.

3 El percutor del tamaño de un doble puño humano es de basalto durísimo y pesado, dos requisitos importantes para la función que fue utilizado. Su procedencia corresponde a un rodado de río que fue acarreado desde algún sector cordillerano. Su forma redondeada irregular se adapta perfectamente a la mano humana, mostrando tres perfiles de percusión permitiendo optar por tres diferentes grosores de percusión, fino, regular y grueso. Presenta, además, dos rebajes superficiales laterales hechos por percusión y pulido permitiendo que el objeto pueda adherirse mejor a la mano. Esta manifestación de técnica, innovación y belleza, le confiere a la pieza un valor único como instrumento hecho para

una tarea específica, como fue hacer petroglifos. Hallazgo de L. Briones, 1976.

4 Figura relacionada con elementos culturales e ideológicos del periodo Medio.

5 Las figuras de pájaros, grabados con técnica de puntos, son semejantes a las calabazas pirograbadas encontradas en faldas del Morro y Az-14 (Dauelsberg 1983).

6 Sus aguas abastecían la laguna de Ocurrica, propiedad de Camanchacos, que dominaban hasta esta altura del valle. Hidalgo: 2003 pp.

7 Sector de colqas incaicas.

8 Es importante resaltar que desde esta altura del valle (Las Ánimas) se generó un cauce de senderos importantes hacia el sur y efectivamente partía de Alto Ramírez. Rutas que reconocemos como longitudinal costera, que se interna en la pampa hasta unir puntos de referencia como Chaca, Camarones, Tarapacá y Pica entre otras latitudes (Briones: 1998).

9 Sostienen que las relaciones establecidas entre el altiplano y las tierras bajas de la vertiente occidental andina pudieron haberse ejercido a partir de la colonización del Tiwanaku (Núñez y Dillehay: 1979).

10 San Lorenzo: Testimonio de una comunidad de agricultores y pescadores postiwanaku en el valle de Azapa (Arica-Chile). Muñoz et al. 1985 7-30.

11 Playa Miller 7. Comentario Helena Horta y Oscar Espoueys.

12 Similar a la técnica de Sobraya. Percy Dauelsberg: 1959.

13 Comentario realizado por Percy Dauelsberg.

14 Huasquiña, Las chacras y los geoglifos del desierto: Una aproximación al arte rupestre andino. Briones L., et al.: 1999 pp.

15 El sector está vinculado al periodo tardío e Inca. Comentarios Oscar Espoueys

16 Los petroglifos de Ausípar, Chilpe y pampa Coyote, inmediatamente río arriba, señalan la posibilidad y estrecha relación que debieron mantener los caravaneros o viajeros con los caminos habilitados (Muñoz I., Briones. L., 1996).

17 Tipo de gorro de lana de camélido que tiene dos prolongaciones alargadas que cubren las orejas.

18 Sector habitacional que tuvo una ocupación paulatina de diversos grupos culturales: A. Ramírez, Maitas y San Miguel.

# NUEVAS MANIFESTACIONES DEL ARTE RUPESTRE DEL OESTE RIOJANO. SU RELACIÓN CON EL PAISAJE Y CON OTRAS EXPRESIONES DEL ARTE AGUADA

## *NEW MANIFESTATIONS OF THE CAVE(ROCK) ART OF THE RIOJAN WEST. HIS (HER,YOUR) RELATION WITH THE LANDSCAPE AND WITH OTHER EXPRESSIONS OF THE ART WATERED DOWN*

*Adriana Callegari, Lucia Wisnieski, Gisela Spengler, Gabriela Rodríguez y Silvina Aumont*[1]

En este trabajo damos a conocer nuevos petroglifos ubicados en los cerros El Toro y Aspercito al oriente y occidente del río Vinchina (Villa Castelli) respectivamente, y señalamos recurrencias iconográficas y estilísticas entre ambos ámbitos. A través del método comparativo iconográfico (González y Baldini 1991) establecemos correlaciones con otras manifestaciones del arte rupestre y mueble aguada, especialmente con la cerámica Realizamos una breve descripción y clasificación de los grabados, algunos de los cuales muestran motivos típicos del repertorio aguada. Otros aspectos que consideramos son el emplazamiento, el tipo de soporte y las técnicas empleadas en la ejecución. Siguiendo los lineamientos de la arqueología del paisaje, consideramos a las manifestaciones plásticas como la objetivación de la racionalidad de la comunidad que las realizó; y a las estructuras arquitectónicas, entre las que muchas de estas expresiones se encuentran, como el producto de una serie de mecanismos de representación y reproducción social (Tilley 1994,1996; Mañana Borrazás et al. 2002). Sostenemos que algunos de los temas representados, de un alto contenido simbólico, habrían cumplido la función de trasmitir un determinado mensaje o señal a receptores que manejaban los mismos códigos y convenciones en la comunicación (Wiessner 1983, 1990). Analizamos, además, la relación con el paisaje construido y con las geoformas del paisaje natural que los rodea, indagando en las estrategias de visibilidad, invisibilidad e intervisibilidad que buscaron sus ejecutores (Criado Boado y Penedo Romero 1989; Criado Boado 1997, 1999). Todos los petroglifos fueron ejecutados por la técnica de picado sobre rocas de diferentes tamaños, aprovechándose, en la mayoría de los casos, las caras más planas. No registramos superposiciones, pero sí identificamos yuxtaposiciones entre algunos de los motivos que los componen. En líneas generales el estado de conservación es bueno, con excepciones causadas por la acción de los agentes antrópicos y/o naturales. Es así que, explorando en la iconografía y en la ubicación espacial, intentamos un acercamiento a la significación y a la lógica de las expresiones plásticas de la zona.

**Palabras claves:** grabados del oeste riojano, arqueología del paisaje, manifestaciones del arte aguada, correlaciones iconográficas.

*The purpose of this paper is to release new rock art found in the Cerro El Toro and Aspercito sites, this sites are located east and west from the Vinchina River respectively. This work points out recurrences related to iconographic and stylistic aspects between both places. Through the application of the comparative iconographic methode (González y Baldini 1991) relationships are established with other manifestations of Aguada rock and mobile art, especially with pottery. We make a brief depiction and classification of the engravings, some of wich show typical motives of the Aguada repertoire. Other aspects that are considered are: settlement, panel types, and engraving techniques. Following the theoretical base of Landscape Archaeology, plastic manifestations are considered like the objectivation of the community rationality that made them; and the architectural structures, they are a product of a series of mechanisms of representation and social reproduction (Tilley 1994, 1996; Mañana Borrazás et al. 2002). We argue that some of the themes represented with a high symbolic content could have had the rol of transmitting a variety of messages or signs to those who operate under the same codes and conventions in communication (Wiessner 1983, 1990). Furthermore, we analyze the rock art relationships with the constructed landscape and the natural landscape's geographic formations that surround them. We inquiry the visibility, invisibility and intervisibility strategies attempted by their makers (Criado Boado y Penedo Romero 1989; Criado Boado 1997, 1999). All the engravings were executed by the pecking technique on different rock sizes using in the majority of the cases the flat side of the rock. We didn't record any superimposed engravings, but we identified juxtaposed engravings. The conservation of the rock art is good, with the exception of a few that have been damaged by the action of the natural elements and the human agency. To sum up, by exploring the iconography and spatial location we offer an approach to the significants and logic of the plastic expressions in the area of study.*

***Key words:*** *engravings from west La Rioja, landscape archaeology, manifestations of the aguada art, iconographic correlations.*

[1] Instituto de Arqueología Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 25 de Mayo 217. 3er. Piso, 1002, Buenos Aires. acallega@filo.uba.ar

## Representaciones de la Vertiente Oriental del Río Vinchina

Los cerros terminales de la vertiente occidental de la sierra de Famatina que descienden al valle de Vinchina forman profundas entradas en forma de U, conocidas localmente como "rincones". En el interior de una de estas formaciones se construyó una serie de sitios de diferente funcionalidad, prevaleciendo en todos ellos una intención de invisibilidad en la elección del emplazamiento. El registro recuperado en los trabajos arqueológicos realizados en este sistema de sitios indicó que corresponde a la entidad social aguada[1]. Los fechados $C^{14}$ obtenidos lo ubica en un rango temporal ca 850-1350 Cal. d.C (con 2 sigmas. CALIB Rev. 501) (Callegari 2004; Stuiver et al. 2005; Callegari y Gonaldi 2006).

Las expresiones plásticas ubicadas al oriente del valle del río Vinchina integran el espacio construido (intrasitio) de los sitios rincón del Toro y fortaleza del cerro El Toro[2] (Figura 1).

## Sitio Rincón del Toro

Los diferentes tipos de estructuras que componen el sitio se distribuyen sobre los conos norte y sur del rincón (desde ahora CN. y CS.). Todos los grabados se ubican en el CN., a excepción de dos, uno muy pequeño que fue realizado sobre una roca cercana a la base del CS y el otro, aproximadamente en el límite con el sitio rincón el Corral (Figura 2 b).

En líneas generales los petroglifos (desde ahora **P.**) se distribuyen de la siguiente manera: 1) formando una concentración de bloques con grabados que se ubican al inicio de la zona donde registramos la mayor densidad de construcciones que componen el espacio doméstico y algunas entre las viviendas; y 2) marcando los límites del CN. A continuación realizamos una descripción de todos los grabados individualizados y relevados, focalizando la atención en aquellas representaciones que por su carga simbólica y el mensaje que transmitieron así lo ameritan.

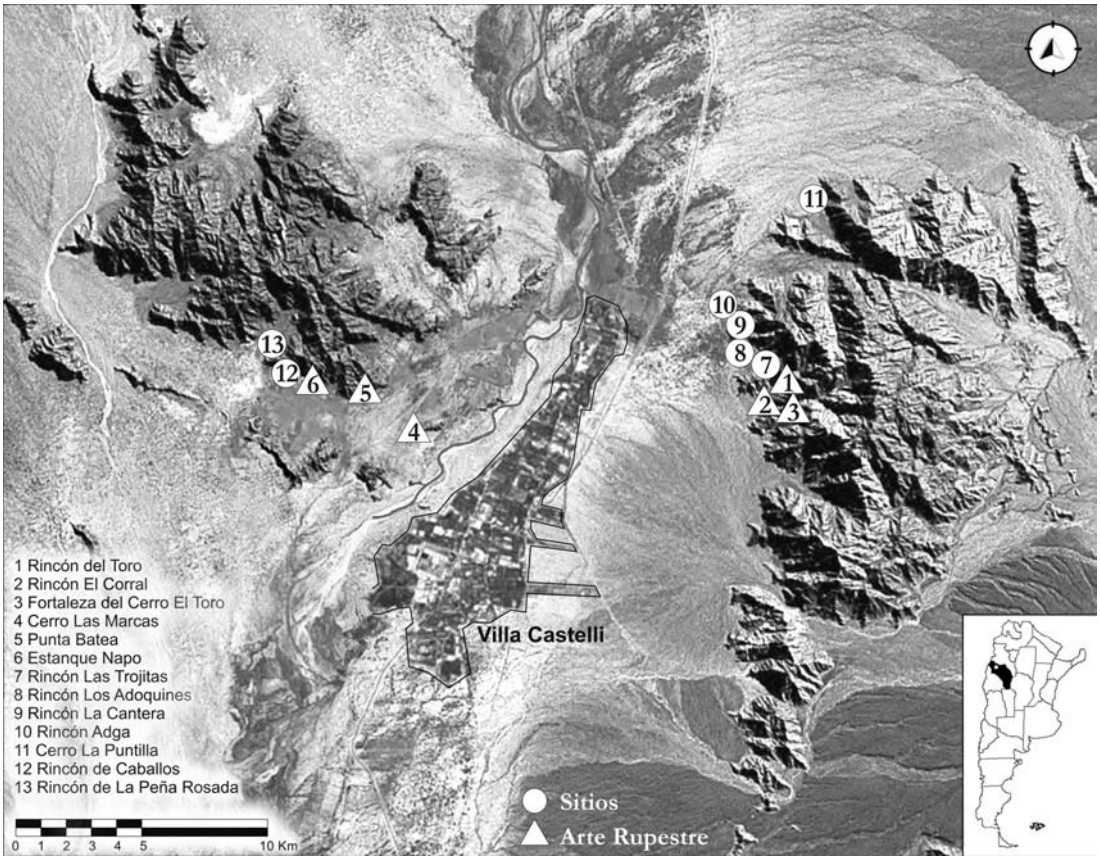



Figura 1. Ubicación de los sitios y manifestaciones plásticas que integran el sistema de los rincones.
*Location of the sites and rock art that conform the Rincones System.*

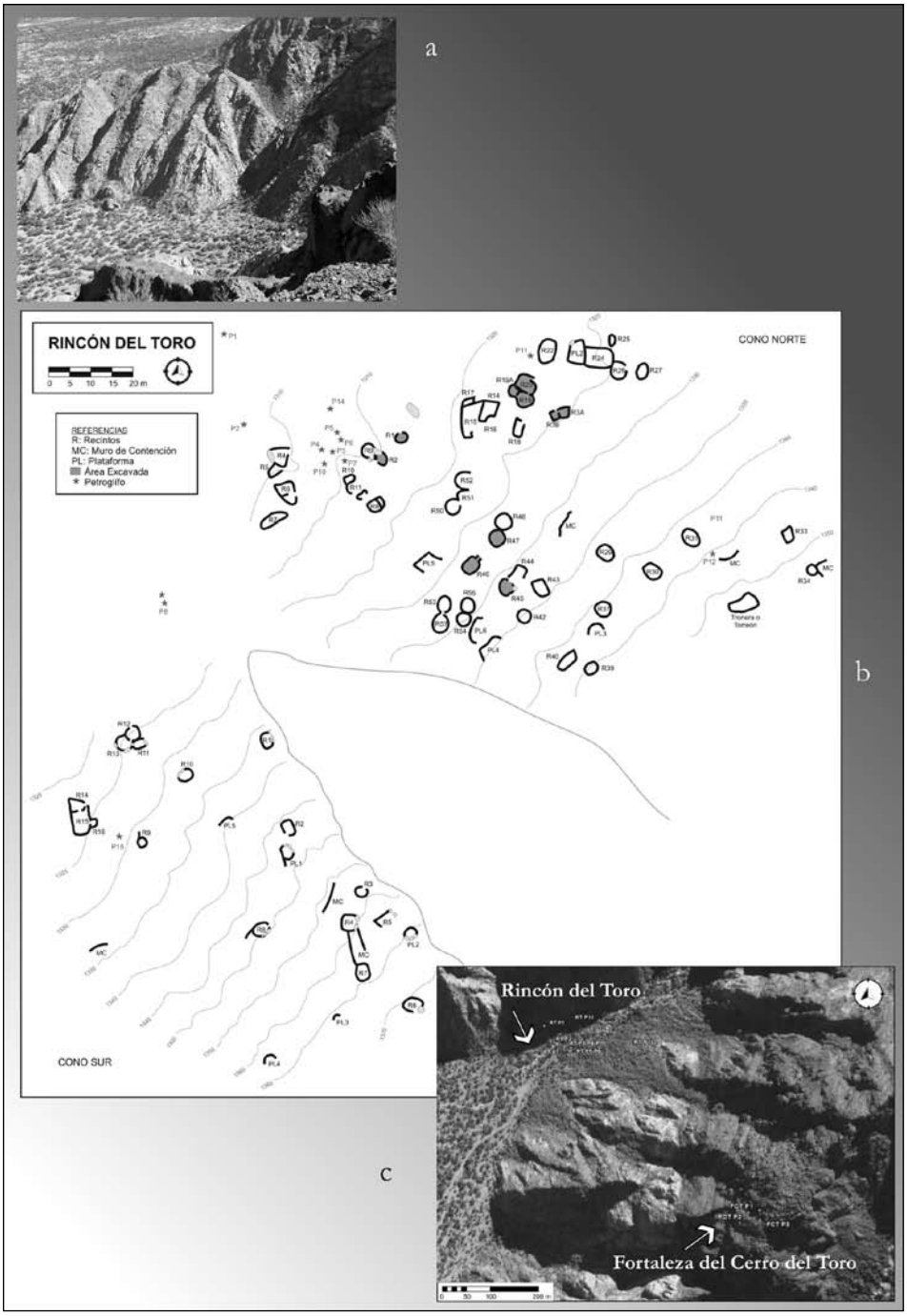



Figura 2. a. Rincón del Toro.
*Rincón del Toro.*
b. Plano del sitio Rincón del Toro.
*Map of the Rincón del Toro site.*
c. Imagen satelital del sitio Rincón del Toro y de la fortaleza del cerro El Toro con la ubicación de los grabados. Cuadro con fotos y calcos del arte del Rincón del Toro, estableciéndose algunas correlaciones iconográficas.
*Satelite image of the Rincón del Toro site and the Fortaleza del Cerro El Toro with the location of the engravings. Diagram with photographs and tracings of the Rincón del Toro's engravings. Some iconographic relationships have been established.*

*Descripción de petroglifos que integran el grupo 1*

**P. 2:** Al oeste de la base del CN, apoyado sobre ambas márgenes de una torrentera se ubica una gran roca plana profusamente decorada (Figura 3 a, P.2 y Anexo 1, P.2). Se destacan una serie de mascariformes con orejeras, una figura con características antropomorfas sosteniendo un hacha, un motivo rectangular con seis círculos en su interior similar a los *unkus* que presentan los petroglifos P1 y P3 del rincón del Toro y el P4 del cerro Las Marcas. Hacia la izquierda del panel, de manera lábil, se observa un hacha de gran tamaño. Escondido en la composición aparece un rostro ejecutado de manera esquemática. Entre otros motivos que integran la representación se identificaron círculos concéntricos, círculos y semicírculos con un punto en su interior, espirales, líneas onduladas, serpentiformes, un cruciforme, etc.

**P. 3:** Fue ilustrado por primera vez por De Aparicio en su publicación de 1940/42. Sobre la cara plana de una gran roca subromboidal, y con una clara intención de exhibición, se figuró frontalmente a un personaje que viste un unku con manchas del jaguar y un tocado con orejas del mismo animal (Figura 3 a, P.3 y Anexo 1, P.3). La alta visibilidad, el tema y mensaje que trasmite lo destacan del resto de las representaciones que componen este grupo. Con una de sus manos sostiene lo que pareciera ser un arco y con la otra sujeta por la cabeza a un personaje de proporciones marcadamente inferiores, que viste el mismo tipo de atuendo y tiene una flecha. Fuera del área decorada se realizó una serie de graffitis.

Esta representación podría interpretarse como una versión del "sacrificador"[3] (González y Baldini 1991; Baldini y Sempé 2005; Sempé 2005) u "hombre jaguar" (Schobinger 1997), que trasmite un mensaje poco hospitalario a quien se dispone ingresar al espacio doméstico.

**P. 4:** Sobre la cara subrectangular de una roca se destaca un motivo de círculos concéntricos y un serpentiforme. En otros sectores se grabaron otros motivos, que por la acción de los agentes erosivos en la actualidad se encuentran muy desleídos, razón por la cual fueron marcados con gris en el calco (Figura 3 a, P. 4).

**P. 5:** En la cara plana de una roca subrectangular se realizó una representación de tipo geométrica integrada por líneas onduladas paralelas y rectas, y un círculo con dos puntos en su interior (Figura 3 b, P. 5).

**P. 6:** Con un trazo muy lábil se grabó un motivo de carácter abstracto sobre la cara plana de una roca subrectangular (Figura 3 b, P. 6).

**P. 7:** La imagen de este petroglifo también fue ilustrada por De Aparicio (1940/42). La superficie plana de una gran roca de forma subtriangular fue profusamente decorada con motivos de tipo geométrico, entre los que se destacan tridígitos de diferentes tamaños, círculos y líneas onduladas y rectas (Figura 3 b, P. 7 y Anexo 1, P.7).

**P. 10:** La primera lectura nos muestra una representación de carácter abstracto. No obstante, una posterior y más minuciosa observación nos revela la fauces de un felino en vista lateral (destacada con un óvalo en el calco) (Figura 3 c, P. 10). Cabe recordar que en el arte aguada este motivo siempre se encuentra representado en norma lateral (Gordillo et al. 2000). Asimismo, las figuras con más de una lectura "anatrópicas" y/o escondidas en el diseño son recursos frecuentemente usados en este arte.

**P. 14:** Se encuentra muy desleído por la acción de los agentes erosivos, por tal motivo se lo indicó en gris en el calco (Figura 3 d, P. 14).

Los dos últimos grabados se ubican en pleno espacio doméstico. Para la confección del primero (P. 10) se aprovechó la cara plana rectangular de una gran roca ubicada entre las viviendas, y en el segundo (P.14) se eligió como soporte una de las rocas sobre la que se apoya la pared de pirca de una de las viviendas.

*Descripción de petroglifos que integran el grupo 2*

**P. 8 y P. 9:** En el sector sur de la base del CN hay una gran roca que en la actualidad se encuentra fracturada en varios trozos. El bloque de mayores dimensiones presenta en su cara superior plana gran cantidad de representaciones de tipo abstracto, entre todos ellos aparece uno de tipo zoomorfo que figura a un camélido (Figura 3 b, P. 8 y Figura 3 c, P.9). Dada su alta visibilidad y fácil acceso fue foco de actos de vandalismo, como es el grabado de graffitis entre y sobre las expresiones plásticas prehispánicas. En uno de los bloques menores también hemos registrado grabados con motivos abstractos (P. 9).

**P. 1:** En el sector norte de la base del cono se ubica una gran roca, sobre su cara plana subromboidal se realizó una serie de representaciones. Entre todas ellas se destaca la presencia de un antropomorfo

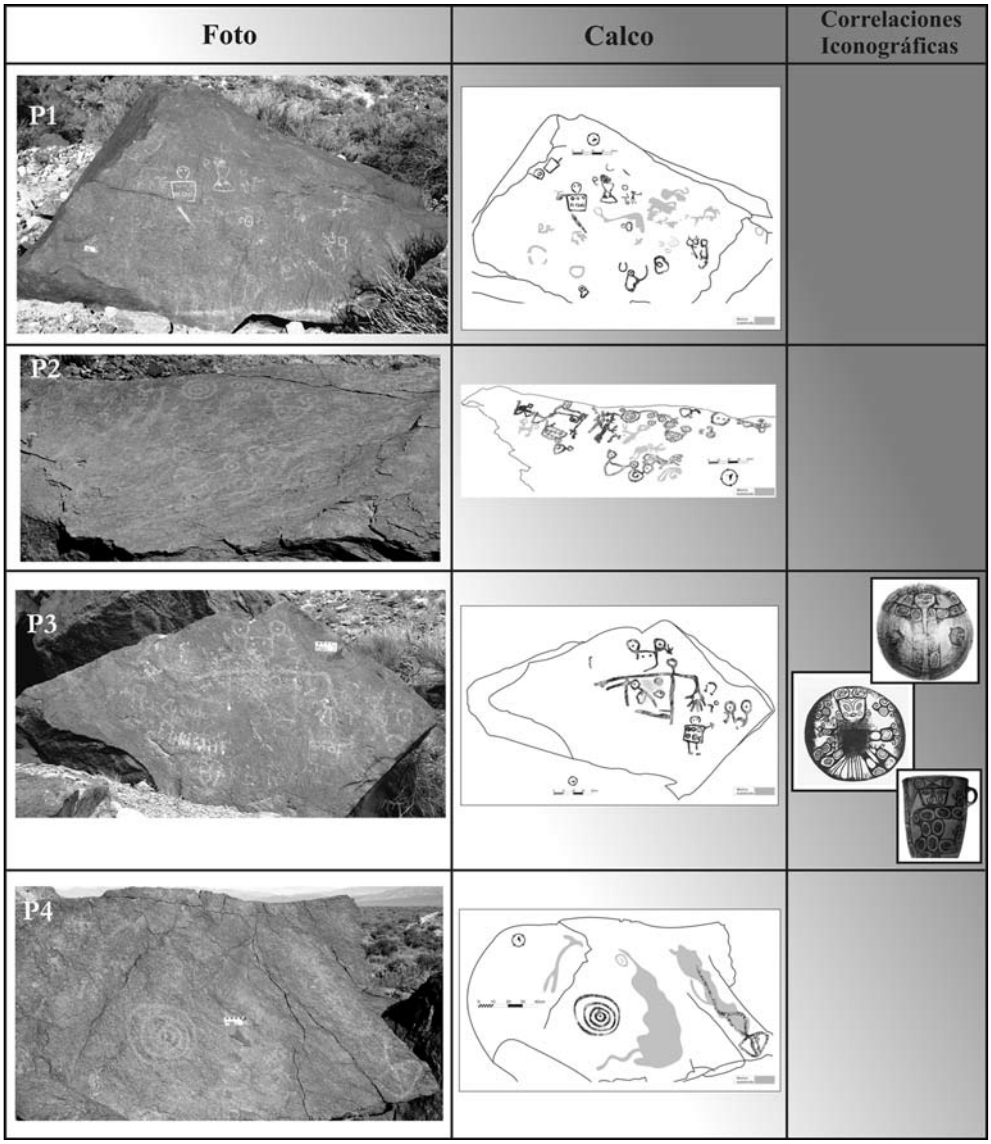



Figura 3. a. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del rincón del Toro. P1, P2, P3, P4 (P3: relación iconográfica tomada de Schobinger 1997; Gonzalez 1998).

*Diagram with photographs and tracings of the Rincón del Toro's engravings. P1, P2, P3, P4 (P3: iconographic relationship taken from Schobinger 1997; Gonzalez 1998).*

que viste un unku con manchas de jaguar y porta un arma que parece ser un hacha. El resto de los motivos son de tipo abstracto, encontrándose algunos de ellos muy erosionados y poco legibles (Figura 3 a, P. 1).

**P. 11:** Marcando el límite norte del cono, en la parte superior, se eligió una roca cercana a las últimas viviendas sobre cuya cara cóncava se grabó una serie de motivos abstractos, entre los que predominan círculos con un punto en su interior (Figura3 c, P.11; Anexo 1, P11). Lorandi (1966) registra este tipo de motivos en Campanas (Departamento de Famatina, La Rioja), pero ejecutados sobre rodados de tamaño reducido, los que atribuye a la entidad Aguada

Entre los antropomorfos aparecen dos mascariformes con los ya mencionados adornos cefálicos con orejeras. Uno de ellos, el señalado con una flecha, constituye una figura anatrópica, pues admite además una doble lectura. De manera frontal aparece un personaje con las características orejeras, mientras una

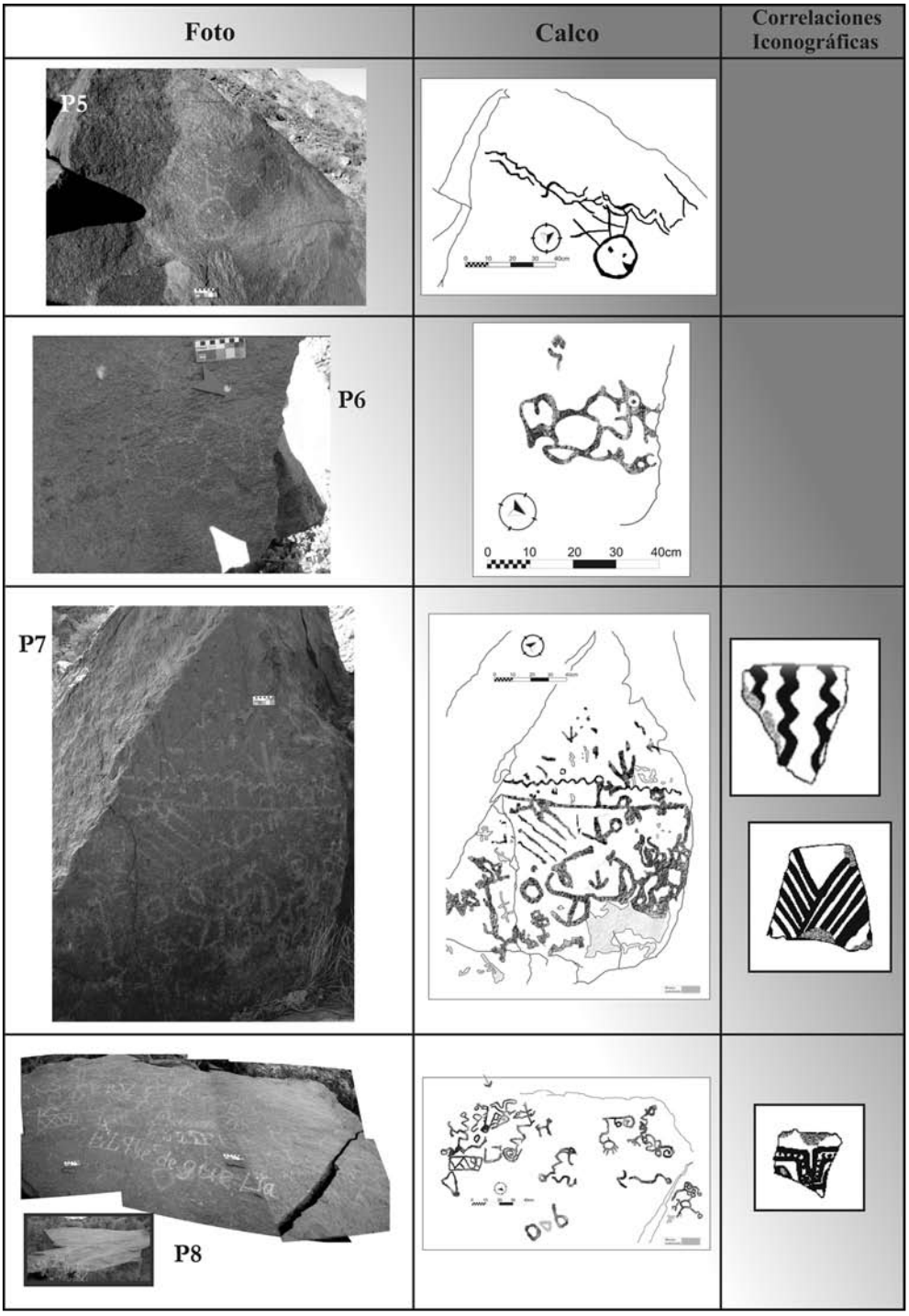



Figura 3. b. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del rincón del Toro. P5, P6, P7, P8. (P7, P8: relación iconográfica tiestos provenientes del rincón del Toro).

*Diagram with photographs and tracings of the Rincón del Toro's engravings. P5, P6, P7, P8 (P7, P8: iconographic relationship pottery fragments from the Rincón del Toro).*

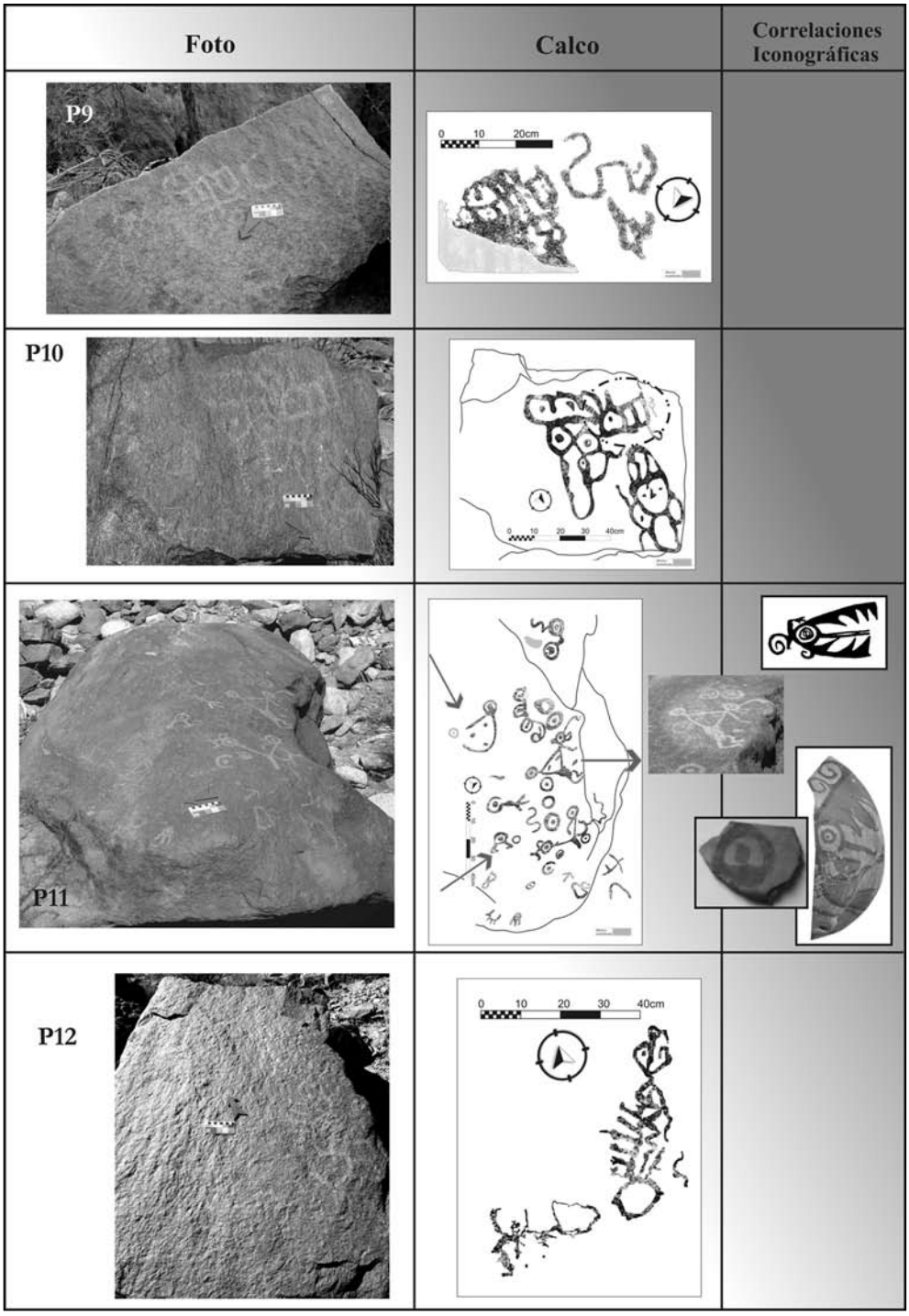



Figura 3. c. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del rincón del Toro. P9, P10, P11, P12 (P11: relación iconográfica tomada del Museo de Ciencias Naturales UNLaR; González y Baldini 1991; tiestos provenientes del rincón del Toro).
*Diagram with photographs and tracings of the Rincón del Toro's engravings. P9, P10, P11, P12 (P11: iconographic relationship taken from the Museo de Ciencias Naturales UNLaR; González y Baldini 1991; pottery fragments from the Rincón del Toro).*

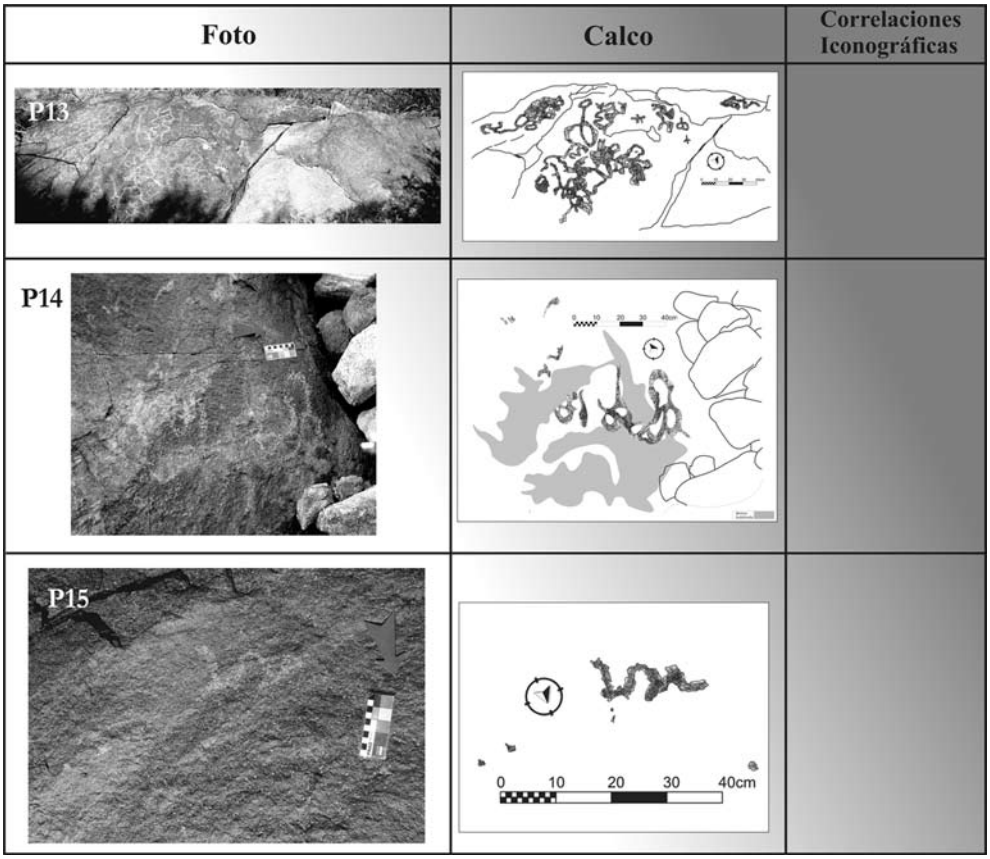



Figura 3. d. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del rincón del Toro. P13, P14, P15.
*Diagram with photographs and tracings of the Rincón del Toro's engravings. P13, P14, P15.*

lectura lateral muestra una gran fauces con lengua y un ojo. La última de estas imágenes constituye la mayor abstracción de la representación felínica, la cual se encuentra frecuentemente figurada en la decoración de la cerámica aguada pintada de La Rioja (correspondiente al estilo Aguada meridional que caracteriza al sector meridional de Aguada (González 1980,1998)).

**P. 12**: De carácter abstracto, se ubica cerca del ápice del cono. Marca hasta dónde se extendió en altura el espacio doméstico, ya que en las cotas superiores las únicas construcciones que se registraron son plataformas y miradores (Figura 3 c, P. 12).

**P. 15:** Este pequeño grabado compuesto por una línea ondulada y dos puntos fue la única representación que individualizamos en el CS (Figura 3 d, P.15).

**P. 13**: Entre el rincón del Toro y el rincón El Corral aflora una roca decorada de grandes dimensiones con una abundante cantidad de motivos abstractos, muchos de los cuales se encuentran muy deteriorados por la acción de la erosión y el proceso de exfoliación que ha sufrido el bloque (Figura 3 d, P13). Entre todos ellos se destaca un motivo que, como se verá más adelante, también fue representado entre los grabados ubicados en la margen occidental del río Vinchina

**Fortaleza del Cerro El Toro**

Se emplaza sobre el cerro el Toro (Figura 4), desde su cima se visualiza el rincón del Toro (Figura 2 a). De acuerdo a su ubicación, condiciones de visibilidad y los rasgos arquitectónicos que presenta, la principal función que habría desempeñado habría sido la de controlar el sistema de los rincones en general y al rincón del Toro en particular. Una serie de túneles y cámaras de origen natural corren a escasos metros por debajo de la superficie del terreno, algunas de sus bajadas fueron acondicionadas con vanos de piedra (Callegari 2004).

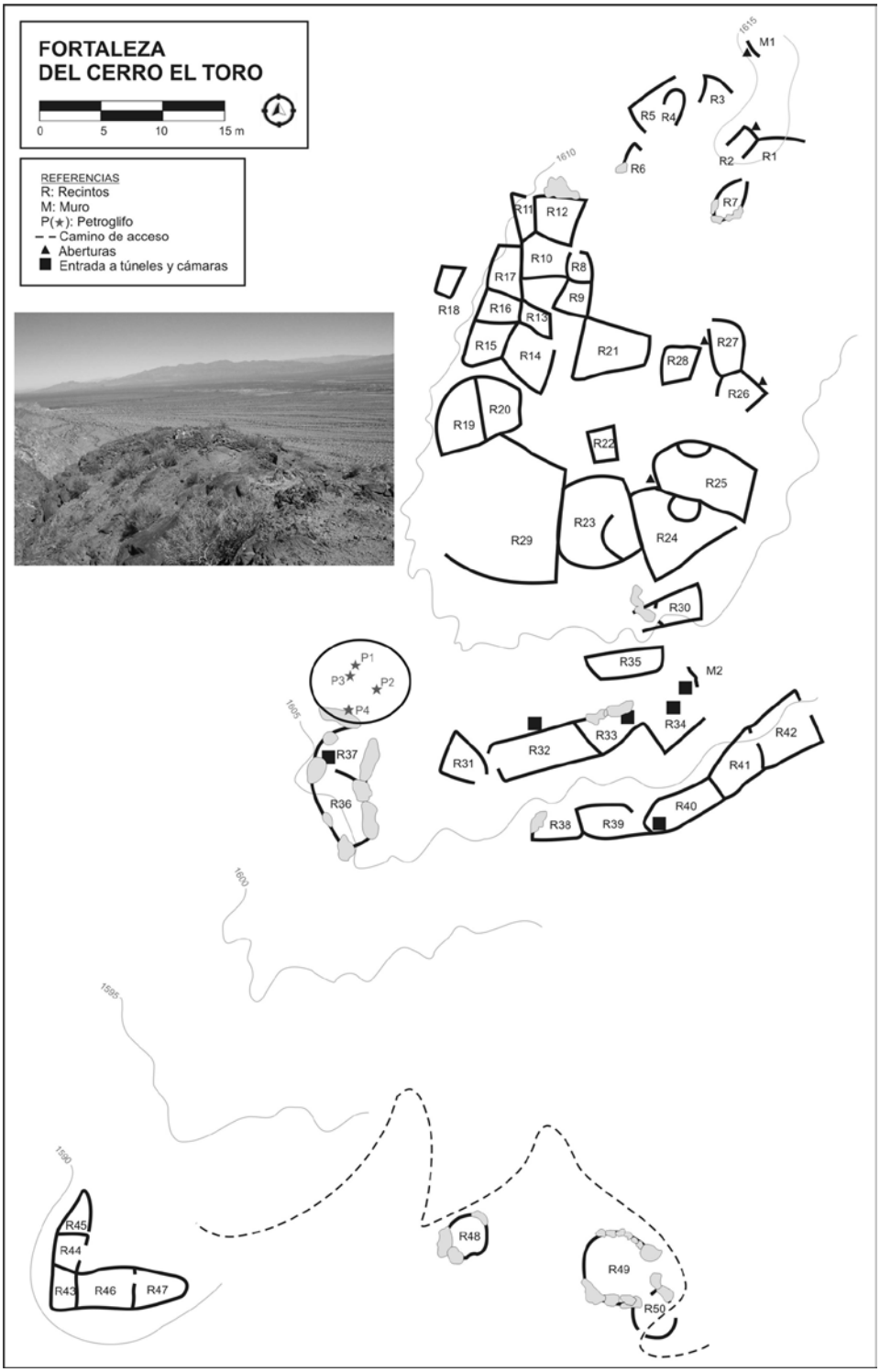



Figura 4. Fortaleza del cerro El Toro, condiciones de visibilidad y plano de la fortaleza del cerro El Toro con ubicación de grabados.

*Fortaleza del Cerro El Toro, visibility conditions and Fortaleza del Cerro El Toro map with the location of the engravings.*

El acceso al sitio es de tipo restringido a través de un único camino controlado por dos puestos ubicados a diferentes cotas. En la zona de ingreso al sitio se encuentra una serie de grabados que fue destacado en el plano.

**P. 1, P. 2 y P. 3:** Muestran un diseño de carácter abstracto muy particular que no hemos registrado en ninguno de los grabados de la zona (Figura 5, P.1, P.2 y P.3). Dado que se ubican en las inmediaciones de las entradas a los túneles, resulta tentador relacionarlos con éstos e interpretarlos como el croquis de sus plantas.

**P. 4:** Consiste en una serie de motivos de tipo geométrico (Figura 5, P. 4) sobre los cuales se han realizado algunos graffitis.

## Representaciones de la Vertiente Occidental del Río Vinchina

A diferencia del ámbito arriba comentado, las manifestaciones plásticas de la margen occidental de río Vinchina se insertan en el paisaje natural, fuera de los espacios construidos y generalmente asociadas a hitos distintivos del paisaje (Figura 1). No obstante, ambos comparten una serie de motivos que, en algunos casos, integran el discurso iconográfico Aguada

### Cerro Las Marcas

Sobre la llanura aluvial que se extiende a partir de la margen occidental del río Vinchina se elevan algunos cerritos entre los que se destaca el cerro las Marcas, así denominado por las manifestaciones plásticas que presenta (Figura 6 a y b).

A pesar de ser una formación de escasa altura, debido a que sus laderas son muy empinadas y al alto grado de exfoliación que presentan las rocas, resulta muy dificultoso alcanzar su ápice.

**P. 1:** A la vera de la escarpada senda que conduce a la cima, y a escasos metros de ésta, se materializó a un personaje que viste un unku con manchas y orejeras. Porta un hacha en cada una de sus manos, la de la izquierda representa a una llama felinizada[4], elementos éstos que habrían conferido poder y prestigio a su portador, como así también a la imagen que lo representa (De Marrais et al.1996). En la parte superior aparece un diseño que recuerda a una anfisbena (Figura 7 a, P1; Anexo 2, P.1).

En la confección de esta figura se evidencia una doble voluntad de exhibición: una se manifiesta en el emplazamiento, que no puede dejar de ser vista por quien está ascendiendo al cerro. La otra está relacionada con los atributos de poder y estatus que ostenta la imagen, tal actitud trasmitiría un mensaje agresivo y de advertencia a la persona que se dispone alcanzar la cima del cerro y acceder al resto de las manifestaciones plásticas.

Este tema es similar a los representados en los P.1 y P.3 del rincón del Toro (ver Figura 3 a, P.1 y P. 3), cuyos personajes también visten un unku con manchas. Como se comentó al tratar el arte del rincón, el P.1 no presenta el tocado con orejeras, pero sí exhibe un arma que parece ser un hacha. Mientras que el P.3 sí tiene el tocado con orejeras, pero además sujeta por la cabeza a un antropomorfo de tamaño más pequeño, y de la otra extremidad pareciera sostener un arco. A pesar de las diferencias señaladas, todas ellas comparten una actitud que estaría trasmitiendo un mensaje intimidatorio a quien se dispone a ingresar a un espacio vedado al que no forma parte del grupo de pertenencia.

**P. 8 y P. 9**: Sobre el sector más alto de la cúspide y a ambos lados de una senda natural se grabaron dos rostros con mascarillas (Figura 7 b, P. 8 y P. 9). Estas imágenes recuerdan a la mascarilla de oro proveniente de Riuxca Utula, provincia de Catamarca, y al motivo de una cerámica aguada de Ambato (González 1998). Por otro lado, las prominencias a manera de plumitas también aparecen representadas en las pictografías 10, 35 y 36 del sitio La Tunita (de la Fuente et al. 2005). Es de destacar que desde este punto se obtiene una visión de 360º de todo el valle y una clara intervisibilidad con el cerro el Toro (Figura 8).

**P. 2:** Figura antropomorfa masculina con representación exagerada del sexo (Figura 7 a, P. 2).

**P. 3:** Antropomorfo emplumado que sostiene algo de ambas manos (Figura 7 a, P3).

**P. 5:** Roca con dos pequeños grabados de tipo abstractos (Figura 7 b, P5).

**P. 6:** Representación abstracta muy lábil (Figura 7 b, P6). Un motivo similar al destacado con un círculo lo individualizamos integrando la estructura de diseño del P 10 en el rincón del Toro (ver Figura 3 c, P 10).

**P. 4:** En la cima del cerro, en el extremo opuesto al P.1, en la parte inferior de un pequeño hueco que forma una roca situada a escasos centímetros del precipicio, y en cuyo emplazamiento prevaleció una manifiesta intención de invisibilidad y ocultamiento,

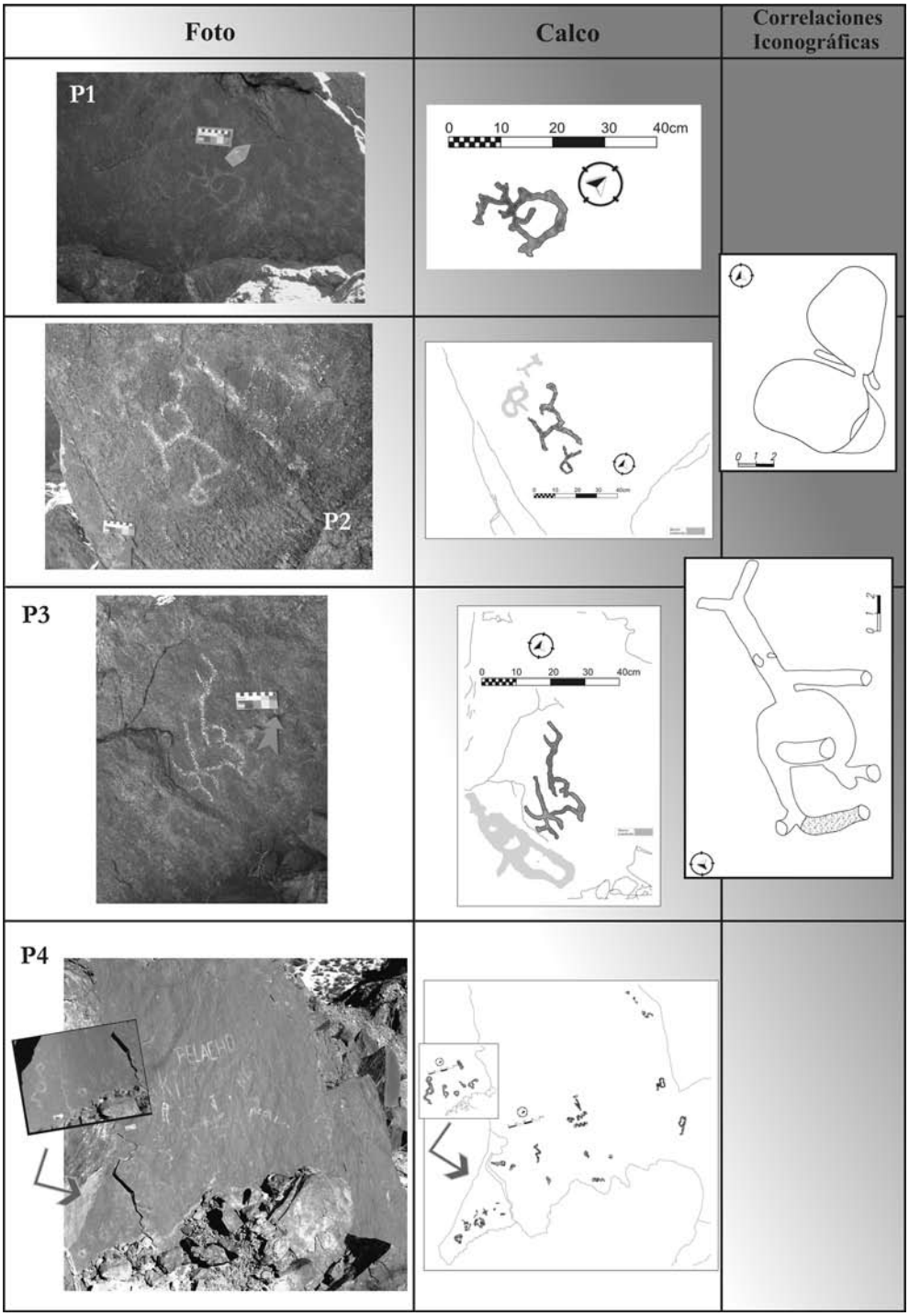



Figura 5. Cuadro con fotos y calcos de los grabados de la fortaleza del cerro El Toro. P1, P2, P3, P4. Posible representación gráfica de partes del sistema de túneles de la fortaleza del cerro del Toro.

*Diagram with photographs and tracings of the Fortaleza del Cerro El Toro's engravings. P1, P2, P3, P4. Posible graphic representation of the Fortaleza del Cerro del Toro tunnels.*

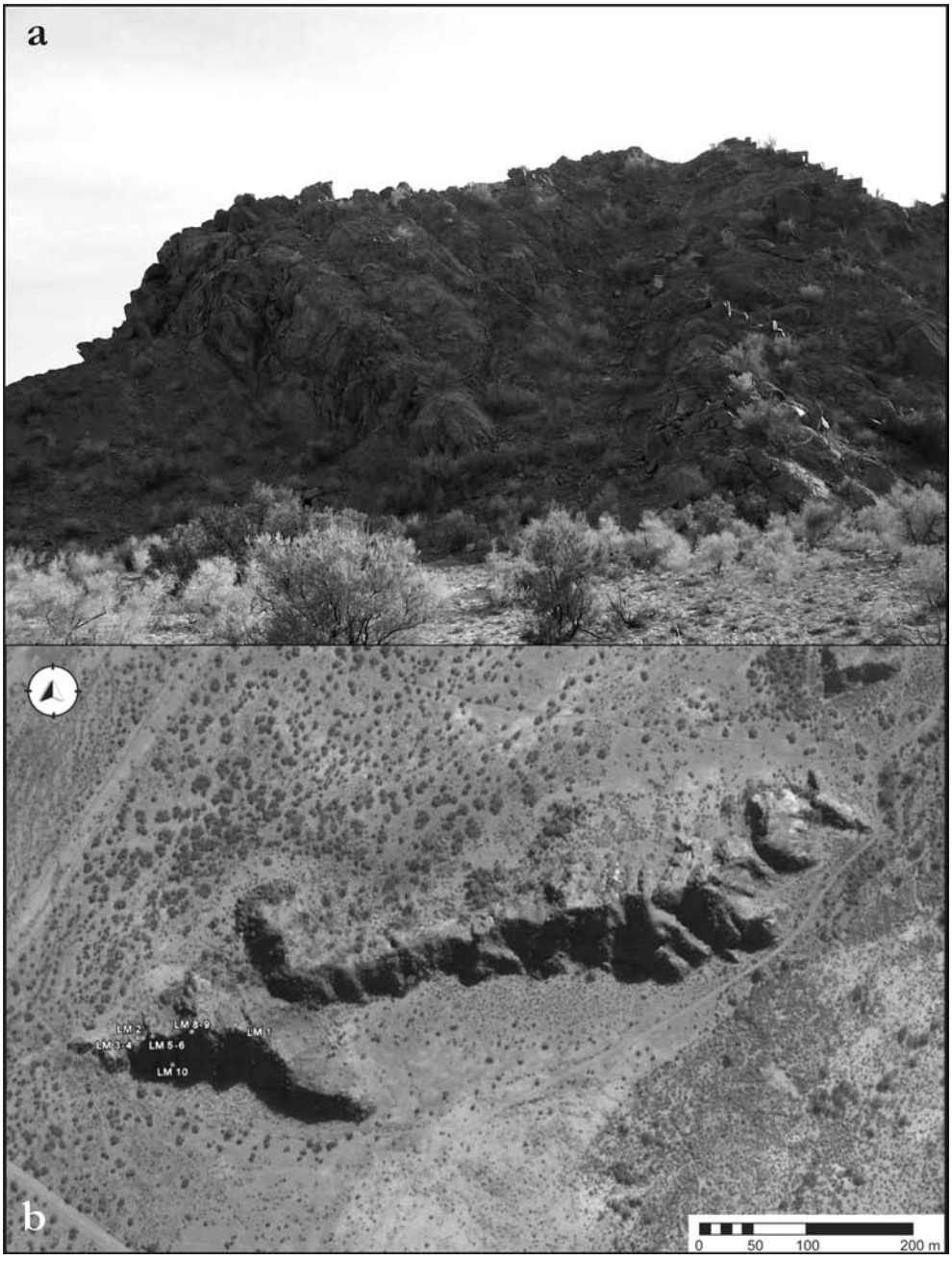



Figura 6. a. Cerro las Marcas.
*Cerro las Marcas.*
b. Imagen satelital del cerro las Marcas con ubicación de los grabados.
*Satelite image of the Cerro las Marcas with the location of the engravings.*

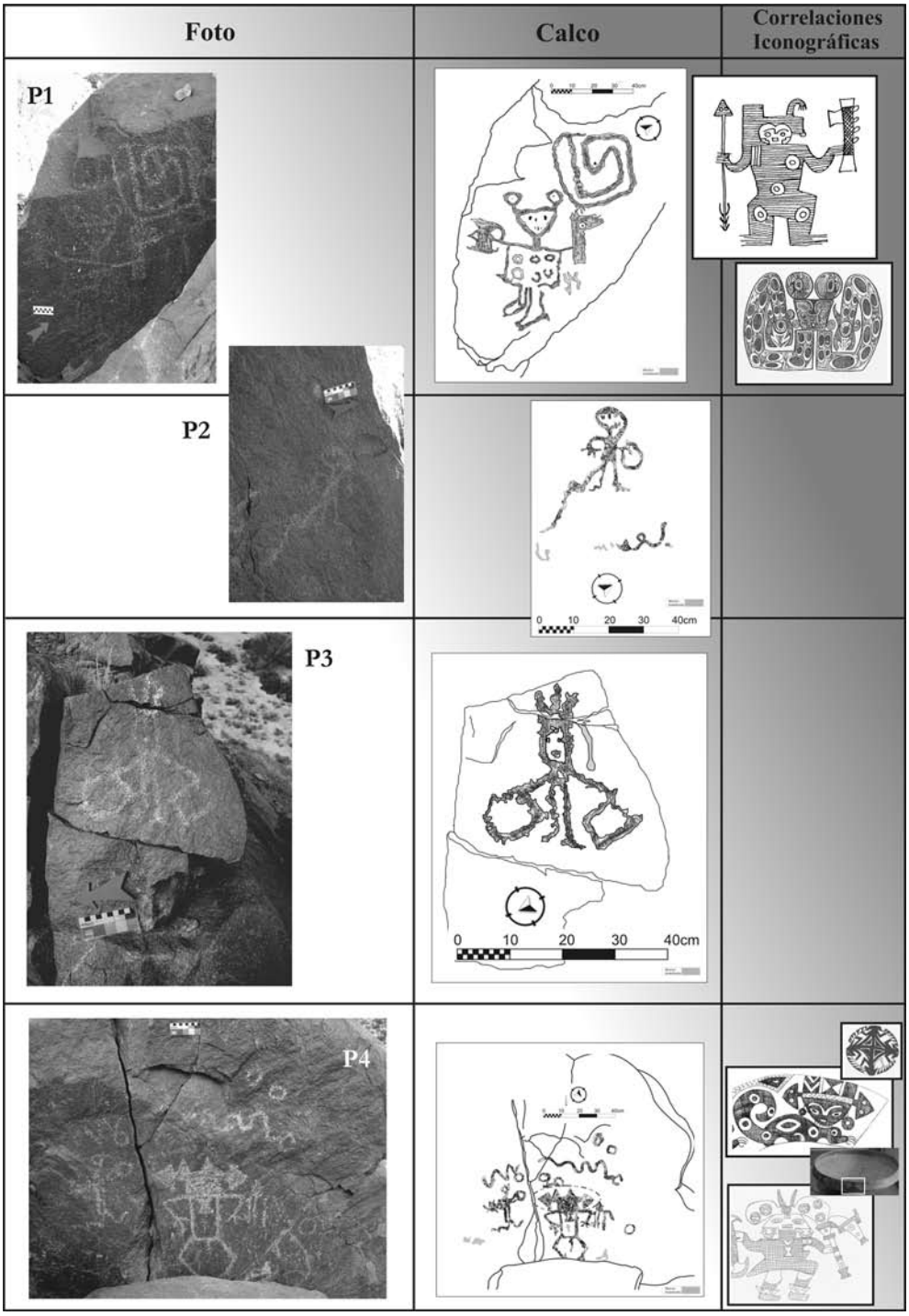



Figura 7. a. Cuadro con fotos y calcos del arte del cerro las Marcas, se establecen algunas correlaciones iconográficas. P1, P2, P3, P4 (P1, P4: relación iconográfica tomada de González 1998; P4: relación iconográfica Museo Incahuasi, La Rioja).
*Diagram with photographs and tracings of the Cerro las Marcas' rock art. Some iconographic relationships have been established. P1, P2, P3, P4 (P1, P4: iconographic relationship taken from Gonzalez 1998 P4: iconographic relationship Museo Incahuasi, La Rioja).*

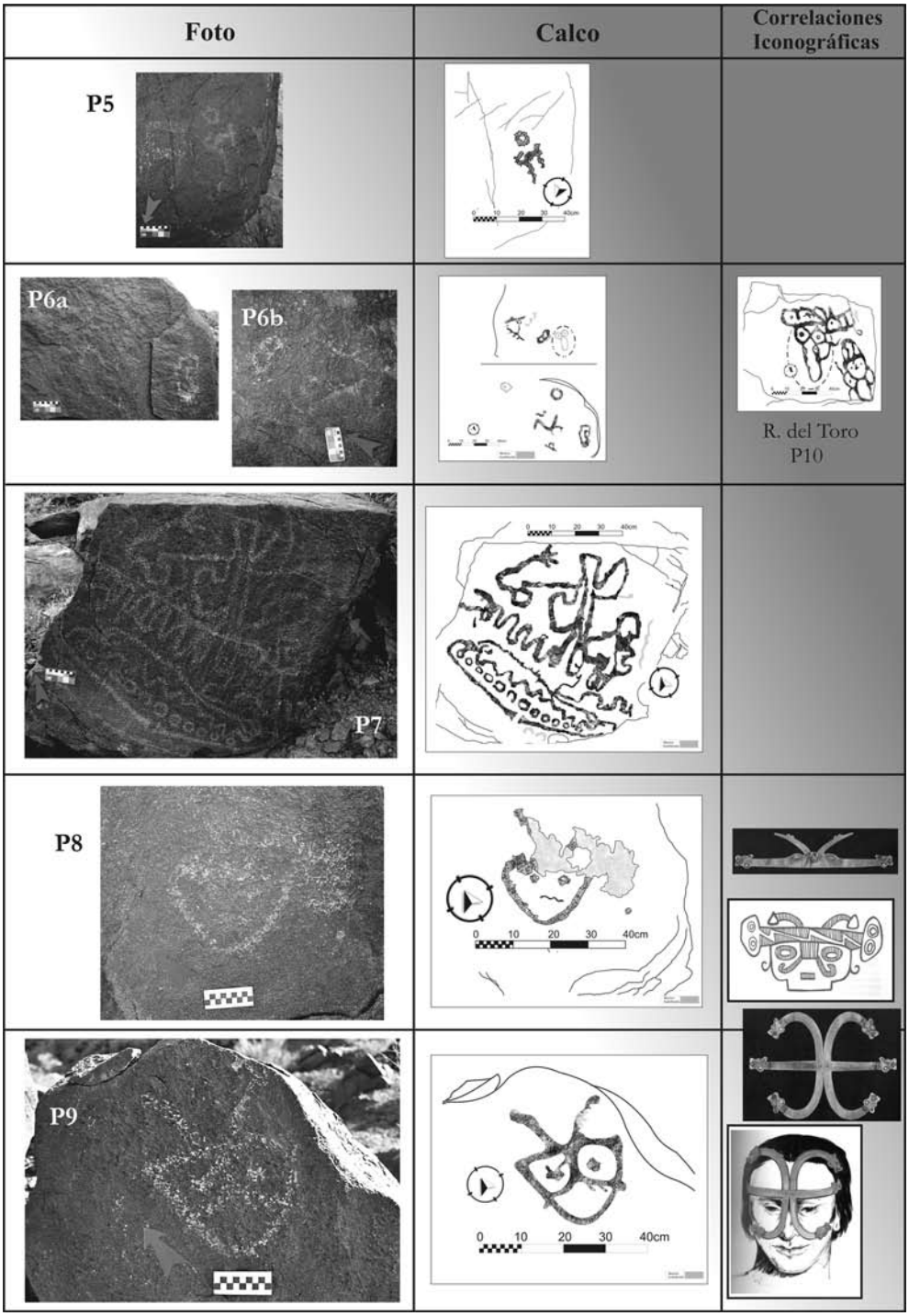



Figura 7. b. Cuadro con fotos y calcos del arte del cerro las Marcas, se establecen algunas correlaciones iconográficas. P5, P6, P7, P8, P9 (P8, P9: relación iconográfica tomada de González 1998).
*Diagram with photographs and tracings of the Cerro. P5, P6, P7, P8, P9 (P8, P9: iconographic relationship taken from Gonzalez 1998).*

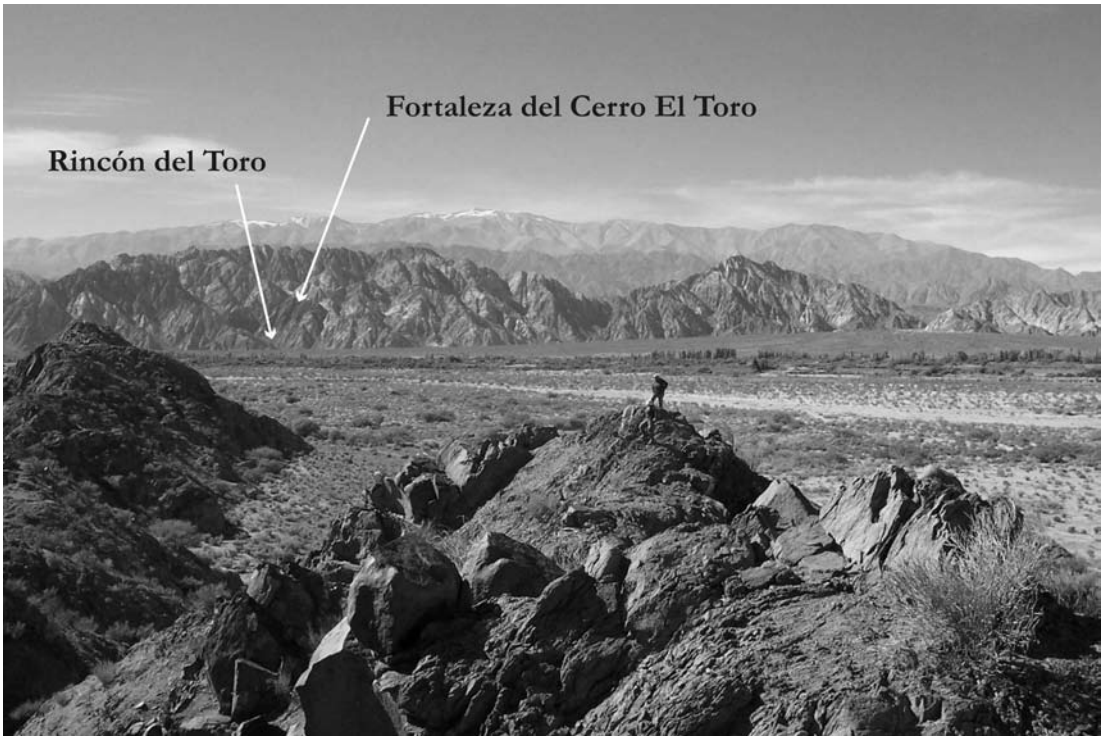



Figura 8. Condiciones de visibilidad desde el cerro las Marcas.
*Visibility conditions from the Cerro las Marcas.*

se representó a un personaje de sexo masculino prominente, con un complicado tocado y un colgante con forma de clepsidra. La figura está enmarcada por otras de tipo abstractas y un serpentiforme encima de la cabeza (Figura 7 a, P4; Anexo 2, P.4). Hemos observado un tocado cefálico y un pendiente similar en la decoración cerámica de vasijas aguada provenientes de Ambato y Hualfín respectivamente (Sempé y Baldini 2005:362-Figuras 4 y 5, entre otras). A su vez, la forma de clepsidra fue frecuentemente usada como motivo aislado en la decoración de los bordes de los pucos pintados del sector meridional de aguada (González 1980).

Puesto que no sostiene nada de sus manos lo asimilamos al personaje de "las manos vacías" del repertorio iconográfico Aguada (González y Baldini 1991).

**P. 7:** Sobre una roca ubicada a escasos metros de la base del cerro se confeccionó una composición de tipo abstracto, en la cual predominan los círculos y líneas onduladas. En el centro se destaca una representación con atributos antropomorfos (Figura 7 b, P7; Anexo 2, P 7).

**Estanque Napo**

Sobre un espolón de difícil acceso del cerro Aspercito se individualizó una concentración de grabados de tipo abstracto que, de acuerdo a su emplazamiento, se buscó una estrategia de invisibilidad (Figura 9).

**P.1:** Motivo de contorno irregular con manchas en su interior. Una posible interpretación es que se haya figurado el cuero de un felino. En la parte superior se le superpuso un graffiti (Figura 10 a, P.1).

**P. 2:** Composición de tipo abstracta que se destaca del resto tanto por su diseño y composición, como por la profundidad y regularidad de los trazos con que se realizó el grabado. A diferencia de los otros bloques con petroglifos el panel se decoró en su totalidad, nos traería reminisencias del *horror vacui* (Figura 10 a, P 2; Anexo 3, P. 2).

**P. 3, 4, 8 y 9:** Representaciones de tipo abstractas, que debido a la erosión en la actualidad, se visualizan muy labilmente (Figuras 10 a, P.3 y P.4; Figura 10 b, P.8 y Figura 10 c, P.9).

**P. 5, 6 y 10:** Representaciones de tipo abstracto (Figura 10 b, P. 5, P. 6 y Figura 10 c, P. 10).

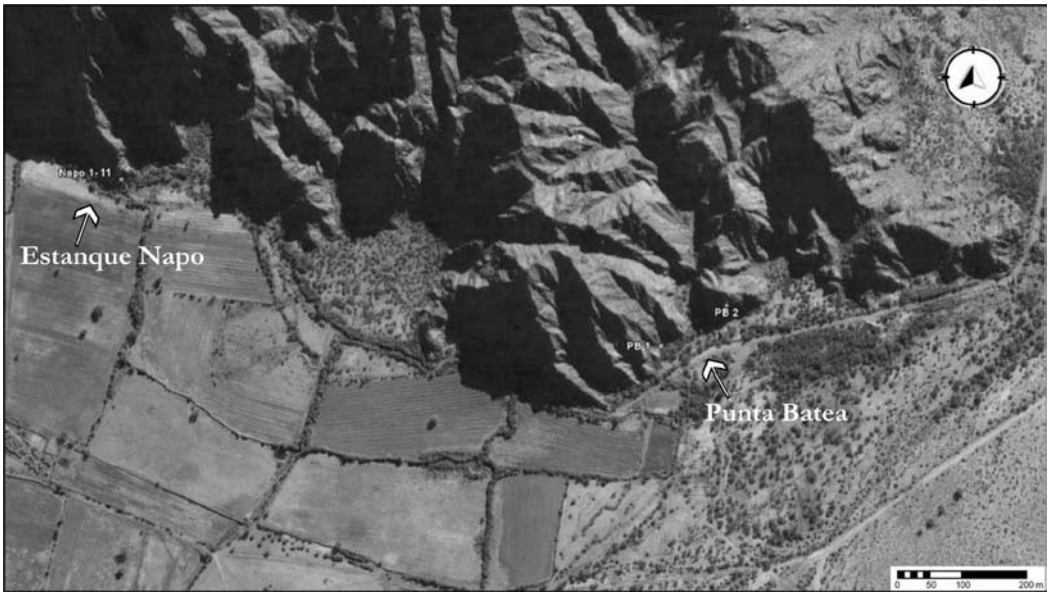



Figura 9. Imagen satelital de punta Batea y estanque Napo con ubicación de los grabados.
*Satelite image form Punta Batea and the Estanque Napo, with the location of the engravings.*

**P. 7:** Motivo abstracto (Figura 10 b, P. 7) similar a uno de los que integran la composición compleja del P.13 del rincón del Toro (Figura 3 d, P13).

**Estanque Punta la Batea**

En este caso sólo individualizamos dos grabados, que como se observa en la imagen satelital, también se buscó la invisibilidad en su emplazamiento (Figura 9).

**P.1:** Sobre una pequeña roca se grabaron cuatro trazos (Figura 11, P.1)**.**

**P. 2:** Como soporte para su ejecución se seleccionó la cara plana y vertical de un afloramiento ubicado sobre la ladera escarpada del cerro. Consiste en una composición abstracta compleja, en cuyo interior se ocultó unas fauces representada en norma lateral, que se destacó en el calco (Figura 11, P.2; Anexo 3, P.2).

## Consideraciones Finales

Los enfoques provenientes de la arqueología del paisaje, en cuyos análisis se pondera la articulación de las manifestaciones plásticas tanto con el paisaje natural como social, nos permitieron adentrarnos en la lógica de la distribución de este tipo de manifestaciones en el espacio (Criado Boado 1997, 1999; Tilley 1994, 1996).

Si analizamos el emplazamiento de los grabados con relación al curso del río Vinchina, observamos que éste habría marcado un límite conceptual entre el espacio social y el natural, puesto que hacia el oriente de su curso el arte se articula al espacio construido (ya sea en el interior o marcando los límites del espacio doméstico); mientras que hacia el occidente se encuentra inserto en el paisaje natural, y generalmente asociado a geoformas destacadas del paisaje. En ambos ámbitos se buscó una estrategia de invisibilidad u ocultamiento en el emplazamiento. El primero se eligió como lugar de residencia y para expresar el arte en el interior de un recodo del paisaje, como es el rincón del Toro, fuera del cual es muy difícil visualizar tanto las construcciones como el arte. Mientras que en el segundo, el espacio natural se seleccionó para realizar los grabados lugares de difícil acceso, como son el cerro Las Marcas y los espolones del cerro Aspercito. La alta visibilidad que se obtiene desde estos puntos permitió mantener un minucioso control del fondo de valle y del paisaje circundante en general, obteniéndose, además, una intervisibilidad entre los diferentes emplazamientos y con ciertos hitos relevantes del paisaje.

El ingreso hacia el interior tanto de los espacios plásticos (p. ej. el cerro las Marcas) como domésticos (p. ej. el rincón del Toro) habría sido controlado exhibiendo en sus accesos representaciones icónicas con un alto contenido simbólico

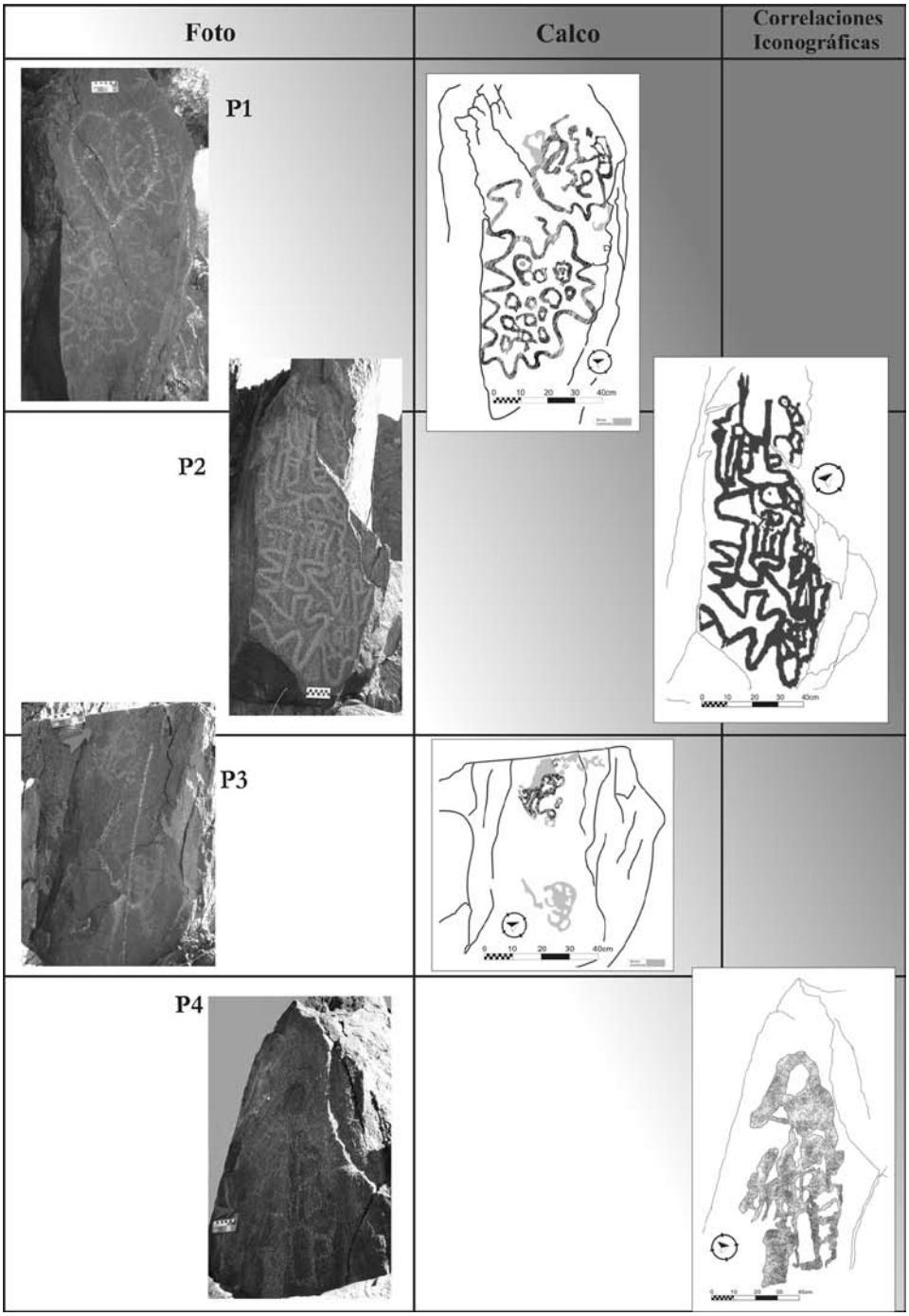
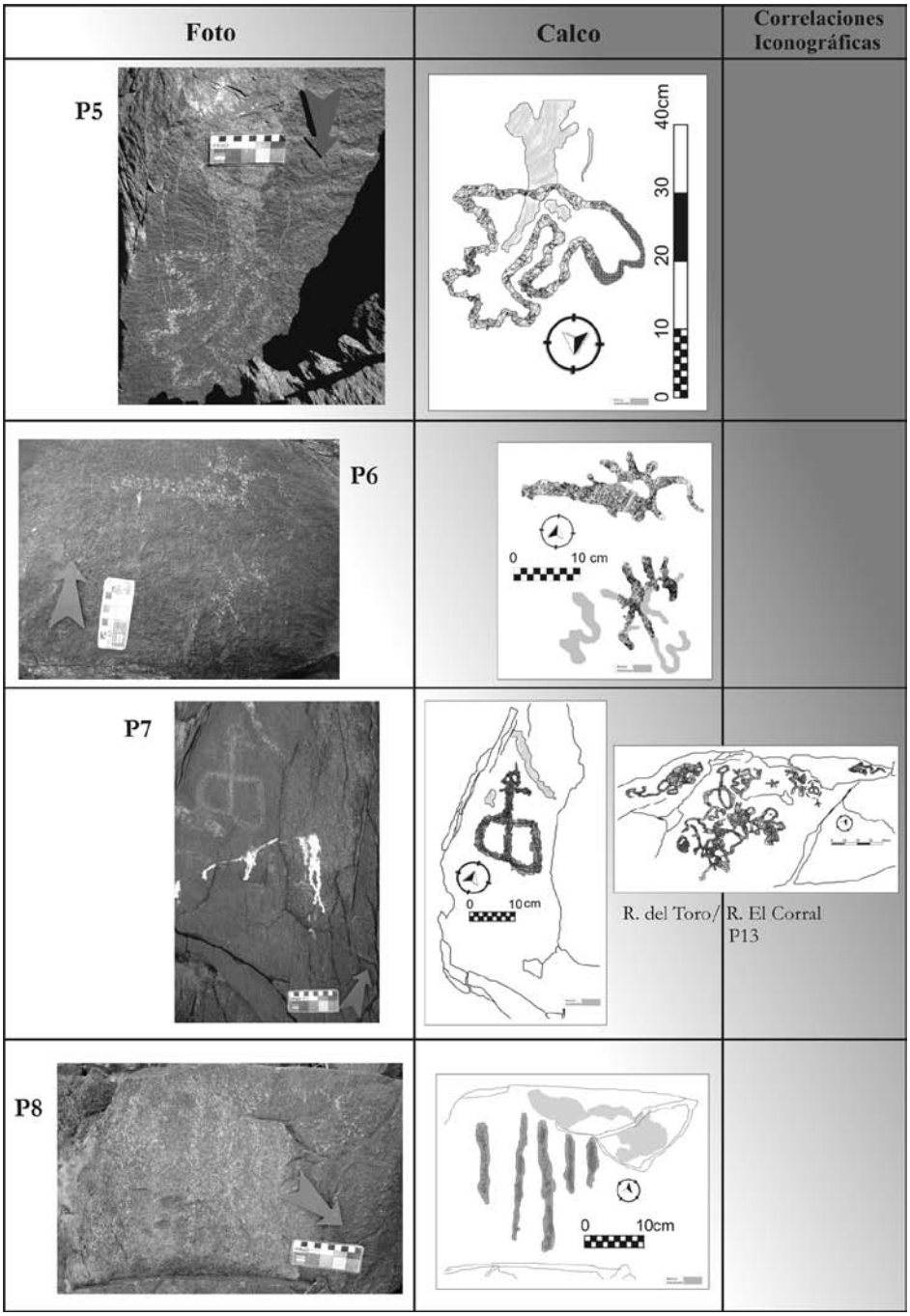



Figura 10. a. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del estanque Napo. P1, P2, P3, P4.
*Diagram with photographs and tracings of the Estanque Napo's engravings. P1, P2, P3, P4.*

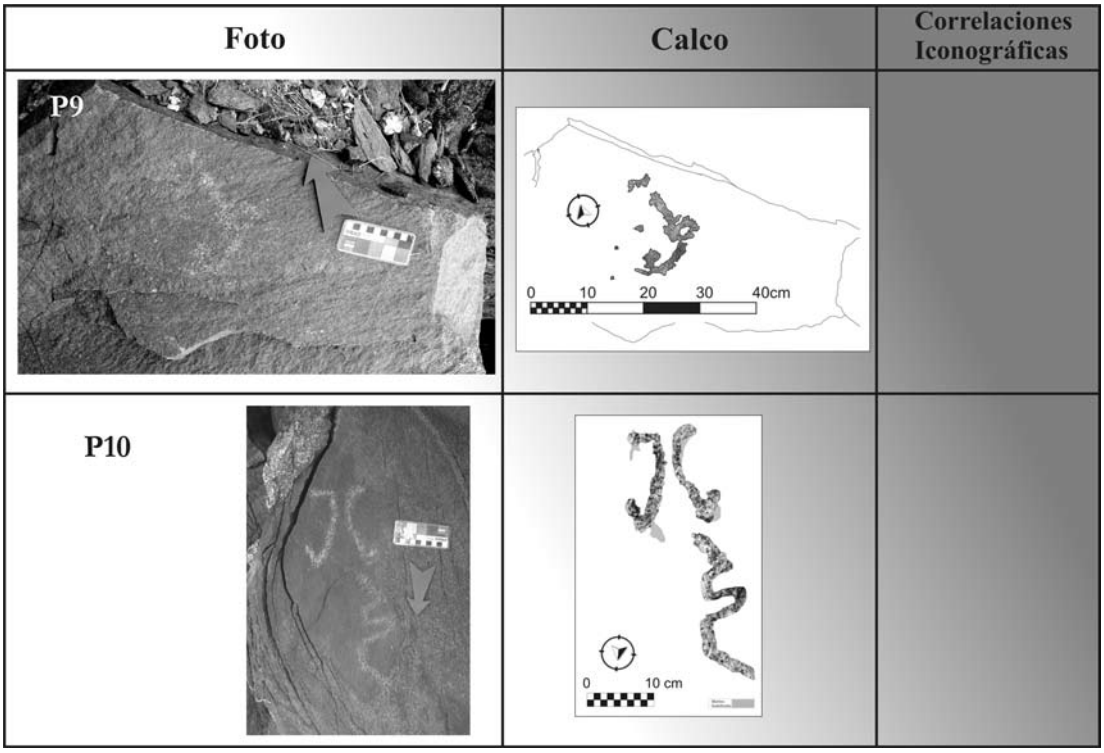
que, por sus atributos (vestimenta de jaguar, armas y /o sacrificios) y actitud, habrían trasmitido un mensaje poco hospitalario a quien se disponía a traspasar los límites establecidos, segregando, de esta manera, a aquellos individuos que no formaban parte de la comunidad o grupo de pertenencia.

El personaje figurado en el P.4 del cerro Las Marcas connotado con elementos de prestigio,




b. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del estanque Napo. P5, P6, P7, P8.
*Diagram with photographs and tracings of the Estanque Napo's engravings. P5, P6, P7, P8.*

como son un elaborado tocado y un pectoral, y sin portar armas en sus manos, desde lo gestual no parece haber ejercido violencia simbólica, como sí lo señalamos para los otros personajes arriba comentados. Es interesante remarcar las condiciones de ocultamiento e invisibilidad que se buscaron para su materialización, lo cual nos lleva a postular que fue ejecutado para ser visto por algunos pocos "elegidos o iniciados".




c. Cuadro con fotos y calcos de los grabados del estanque Napo. P9, P10.
*Diagram with photographs and tracings of the Estanque Napo's engravings. P9, P10.*

Como desarrollamos a lo largo del trabajo, las representaciones de ambas márgenes del río Vinchina comparten una serie de motivos y temas del repertorio aguada, como así también ciertas configuraciones propias de la estructura de su diseño que comentamos a continuación:

1) El motivo serpentiforme, que con diferentes modalidades lo hemos individualizado en varios petroglifos, constituye un tema recurrente en el discurso iconográfico de aguada. También son frecuentes los motivos de tipo abstracto /geométrico; al respecto cabe señalar que en la decoración cerámica de la zona que acá nos ocupa predominan estos motivos (Callegari 2001).

2) Los personajes con indumentarias con atributos de jaguar y que exhiben armas, evocan a los conocidos personajes de "el sacrificador", de "los dos báculos" y "el hombre jaguar" típicos del arte religioso aguada, y frecuentemente figurados en la decoración de sus ceramios (González 1980, 1998; González y Baldini 1991; Schobinger 1997; Baldini y Sempé 2005; Sempé 2005).

Otro rasgo es la presencia de vínculos anecdóticos entre motivos, este tipo de relación se manifiesta en el P3 del rincón del Toro, donde un personaje con atributos de jaguar sostiene por la cabeza a otro de dimensiones marcadamente inferiores, imagen que recuerda a la del "sacrificador" y su víctima. Cabe señalar que tanto estos personajes imbuidos de potencia, como el resto de los antropomorfos han sido plasmados de manera frontal, rasgo que en general adoptó aguada para representar a la humanidad (Kusch 1991).

3) Las fauces representadas de modo realista o abstracta, pero siempre expresadas en norma lateral, es otro de los temas reiteradamente figurados en su esfera de interacción simbólica. Bajo la primera modalidad la encontramos en los felinos del estilo hualfín gris grabado (González 1998). Mientras que la segunda, abstracta, fue utilizada por repetición como un recurso plástico en la configuración de las guardas que decoran algunos pucos de ese estilo cerámico. Por su parte, en el estilo aguada meridional se sintetiza a la totalidad del felino en una gran fauces con un ojo y una lengua.

En los grabados que aquí nos ocupan la encontramos representada bajo la segunda modalidad y generalmente integrando y/o "escondidas" dentro

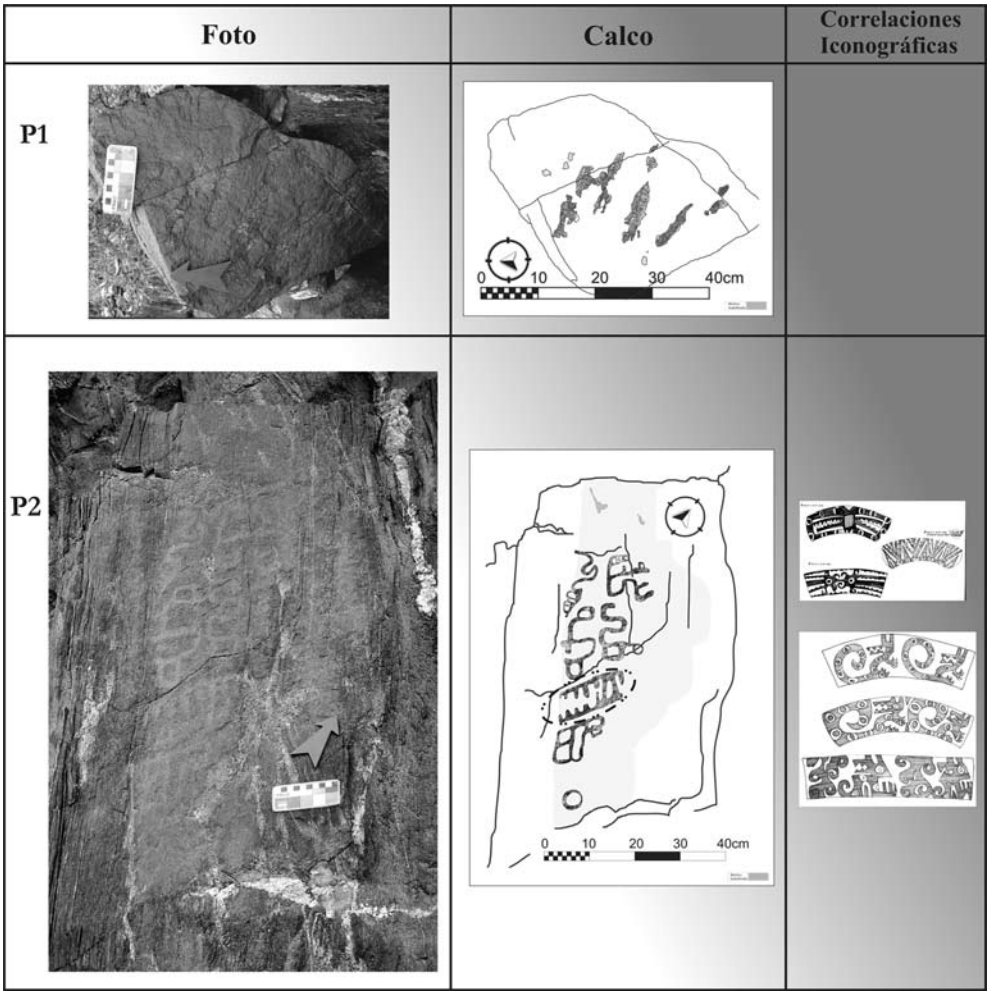



Figura 11. Cuadro con fotos y calcos del arte de punta Batea, estableciéndose algunas correlaciones iconográficas. P1, P2 (P2: relación iconográfica tomada de González 1998).
*Diagram with photographs and tracings of the Punta Bateas' rock art. Some iconographic relationships have been established. P1, P2 (P2: iconographic relationship taken from Gonzalez 1998).*

de la estructura del diseño, como son los P. 2 de punta Batea y los P. 10 y P. 11 del rincón del Toro; el último de ellos admite además dos lecturas. Ambos artilugios, figuras anatrópicas y ocultas en el interior de la composición, son rasgos que caracterizan al arte aguada en general.

Continuando con el tema de la fauces y sus modos de representarla en aguada, no podemos dejar de señalar la coincidencia que encontramos entre un hacha ceremonial procedente de Tiwanaku expuesta en el museo homónimo de la ciudad de La Paz (Figura 12), y su representación entre los grabados que nos ocupan. Esto constituiría un dato más, entre muchos otros, que estarían apoyando la antigua tesis de que la expansión hacia el sur de este estado circuntiticaca habría, de una u otra manera, influenciado en el desarrollo las sociedades del noroeste argentino (Debenedetti 1912). No obstante, fue Alberto Rex González (1980, 1998 ) quien analizó de forma exhaustiva y sistemática la problemática con relación al fenómeno aguada; es así que en su libro donde hace una puesta al día de la "Cultura de la Aguada" sostiene que:

> "...Aguada se origina…por la acción integradora de una ideología religiosa y algunas técnicas que son incorporadas por linajes y culturas preexistentes de la región de Catamarca y La Rioja. Estas influencias llegan, en gran parte desde la

Figura 12. Hacha de bronce procedente de Tiwanaku. Museo de Tiwanaku, La Paz, Bolivia.
*Bronze axe original from Tiwanaku. Tiwanaku museum, La Paz, Bolivia.*

> región circuntiticaca y también en forma, al parecer específica, desde San Pedro de Atacama...” (González 1998:283).

En un trabajo de investigación posterior específico, el autor profundiza en el tema y revisa su postura anterior.

> …Actualmente, hemos modificado nuestra opinión y creemos que las similitudes entre aguada y Tiwanaku (personaje de los dos cetros, personaje del sacrificador y sacrificador con máscara felínica) se deben a las mismas raíces históricas, a partir de la integración de la cultura de Pukará. Estas influencias habrían llegado con poca diferencia temporal tanto a Tiwanaku como al N.O.A… (González 2004:30).

Entre otros autores que se han ocupado del tema podemos mencionar a Kusch y Abal (2005) y Sempé (2005).

En síntesis, interpretamos que los grabados del sector central del valle de Vinchina son la materialización de la forma de estar en el mundo y de apropiarse del espacio de la sociedad que habitó este sector del valle entre el 850 y el 1350 d.C. Esta sociedad a su vez, habría formado parte de la esfera de interacción que constituyó la ideología religiosa aguada, la cual aunó a diferentes sociedades a nivel macroregional.

*Agradecimientos:* A los pobladores de Villa Castelli en general pues gracias a la valiosa información que nos han brindado nos fue posible acceder a gran parte de las manifestaciones plásticas que aquí se presentan. A Anita Quinteros, Miguel Astrain, Arnaldo Varas y Sandra Lujan por su amistad incondicional. Las investigaciones han sido financiadas por UBA: UBACyT 01-F169 y FONCyT-PICT 12182.

## Notas

[1] Cuando de un u otro modo nos referimos al fenómeno Aguada como, cultura, entidad, sociedades, o simplemente Aguada, entendemos a diferentes sociedades que en el transcurso de un determinado rango temporal (que con variantes locales se extendió ca. 600-1350 d.C.) compartieron una ideología religiosa que se materializó con diferentes modalidades en un específico repertorio iconográfico de un alto contenido simbólico, el cual fue plasmado tanto en el arte rupestre como en otras manifestaciones del arte mueble en general.
En el desarrollo del trabajo utilizamos de manera indistinta los términos arte y manifestaciones plásticas. No obstante, pensamos que la última constituiría la expresión más correcta, ya que no está connotada con la concepción que el pensamiento occidental tiene sobre el primero.

[2] Para una descripción detallada de los sitios consultar: de Aparicio 1940/42, de la Fuente 1971 y Callegari 2004. Algunos de los grabados que acá se comentan fueron publicados en Callegari 2001.

[3] Un tema similar pero estilísticamente diferente (representado en norma lateral) ha sido registrado en el sitio El Diablo en el valle Calchaquí, al que González interpreta como la representación del sacrificio de un niño (González 1998). Dado que no fue posible asociarlo a ningún sitio ni contexto no hay consenso con relación a su asignación cultural (González 1998 y de Hoyos 2005).

[4] Con relación al motivo de la llama feminizada Sempé y Balidini (2005: 295) dicen: …"*La llama es un tema de desarrollo muy antiguo… En Ciénaga el diseño es de una imagen ideal, suele formar frisos de repetición… La época Aguada está signada por el proceso de felinización de la llama, con la incorporación de las fauces…"*.

# ARTE RUPESTRE EN LAS SIERRAS PAMPEANAS: SITIO LAS MOJARRAS (PROV. CÓRDOBA, ARGENTINA)

## *ROCK ART IN PAMPEANS MOUNTAINS: LAS MOJARRAS (PROV. CORDOBA, ARGENTINA)*

*Silvana V. Urquiza[1], Carlos A. Aschero[1] y Lincoln R. Urquiza[2]*

El sitio arqueológico Las Mojarras, ubicado al noroeste de la provincia de Córdoba, República Argentina, no había sido investigado hasta el momento. Se emprendieron estudios sistemáticos de las representaciones rupestres del mismo, observando similitudes que permiten relacionarlo, entre otros, con los sitios de cerro Colorado y La Tunita.
Las técnicas de ejecución utilizadas son pintado y grabado, con representaciones figurativas y no figurativas. Se podrían trazar diferentes períodos temporales para la ejecución de los mismos, posiblemente en relación a distintas ocupaciones, sin embargo los datos aún no son suficientes.

**Palabras claves:** sierras pampeanas, arte rupestre, presentación de sitio.

*The archaeological site The Mojarras, located to the Northwest of the Province of Cordoba, Republic Argentina, had not been investigated up to the moment. There were tackled systematical studies of the rock representations of the same one, observing similarities that allow to relate it, among others, to the archaeological sites of Cerro Colorado and La Tunita. The technologies of execution used are painted and engraved, with figurative and not figurative representations. They might be planned different temporary periods for the execution of the same ones, possibly in relation to different occupations, nevertheless the information still is not sufficient.*

***Key words:*** *pampeans mountains, rock art, Archaeological site presentation.*

Se presenta aquí el sitio Las Mojarras, ubicado en el departamento de Sobremonte, al noroeste de la provincia de Córdoba, República Argentina, donde iniciamos estudios sistemáticos de las representaciones rupestres de la zona, con el fin de poder ampliar la información arqueológica para esta región.

Consideramos al arte rupestre como una evidencia arqueológica más, que posee su propio valor testimonial, al igual que un artefacto lítico o un resto óseo extraído de una excavación (Aschero 1988), a la vez que es una expresión simbólica, cuyos significados últimos no pueden alcanzarse, pero sí permiten ampliar nuestra comprensión sobre los aspectos de la percepción de la realidad y el entorno (Marcos 2005). En este sentido debemos destacar al arte rupestre como un vestigio arqueológico de características especiales. Es un vestigio intencional, conceptual, dirigido, no es accidental. Es una evidencia diferente ya que persigue ser captada, analizada.

No es un elemento natural del paisaje, y sin embargo está estrechamente ligado a él, ya que no tiene sentido de ser en otro lugar que no sea el propio.

### Área de Estudio

El sitio Las Mojarras se encuentra ubicado en el departamento Sobremonte, al noroeste de la provincia de Córdoba. El mismo se encuentra enclavado en los cordones montañosos cámbricos de las sierras del norte de Córdoba, con alturas medias en su parte central de 700 msnm y una pérdida progresiva de elevación hacia el norte.

Las sierras del norte de Córdoba se localizan al norte de la provincia de Córdoba, continuando hacia el sur de Santiago del Estero, donde cambian su nombre a sierras de Ambargasta y Sumampa; extendiéndose por 150 km en dirección NNE, con 50 km de ancho. (Llambías et al. 2003). Dichos cordones montañosos forman parte de las sierras pampeanas orientales.

[1] CONICET. Instituto de Arqueología y Museo, Facultad de Ciencias Naturales e IML-San Martín 1545-ISES-CONICET-Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. silvanaurquiza@yahoo.com

[2] Museo Arqueológico, Paleontológico e Histórico. Boulevard San Juan s/n. Deán Funes, Prov. Córdoba, Argentina. museo_deanfunes@yahoo.com.ar

Con un enclave estratégico, el sitio arqueológico está rodeado hacia el oeste por las salinas Grandes a 43 km, al norte por las salinas de Ambargasta a 29 km, y hacia el este por las llanuras de Santiago del Estero y Córdoba. El límite el sur está constituido por la continuación de las mismas sierras del norte de Córdoba.

Es importante mencionar que entre ambas salinas existe un antiguo paso hacia la zona serrana de la provincia de Catamarca y desde el suroeste del sitio hacia la provincia de La Rioja, por lo que debemos destacar que descendiendo con rumbo latitud sur desde Catamarca a través de este paso, las primeras estribaciones montañosas que se encuentran son las sierras del Norte de Córdoba con acceso directo al valle donde se ubica el sitio Las Mojarras.

De acuerdo a Cabrera (1976), fitogeográficamente comprende la región neotropical de dominio chaqueño, con vegetación predominante de bosque xerófilo caducifolio.

De gran riqueza y variedad, el bosque fue aprovechado a lo largo del tiempo, lo que llevó a su degradación actual e histórica. Se localizaron algarrobo (*Prosopis alba* y *P.nigra*), chañar (*Gourliea decorticans*), mistol (*Zizyphus mistol*), tala (*Celtis sellowiana*), piquillín (*Condalia lineata*), molle (*Lithraea gilliesii*), garabato (*Acacia praecox,A. aroma*), quebracho (*Schinopsis lorentzii*) y otros como cebil (*Anadhenantera colubrina*) a 30 km del sitio. En su gran mayoría estas especies arbóreas y arbustivas están caracterizadas por crecimiento lento, por poseer maderas duras y semiduras, y por su contenido de tanino, el cual se utiliza en tintas para cueros.

Alternando con pastizales, se distingue palma (*Trithrinax campestris*), en forma aislada o formando densos bosques, la fibra de sus hojas se aprovecha actualmente para la confección de sombreros, canastos y cestos.

Dentro de la fauna autóctona podemos destacar zorro gris (*Dusicyon griseus*), puma (*Felis Concolor*), corzuela (*Mazama americana*), chancho del monte (*Tayassu tajacu*), quirquincho (*Tolypeutes tricinctus, Burmeiteria retusa*), cuis (*Ctenomys sp*), vizcacha (*Lagostomus maximus*), liebre (*Dolichotis australis*), gato montés (*Felis sp*), tortugas (*Testudo argentina*), perdiz (*Crypturellus*), lechuza (*Stigiformes*), aratingas (*Myiopsitta monacha; Aratinga acuticaudata*), lagartija (*Liolaemus sp*), serpientes (*Crotalus terrificus, Bothrops alternata, B. neuwiedii*) y caracoles (Spixia pyrgula) entre otras. Muchas de estas especies son cazadas por el valor de sus cueros, pieles y carne. El único camélido presente es el guanaco (*Lama guanicoe*) en las salinas Grandes.

## Antecedentes de la Arqueología de la Zona

La presencia de arte rupestre en el norte de la provincia de Córdoba, República Argentina, se encuentra documentada por primera vez en 1875 por L. Brackebusch, geólogo de la Universidad Nacional de Córdoba, quien describe figuras pintadas y grabadas (Gardner 1931).

En las serranías de Córdoba el arte rupestre se encuentra en tres zonas: sierras del norte, hacia el norte, limitando con la provincia de Santiago del Estero. Sierra de Guasapampa hacia noroeste, colindando con la provincia de La Rioja, y la Sierra de Comechingones, hacia el sudoeste, linda con la provincia de San Luis (Pedersen 1959).

Nuestro sitio de estudio se ubica en las sierras del norte de Córdoba, las cuales han sido estudiadas desde comienzos del siglo pasado por diferentes investigadores.

El sitio Las Mojarras fue descubierto en el año 1993, realizándose las primeras prospecciones en 1996. La propiedad pertenece a doña María Celminia Monje de Castillo, en la pedanía de Chuñahuasi, departamento Sobremonte (Córdoba, Argentina). Se localiza a 500 msnm y sus coordenadas geográficas son 64º13’21” latitud oeste y 29º51’26” latitud sur.

Los accesos están constituidos por caminos y sendas de tierra lo que dificulta su tránsito en temporadas estivales, debido a las copiosas tormentas.

En zonas circundantes se emplazan diversos sitios arqueológicos que presentan arte rupestre, como cerro Colorado, ubicado 37 km hacia el este. Declarado en 1957 Parque Arqueológico y Natural reúne alrededor de 35 mil pinturas rupestres en aleros y cuevas de los cerros Colorado, Veladero, Intihuasi y el Desmonte.

En 1897 Damián Menéndez realiza una descripción de Intihuasi. Pero es recién en 1903 cuando el poeta argentino Leopoldo Lugones, en una salida de campo con su hermano y el baqueano Jesús Arguello, descubren las pinturas de cerro Colorado, publicando ese mismo año un breve artículo al respecto en el diario La Nación de Buenos Aires. Cinco años más tarde, Eric Boman hace referencia

a estas pinturas y luego Felix Outes las reproduce sin un estudio sistemático.

Con estos antecedentes, durante sus vacaciones de verano, el escocés G.A. Gardner y su esposa realizan desde 1921 a 1928 prospecciones sistemáticas con fotografías y calcos de diversos sitios del norte de Córdoba reproduciéndolos luego en acuarela (Gardner 1931). Algunos de estos sitios son de gran importancia para nuestro trabajo ya que se encuentran en el área de estudio, como lo es La Aguada con motivos pintados de blanco y una excepción en rojo, ubicado a 8 km de Las Mojarras. Otros sitios estudiados por el mismo autor son Intihuasi, Veladero y cerro Colorado, los cuales presentan pinturas blancas, rojas y negras, solo encuentra un grabado en el piso de una cueva en Veladero. Las investigaciones de Gardner fueron las más completas para esta zona, con un minucioso y prudente estudio de las pinturas volcado en una publicación de Oxford en 1931 (Figura 1).

Más tarde, en 1939, Milcíades Vignati estudia en la sierras del norte el sitio Máscaras con pinturas rupestres, y entre 1941 y 1956 el noruego Asbjorn Pedersen descubre un centenar de cuevas con arte rupestre reproduciendo 25.000 motivos pintados del área de cerro Colorado, aplicando la técnica fotográfica del infrarrojo para su documentación (Pedersen1953-4, 1959).

En 1961 A. Rex González haciendo énfasis en la estratigrafía realiza las primeras excavaciones en cerro Colorado publicando los resultados preliminares de sus estudios, y cinco años más tarde J. A. Pérez realiza una recapitulación del arte de este sitio intentando darle una afiliación dentro del contexto arqueológico de Córdoba (Pérez 1968). En 1966 el Dr. L. Urquiza descubre un sitio con representaciones rupestres cercano a la localidad de Suana, realizando relevamientos en conjunto con el Dr. Berberián, de estos estudios solo se cuenta con un manuscrito no publicado (Urquiza 2006).

Berberián y Nielsen (1985) cotejaron los motivos del arte rupestre de diferentes sitios de Córdoba planteando desde la forma de representación la posibilidad de dos grupos: 1) Con cantidad de motivos figurativos, destacándose los motivos antropomorfos, estos sitios para el norte de Córdoba son: Máscaras (CSob1), cerro Puntudo (C.Sob3), cerro Colorado (C.Sob4), La Aguada (C.Tul2), y Casa Pintada (C.Rioc4). 2) Con esquematismo en los motivos antropomorfos: Suana (C.Tul3), Copacabana (C.Isch4).

Por último, en 1987, E. Bolle analiza el estado de conservación de las representaciones en el sitio Intihuasi, sugiriendo el planteo de una cronología relativa a través de las modalidades estilísticas (Recalde y Berberián 2005).

Se desprende de esta revisión que las investigaciones arqueológicas pusieron mayor énfasis en Cerro Colorado que en otras áreas con arte rupestre.

## Presentación y Análisis de los Datos Obtenidos

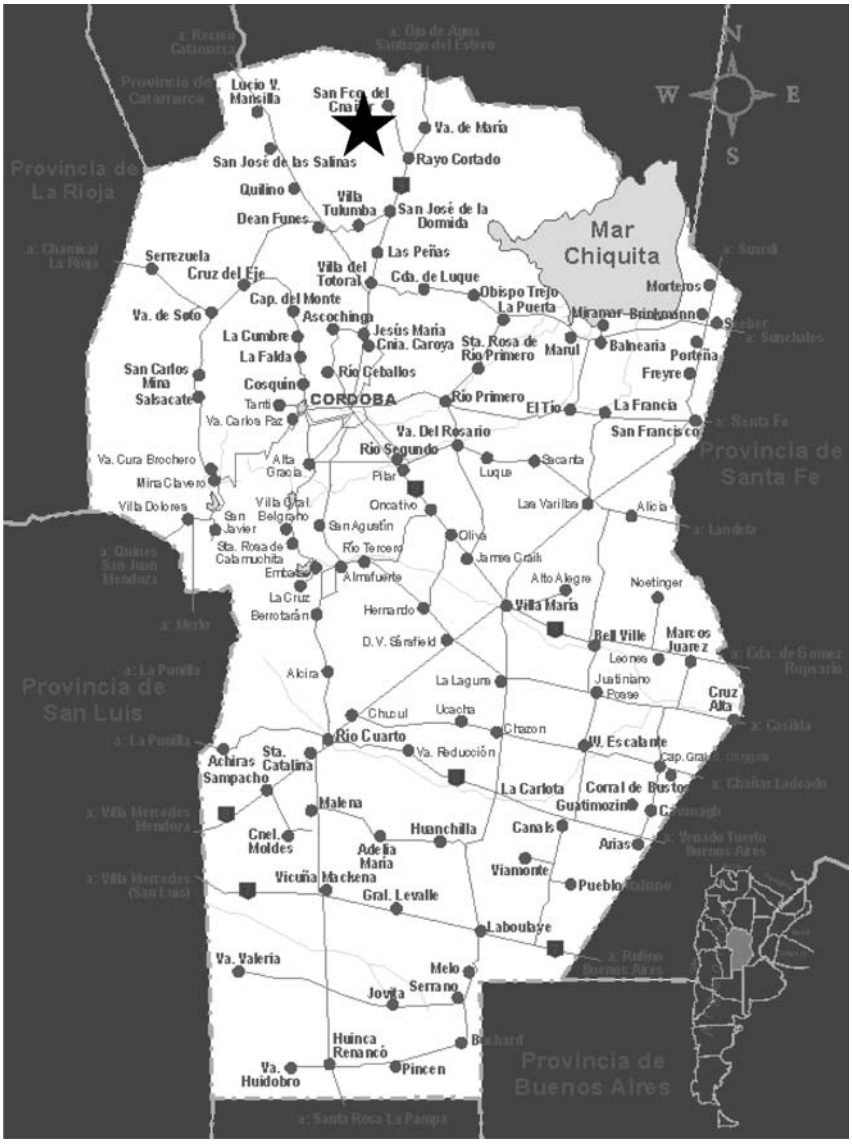
El sitio se encuentra ubicado en un pequeño valle húmedo atravesado por el arroyo El Salto, de cauce permanente. Bordeando el cauce, paredes verticales formadas por grandes bloques de vulcanitas félsicas sirven de soporte a las representaciones rupestres. Los soportes tienen superficies planas, verticales y en algunos sectores se encuentra erosionada por mantos de bromelias espinosas y claveles del aire.

Las representaciones están conformadas por pinturas y grabados. Entre los primeros se destacan conjuntos tonales blancos y negros, manifestándose en ambas técnicas de ejecución motivos figurativos y no figurativos con predominio de los últimos. En todos los casos la técnica empleada para el grabado es picado en surco[1].

El más frecuente es el círculo simple o concéntrico, usualmente con un punto central y/o con bordes radiados. Entre los figurativos los más comunes son camélidos y aves, y en menor proporción antropomorfos.

Escasas son las evidencias materiales asociadas al arte, sin embargo contribuyen a definir contextos de producción (Aschero 1988 y 2000b). En superficie se hallaron pequeños fragmentos de cerámica tosca oxidante y una punta pequeña triangular apedunculada de cuarzo blanco[2]; cercanos a las viviendas actuales se observan morteros aislados en las rocas. En frente de los paneles con arte, del otro lado del arroyo y a mayor altura, se ubica una cueva con piso de tierra y una roca plana en su entrada.

Como un primer acercamiento al problema estilístico y con el fin de diferenciar formas de representación, los motivos registrados fueron comparados con el arte rupestre de otros sitios de la zona como La Aguada, cerro Puntudo, cerro Colorado, Suana y Máscaras, en la provincia de Córdoba, y sitios ubicados al sur de la provincia de Catamarca y al sudoeste de la provincia de Santiago del Estero, de los cuales encontramos muy poca información. También se analizaron los




Figuras 1. Mapa de ubicación del sitio Las Mojarras.
*Map of location of Mojarras' site.*

procesos de alteración natural y antrópica de los soportes, así como la distribución, asociaciones y visibilidad de los motivos sobre los mismos, con el fin de comenzar a dar pautas sobre la organización del espacio social.

Fue realizada posteriormente una descripción y ordenamiento de los motivos relevados. Para cada motivo se analizó la morfología, modo de ejecución y estado de conservación. Se indagó para cada unidad topográfica (UT) el tipo y orientación del soporte y la altura de las representaciones, descriptas en la Tabla 1.

Entendemos como representación a: "La segmentación inicial que el analista realiza al observar la superficie del soporte respecto de aquellas que visualiza como unidades discretas (separadas unas de otras en el espacio del soporte) y que fueron producidas por un gesto técnico completo". Y los motivos son "los vínculos que el analista discrimina entre las representaciones: articulaciones por inclusión, ligaduras, vínculos anecdóticos, etc." (Aschero y Martel 2003-2005).

Entonces las representaciones pueden conformar motivos o elementos de un motivo. En tanto

Tabla 1. Técnicas de ejecución, alturas y orientaciones –Las Mojarras–
*Execution techniques, tallness and orientation –Las Mojarras–*

| Unidad Topográfica (UT) | Técnica de ejecución | Altura de las representaciones (metros) | Orientación del soporte | Tipo de Soporte |
|---|---|---|---|---|
| I | Pintado (Blanco y negro) | 2 a 3,8-suelo | Sur | Pared |
| | Grabado surco picado | 1,30-suelo | | |
| II A | Grabado surco picado | 1,00-suelo | Oeste | Bloque |
| | | 0,30-suelo | | |
| | | 0,50- suelo | Noroeste | |
| | | 0,50-suelo | Norte | |
| II B | Grabado surco picado profundo | De 0,20 a 1,30 a roca de apoyo 3,00-suelo | Oeste | Pared |
| | Grabado surco picado | 0,90-suelo | Norte | Bloque |
| III A | Pintado (blanco) plano y lineal | 0,50 a 2,30 a roca de apoyo- 12,00-suelo | Norte | Pared |
| | Grabado surco picado | 1,50 a 2,50 a roca de apoyo-12,00-suelo | | |
| III B | Grabado surco picado | 0,30 a 1,00 roca de apoyo-2,00 suelo | Norte | Bloque derrumbado |
| III C | Grabado surco picado | 0,70 roca de apoyo-15,00 -suelo | Noreste | Pared |
| | Pintado (blanco) | 1,50-suelo | Norte | |
| IV | Pintado (blanco) plano y lineal | 100,00-suelo | Norte | Pared |
| V | Grabado surco picado | 1,00 a 2,50-suelo | Norte | Bloque |

que se los clasificó en figurativos y no figurativos, identificando dentro de los primeros antropomorfos, zoomorfos, etc. y en los no figurativos encontramos formas geométricas como líneas, puntos, círculos simples, círculos concéntricos, círculos con punto interior, etc. con variantes que van de lo simple a lo complejo.

Tanto las representaciones como los soportes presentan exfoliaciones, en mayor medida producto de la alteración natural[3]. En 1998 se registró un caso de alteración antrópica que no afectó directamente al arte rupestre en el panel de la UT I[4].

Se realizó un inventario de las representaciones acompañado por documentación fotográfica y calcos directos. La muestra relevada consta de 86 representaciones que constituyen ocho motivos. El conjunto fue separado en unidades topográficas considerando las técnicas de ejecución y características morfológicas, las que se establecen en Tabla 2. Aquí se observan los porcentajes de la distribución en el sitio, advirtiendo que las pinturas son predominantes pero se encuentran concentradas en sólo tres UT (I, IIIA y IV), en cambio los grabados ocupan casi todas las UT, aunque se registran en menor proporción.

Las unidades topográficas con pinturas utilizan como soporte paredes verticales lo que les otorga alta visibilidad por su posición en altura y escasos obstáculos visuales como la vegetación. En el caso del soporte UT IIIA, han quedado escasos espacios sin representaciones. El resto de las UT presenta mediana y baja visibilidad por estar ubicados a bajas alturas, están cubiertas por la densa vegetación y son en mayor proporción grabados.

Se desprende de las tablas que los soportes orientados hacia el oeste contienen grabados con técnica de surco picado continuo. En todos los casos se trata de círculos simples o compuestos, algunos con un punto central y radiados. En el caso de la UT IIB se suman a éstos motivos no figurativos complejos.

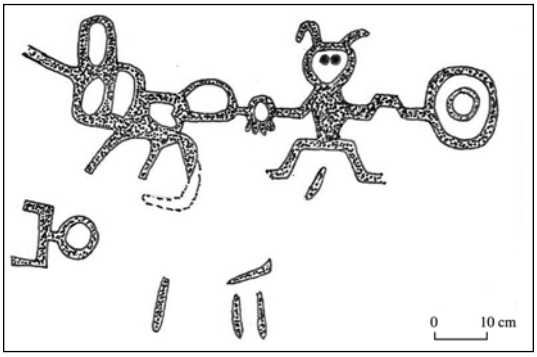
Tabla 2. Características morfológicas y Técnicas de ejecución –Las Mojarras–.
*Pendiente traducción inglés*

| Unidad Topográfica | Total de Representaciones | Total de Motivos | Representaciones Figurativos | | R. No Figurativos | Técnicas de ejecución | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | Antropomorfos | Zoomorfos | | Grabados | Pintados |
| I | 12 | 3 | 2 | 6 | 4 | 1 | 11 |
| IIA | 8 | - | - | - | 8 | 8 | - |
| IIB | 11 | 1 | 1 | - | 10 | 11 | - |
| IIIA | 43 | 3 | - | 12 | 31 | 4 | 39 |
| IIIB | 4 | - | - | - | 4 | 4 | - |
| IIIC | 3 | - | - | - | 3 | 2 | 1 |
| IV | 3 | 1 | 1 | 1 | 1 | - | 3 |
| V | 5 | - | 1 | - | 4 | 5 | - |
| Totales y porcentajes | 89 | 8 (8,9%) | 5 (5,6%) | 19 (21,3%) | 65 (73%) | 35 (39,3%) | 54 (60,7%) |
| | | | 24 (26,9%) | | | | |

En UT IIIC hay dos representaciones grabadas orientadas al Noreste, que también son círculos concéntricos, pero a diferencia de las anteriores, éstas se encuentran a una altura considerablemente superior. Los grabados de UT IIB emplazados hacia el oeste son los únicos en el sitio con picado en surco profundo, conteniendo en sus surcos una colonia de líquenes. Con respecto a la UT I con orientación sur, encontramos un único grabado no figurativo (0,12 x 0,8 m.) ubicado a baja altura sobre un paredón con pátina más oscura provocando un gran contraste visual y en parte del surco reúne dos tipos de líquenes.

Los únicos grabados figurativos se sitúan hacia el norte a baja altura y se trata de dos antropomorfos. Uno se encuentra en la UT IIB donde, cubierto por vegetación espinosa, localizamos el único motivo grabado que comprende una figura antropomorfa central (dimensiones son 0,30 x 0,35 m), posicionado de frente, erguido, con dos prolongaciones como apéndices en su cabeza circular y dos puntos indicando los ojos, los brazos están extendidos portando en una mano un círculo concéntrico y en la otra un motivo complejo (Figura 2). El antropomorfo de la UT V, con un tamaño de 0,24 x 0,25 m, muestra un tocado con los extremos hacia abajo a modo de sombrero, su rostro es triangular sin indicadores de rasgos faciales, los brazos extendidos a los lados y las piernas flexionadas (Figura 3).

Del análisis de las representaciones pintadas podemos decir que hay tres agrupaciones. La primera, UT I se orienta hacia el sur y las otras dos UT III y UT IV se sitúan hacia el norte. UT I y UT IV contienen más cantidad de figurativos y UT III incluye una cantidad superior de no figurativos. La UT IV, llamada "el guanaquito" por los pobladores, es llamativa, ya que es la que presenta la mejor visibilidad dentro de todo el sitio y es el




Figuras 2. Motivo Figurativo-UT II B-Las Mojarras.
*Figurative motive –UT II B– Las Mojarras.*

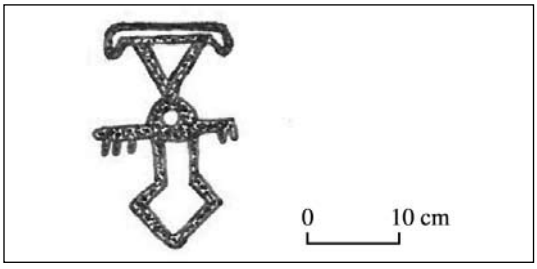



Figura 3. Motivo Figurativo –UT V– Las Mojarras.
*Figurative motive –UT V- Las Mojarras.*

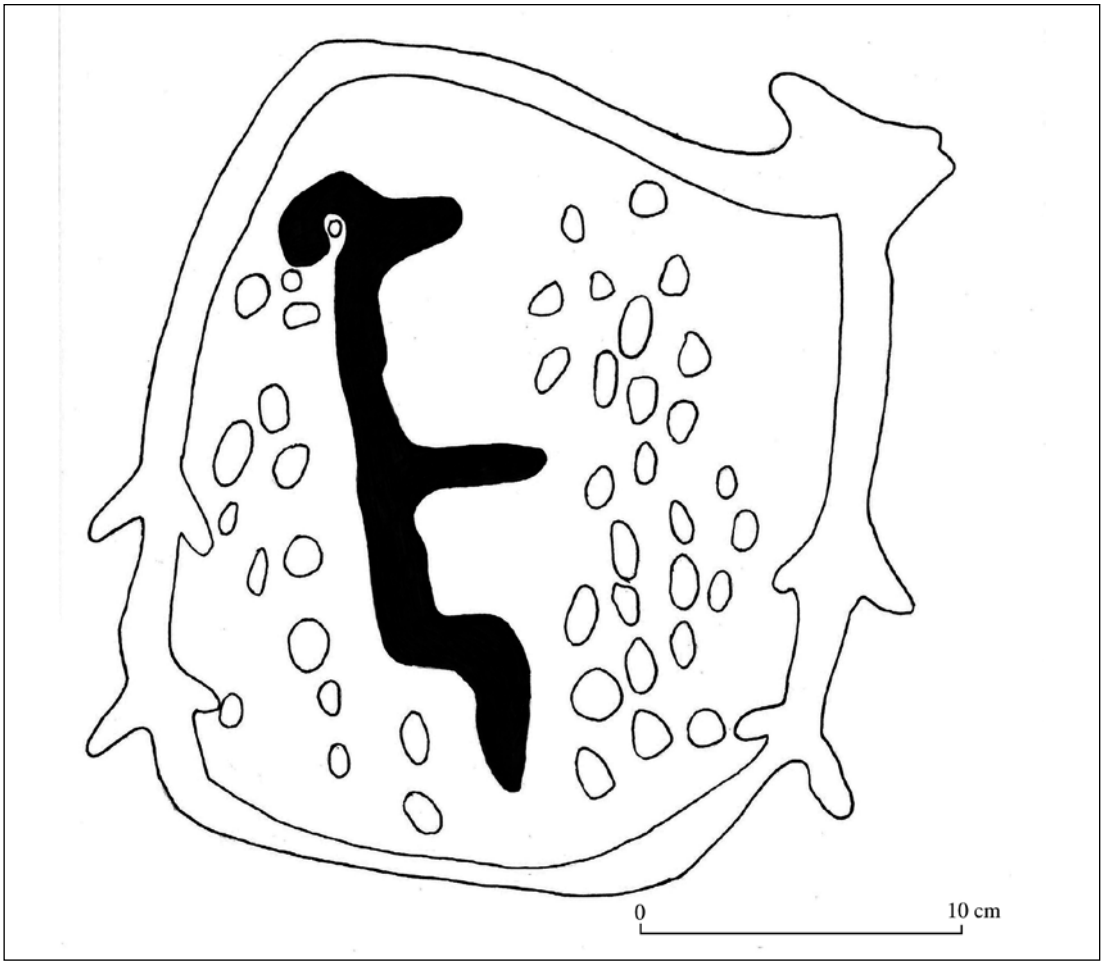



Figura 4. Motivo figurativo-UT I-Las Mojarras.
*Figurative motive-UT I-Las Mojarras.*

motivo pintado de mayor tamaño (0,55x 0,45 m), ubicada a 100 metros de altura siendo posible divisarla a la distancia, se trata de un zoomorfo cuadrúpedo con dos orejas y por detrás de él un antropomorfo de brazos extendidos sosteniendo un objeto alargado.

Todas las representaciones pintadas utilizan el color blanco con una sola excepción, a dos metros de altura en UT I (Figura 4), donde el motivo figurativo en su parte central incluye una representación en negro (20x 0,6 m) y el zoomorfo que lo contiene es blanco (0,22 x 29 m).

El empleo de puntos se repite en los paneles pintados siempre formando motivos abstractos y como elementos internos de un motivo zoomorfo.

Del 60,7% que es el total de representaciones pintadas, 7 conforman motivos (11,5%).

## Discusión

Uno de los temas insoslayables que destacamos es la notoria ausencia de grabados en el área de estudio descubiertos hasta este momento, con excepción del cerro Veladero donde ha sido descrito un único grabado en surco no figurativo (Gardner 1931), del cual no hay datos sobre su pátina.

Esta situación inusual puede deberse a varios factores. Es probable que la ausencia de grabados responda a cuestiones de índole cultural, o que meramente este tipo de técnica de ejecución se encuentre restringida en áreas específicas desde el punto de vista ecológico, por lo que sería necesario ampliar las líneas de investigación en este sentido.

Un tercer factor a tener en cuenta sería la falta de prospecciones realizadas por profesionales en

los departamentos del norte de la provincia de Córdoba, sin embargo esta posibilidad presenta un inconveniente en su planteo. Las áreas inexploradas deberían encontrarse bastante alejadas de los centros poblados, ya que no se han reportado hallazgos de importancia por parte de los pobladores. Sin duda alguna esta cuestión debe ser abordada intensamente en los próximos años.

Otro problema a destacar es la adscripción cronológica de las representaciones de este sitio. Como primer paso hacia la solución de esta cuestión, y luego de realizar comparaciones de las representaciones con diversos sitios cercanos, notamos que las que guardan mayor similitud formal con las de Las Mojarras son las situadas en los sitios La Aguada (CTul2) donde de igual modo utilizan como soporte paredes verticales; Suana (CTul3), cerro Colorado, Intihuasi y Desmontes (CSob4). Particularmente para los grabados de Las Mojarras no figurativos y con más énfasis en los circulares los sitios que presentaron mayor similitud son CSob4 y CTul2.

González (1998) indica varios momentos para las representaciones de los sitios de CSob4, no cerciora las más antiguas, pero vienen seguidas de las representaciones de arco y flecha de comienzo de la era cristiana hasta el siglo V, continuándose otro momento con alfarería chaco santiagueña alrededor del siglo X y culmina en el siglo XVI con los motivos de conquistadores españoles.

En cuanto a las pinturas, el motivo figurativo aislado de grandes dimensiones (UT IV) parece haber tenido un mantenimiento o reciclado, lo que deberá ser estudiado con mayor detalle. En este caso es evidente el modo de seleccionar el espacio y plasmar el motivo que indudablemente se desea mostrar a un observador que comprende el significado del mismo.

Otro dato notable es que todos los camélidos reproducidos se muestran de perfil con cuatro patas y dos orejas, siendo estas particularidades propias del arte rupestre del Formativo Inicial y Medio para el noroeste argentino. (Aschero 1999 y 2000b, Podestá 1988, Berenguer 1999).

Sobre las técnicas utilizadas destacamos su uniformidad en los grabados del sitio Las Mojarras. Esta corresponde a la técnica de picado en surco, y no han sido localizadas, hasta el momento, representaciones con diferente técnica de ejecución ni superposiciones. Es importante mencionar que los grabados se encuentran en las rocas con pátina natural fuerte donde el picado produce un efecto más contrastante.

A la vez que la pátina (débil) de los mismos es semejante en todos los motivos, variando levemente los tonos en los surcos que registran líquenes. Nos permitimos especular entonces, que los grabados se ejecutaron en un momento de ocupación o en diversos muy continuos el uno del otro.

Dentro de los grabados en las UT V y IIB, encontramos dos figuras antropomorfas claramente definidas, con la misma orientación de panel, a pocos centímetros del suelo y ubicadas ambas en la entrada a los sectores con arte del valle, uno hacia en la entrada oeste (UT V) y el otro al este (UT II) (Figuras 2 y 3). Presentan una serie de atributos característicos ya descriptos como apéndices y tocados cefálicos. Tomamos estos como datos relevantes ya que las figuras de este tipo brindan: "información por los atributos con los que fueron representadas… nos permiten realizar apreciaciones sobre aspectos cronológicos relativos, ya que son comparables con otras manifestaciones de sitios con cronologías aceptadas" (Martel 2004).

Cuando los conquistadores llegan al norte de Córdoba relatan una serie de crónicas, en una relación anónima se describe a los antiguos pobladores: "traen todos los más en las tocas de las cabezas y tocados de lana hazen por galla muchas varilas largas de metal y al cavo dellas como cucharas" (Pedersen 1959:54). Lo que nos recuerda al motivo de la figura 3.

El antropomorfo de UT IIB se asemeja a un motivo pintado del sitio Suana (CTul3) sin adscripción cronológica y cotejado con rasgos morfológicos y métricos muestra semejanzas con la Figura 1 descripta para el sitio La Tunita del sur de Catamarca a la cual se le asignó relaciones con la cerámica estilo aguada del noroeste argentino (De la Fuente y Díaz Romero 1974).

Ambos personajes del sitio Las Mojarras muestran estatus diferenciados por esto los asociamos al noroeste argentino con "… las representaciones humanas con distinción jerárquica… pueden seguirse en el arte rupestre desde fines del Formativo Temprano… la recurrencia de esta temática en zonas muy distanciadas y con patrones semejantes en el diseño de la figura humana." (Korstanje y Aschero 2005).

Queda pendiente realizar comparaciones en detalle con áreas vecinas de Santiago del Estero donde se conocen representaciones grabadas y pintadas en la sierra de Guasayán, en la quebrada de las Marcas, Casa del Tigre e inmediaciones de Puerta Chiquita.

González (1998) y González y Pérez (1972) indican que posiblemente el arte rupestre de las sierras norte de Córdoba fue influenciado por los antiguos habitantes de Santiago del Estero, fundamentando esto con hallazgos de cerámica de esta provincia en los sitios con representaciones rupestres.

## Conclusiones

Durante la elaboración de este trabajo han surgido incógnitas que deben ser develadas en futuras investigaciones. Algunas de ellas tienen que ver con la cronología del sitio, otras con su ambiguo estilo artístico, con similitudes que permiten relacionarlo, entre otros, con los sitios de cerro Colorado y La Tunita. Sin embargo, por las técnicas de ejecución y sus asociaciones y la manera de plasmar su realidad, pensamos que todos los conjuntos tienen un carácter propio local.

Uno de los factores que ha imposibilitado la resolución de estas cuestiones es la carencia de datos concretos sobre sitios aledaños al estudiado y la falta de excavaciones que permitan, a partir de otros vestigios materiales, vías de análisis alternativas, y una discusión más profunda.

Con respecto al emplazamiento de los soportes hay una relación intrínseca entre éstos y los cursos de agua, ya que las representaciones rupestres se disponen a lo largo del arroyo El Salto junto a una senda actual, señalando tal vez una continuidad en el uso de los espacios para circular y transportar animales, encontrándose en paredones o bloques, que si bien están cubiertos de vegetación esto no les quita su carácter público. Simultáneamente planteamos que el arte rupestre se podría relacionar con el control de caminos, agua o bienes de circulación entre los distintos ambientes.

En relación a la ubicación geográfica podemos especular según las características observadas, con la posibilidad de que el valle haya servido como corredor o camino entre el sur de Catamarca, Santiago del Estero y las sierras del norte de Córdoba.

Por todo lo planteado podríamos trazar diferentes momentos temporales para la ejecución del arte rupestre, posiblemente relacionado con distintas ocupaciones, pero siempre manteniendo una continuidad temporal, sin embargo debemos comentar que esta conclusión es todavía muy especulativa ya que no contamos con asociaciones contextuales.

Como conclusión final, a partir de todas las consideraciones antes vertidas, destacamos la importancia del sitio Las Mojarras no tan solo para el ámbito norte de la provincia de Córdoba, sino para toda la región centro norte de la República Argentina.

*Agradecimientos:* Nuestro más profundo agradecimiento a doña María Celminia Castillo y al Sr. Hugo Marcelo Castillo. A la memoria del Sr. Máximo López, descubridor del sitio, y al Dr. Ariel Urquiza por tanta colaboración. Por otro lado, agradecemos al Arql. Álvaro R. Martel por los invaluables aportes brindados y al Dr. Salomón Hocsman por sus comentarios. También quisiéramos expresar nuestra gratitud a los Arqls. Marcela Sepúlveda, Juan Chacama y José Berenguer por tantas atenciones para con nosotros.

## Notas

1 El picado en surco se realiza desplazando el golpe, sobre la roca soporte, en distancias muy pequeñas, dando lugar a un picado continuo y formatizando un surco, generando así una figura de tratamiento lineal (Podestá 1988).

2 Por comparación de características tipológicas y métricas podría adscribirse a momentos agropastoriles. Ver fig. 7 en Berberián y Roldán (2001). La punta de proyectil fue encontrada en el UT V.

3 Con respecto a la conservación advertimos que durante el año 2006 se han sucedido incendios durante el invierno, y en diciembre de 2006 se produjo una gran inundación que hizo crecer el arroyo aumentando considerablemente su caudal, llegando este en algunos sectores a un metro de los soportes. En los últimos diez años el clima de la zona ha sido inestable, sujeto a cambios bruscos en las condiciones de humedad y temperatura. Estos factores sumados a la deforestación han generado un deterioro importante en los paneles.

4 Se relevaron dos graffitis grabados por raspado en la UTI los cuales dicen “LUIS”y “AM”.

# ARTE RUPESTRE PREHISPÁNICO EN VALLES Y QUEBRADAS DEL PARQUE PROVINCIAL ISCHIGUALASTO Y SU ÁREA DE AMORTIGUACIÓN (PROVINCIA DE SAN JUAN, ARGENTINA)

## *PREHISPANIC ROCK ART IN VALLEYS AND RAVINES OF ISCHIGUALASTO PROVINCIAL PARK AND ITS BUFFER AREA (PROVINCE OF SAN JUAN, ARGENTINA)*

*Anahí Re*[1]*, M. Mercedes Podestá*[2] *y Diana Rolandi*[3]

Se presenta la información relacionada con el arte rupestre prehispánico localizado en el Parque Provincial Ischigualasto y su área de amortiguación (provincia de San Juan, Argentina). El área de estudio comprende la denominada hoyada de Ischigualasto que se encuentra al pie de las estribaciones septentrionales de la sierra de valle Fértil y la zona de valles y quebradas interserranos ubicada en ámbitos de esta sierra. Se trata de un trabajo que presenta información inédita de trece sitios con arte rupestre grabado. En primera instancia, se establece el contexto ambiental y arqueológico de los mismos. Luego se lleva a cabo la caracterización de los sitios a partir del análisis morfológico y tecnológico de las representaciones y se discute la cronología. Se observa una variabilidad del arte rupestre que está relacionada con el emplazamiento de los sitios. Se concluye que, si bien no pueden arriesgarse diferentes asignaciones temporales para el arte rupestre, en base a las evidencias asociadas, los sitios pueden ser referidos en forma preliminar a los momentos de ocupación agro-alfareros con presencia en la región entre los ca. 600 y 1500 años d. C.

**Palabras claves:** arte rupestre, momentos prehispánicos, Ischigualasto, Sierra de Valle Fértil.

*One presents the information related to the cave(rock) pre-Hispanic art located in the Provincial Park Ischigualasto and his(her,your) area of dulling (Province of San Juan, Argentina). The area of study understands(includes) Ischigualasto's hoyada called who is at the foot of the north spurs of the Saw of Fertile Valley and the zone of valleys and gullies interhighland located in areas of this saw. It is a question of a work that he(she) presents unpublished information of thirteen sites(places) with cave(rock) engraved art. In the first instance(authority), there is established the environmental and archaeological context of the same ones. Then the characterization of the sites(places) is carried out from the morphologic and technological analysis of the representations and the chronology is discussed. Is observed a variability of the cave(rock) art that is related to the emplacement of the sites(places). One concludes that, though they cannot risk different temporary assignments for the cave(rock) art, on the basis of the associate evidences, the sites(places) agro-potters can be recounted in preliminary form to the moments of occupation by presence in the region between(among) the ca. 600 and 1500 years A.D.*

***Key words:*** *rock art, prehispanic times, Ischigualasto, Valle Fértil Range.*

El Parque Provincial Ischigualasto (PPI), mejor conocido como valle de la Luna, se sitúa en el sector noreste de la provincia de San Juan, en los departamentos de Valle Fértil y Jáchal (área centro-oeste de la Argentina) y limita con la provincia de La Rioja (Figura 1). Fue declarado lugar histórico nacional en 1995 y en el año 2000, junto con el Parque Nacional Talampaya (La Rioja) con el cual colinda, fue reconocido como un bien de características excepcionales a nivel mundial y nominado "Patrimonio Natural de la Humanidad" por la UNESCO.

Esta área protegida de más de 60.000 hectáreas es una amplia hoyada que se dispone al norte de los afloramientos septentrionales de la sierra del Valle Fértil. Su área de amortiguación comprende ámbitos serranos del extremo norte de esta sierra y pequeñas localidades situadas en el piedemonte serrano: Los Baldecitos, Los Rincones y Balde del Rosario.

Las investigaciones arqueológicas sistemáticas en el PPI y en su área de amortiguación se iniciaron en el año 1999[1]. Están a cargo del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL) y se cuenta con la colaboración de investigadores de la Universidad Nacional de San Juan. El objetivo principal del proyecto en curso es la selección de parte del patrimonio cultural del Parque

1 CONICET-INAPL. 3 de febrero 1378. (1426) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina anahire@inapl.gov.ar
2 INAPL. 3 de febrero 1378. (1426) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. mercedespodesta@yahoo.com
3 INAPL. 3 de febrero 1378. (1426) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. dianarolandi@inapl.gov.ar

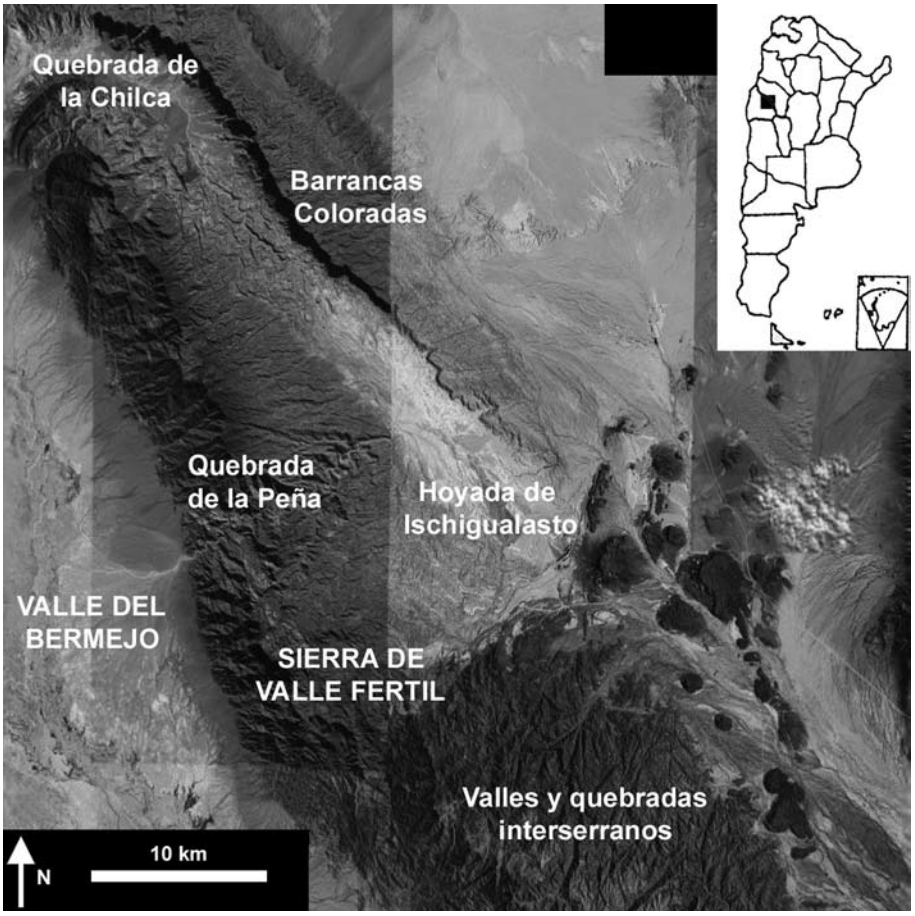



Figura 1. La hoyada de Ischigualasto y el sector norte de la sierra de valle Fértil.
*Basin of Ischigualasto and north side of Sierra of Fértil's valley.*

Provincial Ischigualasto y de su área de amortiguación, con el fin de llevar a cabo la documentación, interpretación, puesta en valor y conservación de algunos aspectos del mismo con el propósito de incluirlo dentro de la actividad turística regional (Rolandi et al. 2005; Torres et al. 2007).

En relación con el patrimonio cultural arqueológico, hasta el momento se han relevado numerosos sitios tanto prehispánicos como históricos (Figura 2, Tabla 1) (Ente Autártico PPI 2005-2010; Guráieb et al. 2007; Podestá y Rolandi 2000, 2001; Podestá et al. 2006; Rolandi et al. 2002, 2003, 2005; Rotondaro et al. 2007). Entre los primeros se cuentan 24 sitios que incluyen estructuras de piedras de colores, estructuras circulares, morteros comunales y concentraciones de materiales en superficie. Trece de ellos presentan bloques con arte rupestre. Estas evidencias se presentan tanto de manera aislada como asociadas entre sí.

Hasta el presente se ha dificultado la obtención de una cronología para las ocupaciones prehispánicas documentadas, debido a que no se ha localizado evidencia arqueológica en posición estratigráfica, si bien algunos resultados preliminares permiten hacer referencia a la existencia de un amplio rango temporal en el área de estudio (Rolandi et al. 2003). Algunos restos de alfarería hallados en superficie en proximidad a los sitios con arte rupestre y que han sido datados a través del método de termoluminiscencia, dan un marco cronológico general para las ejecuciones de las representaciones rupestres. Estos resultados, más los provenientes del estudio estilístico de piezas cerámicas[2] que se encuentra en proceso, permitirán ajustar la asignación cronológica de las mismas y de los contextos asociados. Por lo indicado, el arte rupestre es por el momento la mejor línea de evidencia para procurar establecer algún tipo de

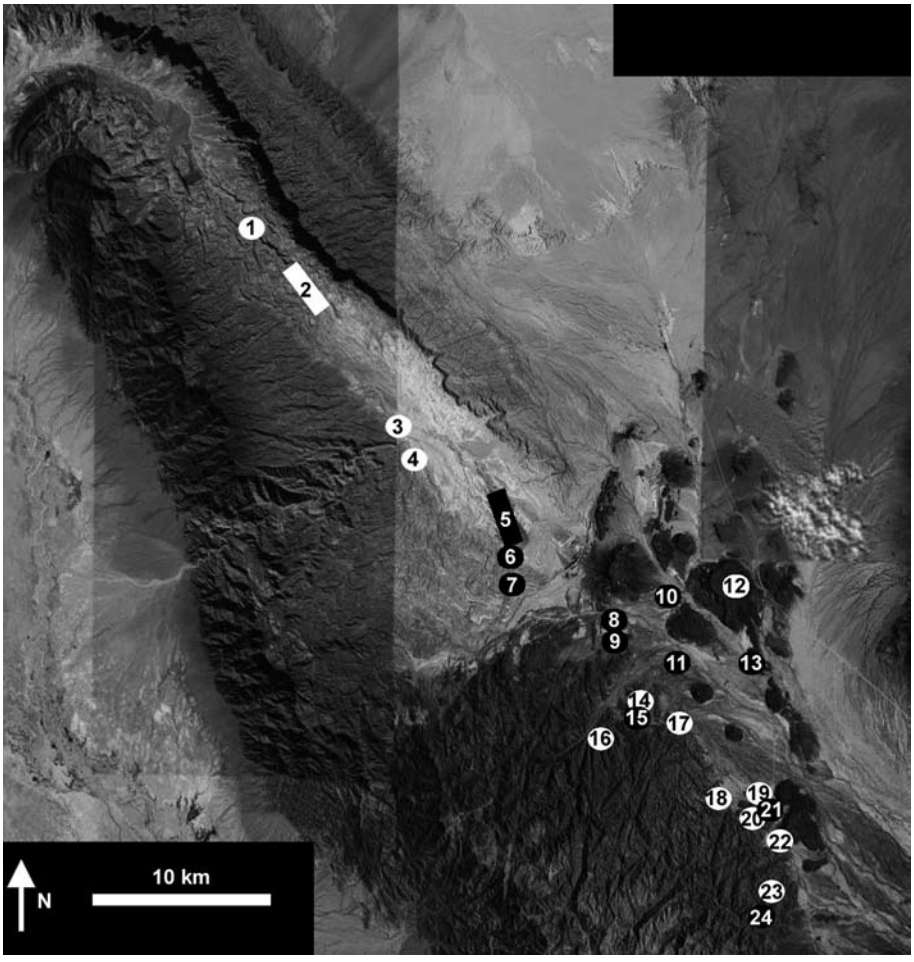



Figura 2. Sitios prehispánicos con (en blanco) y sin (en negro) arte rupestre en el área de estudio. En la hoyada de Ischigualasto: Quebrada La Chilca (1), Piedra Pintada-El Salto (2), Agua de la Peña (3), Kiosco (4), campo de estructuras del Río Ischigualasto (5), Río Ischigualasto (6), Agua de Ischigualasto (7), Los Pasantes (8). En los valles y quebradas interserranos: Loma Las Vizcachas (9), Piedra de Afilar (10), Río de los Mineros (11), Quebrada de Los Lagares (12), Lomas del Balde Viejo (13), Portezuelo de las Piedras Marcadas (14), Río El Durazno (15), Puerta de las Quebradas (16), La Toma (17), Puerta de la Quebrada de las Casas (18), Los Rincones norte (19), Los Rincones sur (20), Los Rincones Estructuras (21), Piedras de Ontivero (22), Quebrada de las Vacas (23), Morteritos (24).

*Prehispanics site with (White) and without (Black) rock art. In Basin of Ischigualasto: Quebrada La Chilca (1), Piedra Pintada-El Salto (2), Agua de la Peña (3), Kiosco (4), Campo de Estructuras del Río Ischigualasto (5), Río Ischigualasto (6), Agua de Ischigualasto (7), Los Pasantes (8). In valleys and canyons of interhigland: Loma Las Vizcachas (9), Piedra de Afilar (10), Río de los Mineros (11), Quebrada de Los Lagares (12), Lomas del Balde Viejo (13), Portezuelo de las Piedras Marcadas (14), Río El Durazno (15), Puerta de las Quebradas (16), La Toma(17), Puerta de la Quebrada de las Casas (18), Los Rincones Norte (19), Los Rincones Sur (20), Los Rincones Estructuras (21), Piedras de Ontivero (22), Quebrada de las Vacas (23), Morteritos (24).*

cronología relativa complementaria, la cual deberá ser contrastada con la información que se obtenga en el futuro próximo.

De esta manera, los objetivos principales de este trabajo son: caracterizar el arte rupestre prehispánico en el área de estudio, establecer sus asociaciones contextuales con otras evidencias asociadas y discutir la potencial cronología a partir de la información disponible. Se dará especial atención al emplazamiento de los sitios con arte rupestre en relación con los distintos ámbitos considerados en el área de estudio.

Tabla 1. Sitios arqueológicos ubicados en el área de estudio.
*Archaeological site of studies area*

| Zona | Sitio | Evidencias asociadas | Cantidad de Bloques/Paneles | Cantidad de Motivos |
|---|---|---|---|---|
| Hoyada de Ischigualasto | Quebrada de La Chilca (QLC) | | 3 | 48 |
| | Piedra Pintada-El Salto (PP-El Salto) | | 13 | 104 |
| | Agua de la Peña (AP) | Material lítico | 1 | 21 |
| | Kiosco | Material lítico y cerámico | 2 | 22 |
| | Campo de estructuras del río Ischigualasto | 37 estructuras circulares (simples y 1 de colores)<br>Material lítico | | |
| | Río Ischigualasto | Material lítico y cerámico | | |
| | Agua de Ischigualasto | Material lítico y cerámico | | |
| | Los Pasantes | Material lítico y cerámico | | |
| Valles y quebradas interserranos | Loma Las Vizcachas | 2 estructuras circulares (1 de colores)<br>Material lítico | | |
| | Piedras de Afilar | 1 estructura de piedra de colores<br>Material lítico y cerámico | | |
| | Río de los Mineros | 1 estructura de piedra de colores<br>Material lítico y cerámico | | |
| | Quebrada de Los Lagares (QLL) | | 8 | ca. 40 |
| | Lomas del Balde Viejo | 3 estructuras circulares | | |
| | Portezuelo de las Piedras Marcadas (PPM) | Material cerámico | 42 | 198 |
| | Río El Durazno | 3 estructuras de piedra, 1 bloque con mortero<br>Material lítico y cerámico | | |
| | Puerta de las quebradas (PQ) | | 69 | 298 |
| | La Toma (LT) | Material lítico y cerámico | 6 | 34 |
| | Puerta de la quebrada de las Casas (PQC) | 1 estructura de piedras de colores, 2 bloques con morteros,<br>Material lítico y cerámico | 2 | 11 |
| | Los Rincones norte (LRN) | Material cerámico? | 4 | 14 |
| | Los Rincones sur (LRS) | | 3 | 13 |
| | Los Rincones estructuras | 7 estructuras circulares (simples y 4 de colores)<br>Material lítico y cerámico | | |
| | Piedras de Ontivero (PO) | 1 estructura circular | 3 | 20 |
| | Quebrada de las Vacas (QV) | | 3 | 15 |
| | Morteritos | 1 bloque con morteros | | |

## Caracterización Ambiental

Geográficamente el área de estudio corresponde a la frontera occidental de las sierras pampeanas occidentales. El cordón montañoso conformado por la sierra de valle Fértil –cuyas estribaciones septentrionales enmarcan la hoyada de Ischigualasto– y la sierra de la Huerta, que continúa a la anterior, constituye el límite suroccidental de las sierras pampeanas.

El clima es árido-desértico, con grandes amplitudes térmicas diurnas y anuales y escasa humedad. En la hoyada de Ischigualasto las precipitaciones medias anuales son de 100-200 mm anuales, con lluvias exclusivamente estivales (noviembre a marzo), registrándose años sin precipitaciones. Los veranos son prolongados y calurosos con temperaturas máximas de 44 a 45° C. y los inviernos son cortos con mínimas absolutas de –8 a –10° C. En el ámbito de la sierra de valle Fértil se registran entre 300 y 400 mm anuales con acentuadas oscilaciones. La intensidad de las precipitaciones crece hacia el interior de la sierra (Ardissone y Grondona 1953). Casi la totalidad de los ríos del área es de carácter temporario, éstos mantienen sus aguas durante tres o cuatro días solamente en el verano y especialmente dentro del ambiente serrano, ya que el agua desaparece rápidamente por evaporación e infiltración. El agua se acumula en el subsuelo y es fácilmente asequible excavando a poca profundidad. Esta práctica es llevada a cabo por los animales y ha sido habitual entre los grupos humanos (Damiani, comunicación personal).

Las características climático-ambientales presentan variaciones locales que se relacionan con las condiciones orográficas, topográficas y edáficas. Según su clasificación ecológica, las zonas más bajas y áridas del área de estudio se insertan en la provincia del Monte y se caracteriza por presentar una cubierta vegetal xérica arbustiva. En las estribaciones de mayor altitud de la sierra de valle Fértil se pueden reconocer la provincia del Chaco y de la Prepuna en las laderas de exposición norte (Cabrera 1976).

En base a lo que antecede, en este trabajo se distinguen principalmente dos zonas topográficas y ecológicas diferenciadas: por un lado, la amplia hoyada de Ischigualasto y, por el otro, los valles y quebradas interserranos de las estribaciones del norte de la sierra de valle Fértil (Figura 1).

En el norte del área de estudio se ubica la amplia *hoyada de Ischigualasto* que corresponde a una gran parte del ámbito del Parque Provincial Ischigualasto (Figura 3). Está constituida por una sucesión de

Figura 3. Paisaje del sector PP-El Salto. Se observan los bloques de arenisca usados como soportes para los grabados rupestres.
*Landscape of PP-El Salto side. We observe the rock of sandstone used for engraved rock art.*

pequeños valles suaves, cortados por elevaciones de poca altitud. Se encuentra delimitada hacia el sur y el oeste por el extremo septentrional de la sierra de valle Fértil y, al noreste, por las Barrancas Coloradas. El valle, cuya elevación general no supera los 1.250 msnm, está dividido en dos cuencas hidrográficas separadas por una divisoria de baja altura que aparta a los colectores principales: el río de la Peña y el río La Chilca. Ambos cauces, si bien drenan en distintas direcciones, desembocan en el río Bermejo que actúa como nivel de base. El río de la Peña, que discurre por la quebrada del mismo nombre, es un acceso abrupto, encajonado y muy difícil de transponer. De esta manera, la circulación para acceder a la hoyada desde o hacia el río Bermejo es muy limitada, constituyendo la quebrada de La Chilca la única vía de salida/entrada natural hacia ese valle.

La vegetación en la hoyada es muy rala, de tipo xerófila, limitándose las especies arbóreas a los cauces de los ríos (Ente Autártico PPI 2005-2010). Las restricciones para la ocupación humana –tanto prehistórica como histórica– se explican principalmente en la escasez de agua. Prueba de ello es que el sitio Agua de la Peña, emplazado en una de las márgenes del único caudal de agua permanente de la hoyada (río de la Peña), registra una larga secuencia de ocupación humana dentro del parque (Podestá et al. 2006; Riveros y Varela 2001; Rolandi et al. 2003).

En el sur del área de estudio se identifican a su vez los *valles y quebradas interserranos* del norte de la sierra de valle Fértil (Figura 4). Éstos están surcados por cauces temporarios de poca profundidad que drenan la sierra en sentido oeste-este como, por ejemplo, el río El Durazno. En los cauces superiores de éste y otros ríos serranos el agua, al correr por roca sólida, queda acumulada por un extenso período (uno a dos meses) en pequeños reservorios –denominados localmente "lagares"– constituyendo un recurso de primera importancia para la subsistencia (Damiani, comunicación personal). En esta zona la vegetación es más abundante y variada en relación con las mayores diferencias altitudinales. Hacia el este del piedemonte se ubican las localidades de Los Baldecitos, Los Rincones y Balde del Rosario. Estas instalaciones humanas aprovechan para su subsistencia la boca de salida de estos cursos que proveen de agua para el consumo, el riego y la ganadería durante el verano. Además, las lluvias estivales permiten el cultivo del maíz, actividad que debe interrumpirse durante los períodos de sequía que afectan la zona cada cierto tiempo.

Figura 4. Bloques de granito en el sitio LT.
*Rock of granite in site TL.*

## Antecedentes de investigación

En el ámbito regional debe citarse el trabajo pionero de Ardissone y Grondona (1953) que se refiere extensamente al poblamiento de valle Fértil describiendo la ocupación prehispánica, histórica y actual. Se dan a conocer dos sitios con grabados rupestres localizados al pie de la sierra de valle Fértil, en las cercanías de la localidad de San Agustín de Valle Fértil: Piedra Pintada y La Mesilla. Además los autores describen varios sitios arqueológicos con morteros comunales que toman como indicio de la antigua instalación humana en la región. Por su parte, Schobinger y Gradin (1985: 77) hacen una breve cita del arte rupestre de Valle Fértil y lo caracterizan dentro de una "tendencia abstracta más o menos compleja". Por otro lado, en estos últimos años se ha iniciado un proyecto de investigación arqueológica que incluye la región de la sierra de valle Fértil y la de la Huerta en el tramo comprendido entre las localidades de La Yoca y Chucuma, sector que se encuentra inmediatamente al sur del área de estudio. Recientemente se están presentando los primeros resultados sobre el arte rupestre y apreciaciones iniciales sobre la cronología de estas manifestaciones sobre la base de sus asociaciones espaciales con cerámica asignada a ocupaciones agroalfareras con presencia en ese sector del sistema serrano valle Fértil-de la Huerta entre los siglos XIII y XVI d.C (Cahiza 2006-2007, 2007).

Teniendo en cuenta una escala macrorregional también se ha generando información arqueológica del sector sur del valle del río Bermejo, región intensamente conectada con la hoyada de Ischigualasto a través del paso natural conformado por la quebrada de La Chilca. Gambier (2000), al realizar una síntesis de la arqueología de San Juan, se focaliza en el estudio de los valles preandinos y precordilleranos. Entre estos últimos, el valle del Bermejo ha sido destacado como un espacio de gran importancia para la ocupación y circulación de los grupos humanos a nivel regional y a lo largo de todo el Holoceno. Damiani (2007) informa sobre la presencia de una gran cantidad de tiestos de alfarería angualasto en un sector del valle próximo a la localidad de punta del Agua. Evidencias Angualasto han sido halladas a lo largo de todo el valle del río Bermejo llegando hacia el sur hasta las localidades de Las Chacras y Marayes (Damiani, comunicación personal).

Dentro del contexto arqueológico regional resta presentar la información proveniente del Parque Nacional Talampaya (PNT) (provincia de La Rioja). Este parque colinda con el de Ischigualasto a través de las Barrancas Coloradas que cierran la hoyada de Ischigualasto por el norte. Ambos parques se consideran una continuidad desde el punto de vista geológico y paleontológico. El interés por la arqueología de Talampaya despuntó muy tempranamente y las investigaciones actualmente están a cargo de investigadores de la Universidad Nacional de La Rioja y de la Administración de Parques Nacionales[3]. Hay varios bloques con grabados rupestres en Puerta de Talampaya, Aguas Arriba, El Bosquecillo y Los Pizarrones (Giordano y Gonaldi 1991). Recientemente Ferraro (2005) hizo una síntesis de la arqueología de Talampaya y analizó en forma pormenorizada el sitio Los Pizarrones con objetivos de investigación, conservación y uso público. A los fines de este análisis interesa destacar que el ámbito del PNT es integrado dentro del contexto arqueológico del noroeste argentino (NOA), constituyendo una zona periférica con respecto al NOA y limítrofe con el área de las sierras centrales. Los componentes del arte rupestre de Los Pizarrones son considerados expresiones del período Formativo (o agroalfarero medio) y del de desarrollos regionales (Ferraro 2005), si bien en otros sitios arqueológicos del PNT sólo se han recuperado evidencias correspondientes a La Aguada (Formativo).

Por último hacia el este se encuentra la región de Los Llanos (provincia de La Rioja), vinculada con el área de estudio, que ha sido dada a conocer tempranamente por Aparicio (1939) y Cáceres Freyre (1956-57). Actualmente los sitios con arte rupestre de la Reserva Natural Guasamayo están siendo estudiados por el equipo del INAPL.

En el área de estudio la información disponible sobre la arqueología del valle de Ischigualasto y del área de amortiguación previa al año 1999 se restringe a algunas breves referencias (Gambier 2000; Monetta y Mordo 1995-1996) y a trabajos preliminares que dan cuenta por primera vez de la importancia del arte rupestre en la hoyada de Ischigualasto (Sanchidirán Torti y Márquez Alcántara 1998)[4]. Como se indicó, en 1999 comenzaron los trabajos a cargo del INAPL, inicio que prácticamente coincidió con la publicación de un estudio preliminar del arte rupestre de momentos prehispánicos e históricos de Ischigualasto, a cargo de Riveros y Varela (2001) del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad de San

Juan. Las autoras analizan el arte rupestre en tres sectores del parque: Piedra Pintada, Agua de la Peña y Kiosco refiriéndose en forma general al emplazamiento de los sitios (lugares de tránsito o pastoreo) y a la relación entre las imágenes grabadas entre sí y con el espacio del soporte rocoso llevando a cabo un análisis encarado mayormente desde el punto de vista de las artes plásticas.

Los primeros objetivos de los trabajos llevados a cabo por el INAPL en relación con el arte rupestre se concentraron en el estudio de las expresiones de momentos históricos (siglos XIX y XX) asignadas a los arrieros de vacunos que atravesaban el valle conduciendo el ganado para abastecer al mercado chileno (Podestá y Rolandi 2000, 2001; Podestá et al. 2006). El arte rupestre prehispánico hasta el momento solamente había sido mencionado sucintamente (Podestá et al. 2006; Rolandi et al. 2003). Aquí se aborda y se profundiza su estudio a fin de aportar a la arqueología de momentos prehispánicos del área de estudio.

Con respecto a otra línea de evidencia, también se ha adelantado la información sobre las estructuras de piedra frecuentes en el área de estudio (Guráieb et al. 2007). Algunas de ellas describen círculos u óvalos con diámetros que varían entre dos y seis metros. Otras, las estructuras de piedras de colores, tienen diámetros entre seis y once metros y en ellas se combinan rocas pequeñas y medianas (entre 5 y 30 cm) de diversa litología y colores: cuarzos blancos lechosos, feldespatos, granitos grises y rosas, basaltos y albitas. En ocasiones, las rocas se disponen conformando solamente el contorno de la estructura, mientras que en otras, se distribuyen en toda su superficie (rellenas). Estas estructuras se localizan en diversos sectores del parque y de su área de amortiguación, y en ocasiones están asociadas espacialmente a sitios con arte rupestre. Su funcionalidad es aún un problema a resolver. En cuanto a las estructuras de piedras de colores, en ocasiones denominadas geoglifos, han sido documentadas en otros sitios de La Rioja y San Juan y asignadas a La Aguada (Callegari y Raviña 2000) y angualasto (Gambier 2003). Damiani localizó cuatro de estas estructuras de colores, similares a la de Vinchina, asociadas a cerámica angualasto en el sector sur del río Bermejo a la altura de las localidades de Las Chacras y Marayes (Damiani, comunicación personal).

## El Arte Rupestre en Contexto

En este acápite se evalúan las características del emplazamiento de los sitios con arte rupestre, así como las restantes líneas de evidencia a las cuales se encuentran asociados. En la Tabla 1, donde se sintetiza la información, pueden observarse las diferencias existentes entre las dos zonas descriptas previamente: la hoyada de Ischigualasto y los valles y quebradas interserranos. Teniendo en cuenta la cantidad de bloques utilizados como soportes para la ejecución de los grabados y los motivos registrados, pueden diferenciarse tres tipos de sitios: pequeños (1-10 bloques o paneles y 1-50 motivos), medianos (10-25 bloques o paneles y 50-150 motivos) y grandes (más de 25 bloques o paneles y más de 150 motivos).

En la **hoyada de Ischigualasto** se registraron ocho sitios arqueológicos, de los cuales cuatro incluyen arte rupestre (Figura 2). Éstos se agrupan en:

– Sitios pequeños: Agua de la Peña (AP), Kiosco y quebrada de La Chilca (QLC).
– Sitio mediano: Piedra Pintada-El Salto (PP-El Salto).

Agua de la Peña se encuentra en proximidad inmediata al río de la Peña que, como se comentó, es el único recurso de agua permanente en la hoyada. En AP, sobre una de las terrazas del río, aparece una concentración importante de material lítico sumamente depredada. Entre los artefactos recuperados se destaca una punta lanceolada espesa de cuarzo que podría asignarse a las ocupaciones de cazadores-recolectores tempranas (Rolandi et al. 2003). La presencia de material cerámico y de restos históricos (Podestá et al. 2006) es indicio de la persistencia de ocupaciones humanas a lo largo del tiempo.

Kiosco, el otro sitio pequeño conformado por dos bloques con grabados, se encuentra emplazado cerca de fuentes de agua temporaria y a ca. dos kilómetros de AP. Se asocia a concentraciones de material lítico y cerámico. En un reparo se halló la base de una pieza de alfarería negro sobre rojo asignable a angualasto. Gambier (2003) reconoce la presencia de angualasto en las áreas vecinas de Jáchal e Iglesia entre los 1.200 y los 1.450 años d. C.

Por otra parte, los bloques de Piedra Pintada-El Salto (PP-El Salto) (Figura 3), que constituyen una localidad arqueológica, se disponen a lo largo de dos kilómetros en ambas márgenes y en inmediata

proximidad del río La Chilca. Este cauce, como se indicó, drena parte de la cuenca de la hoyada hacia el río Bermejo y es la única salida natural de la misma (Figura 1). En estos bloques, además de los grabados de tiempos prehispánicos, se han registrado gran cantidad de representaciones de momentos históricos ya descriptos (Podestá et al. 2006). En siete bloques, los conjuntos de grabados prehispánicos comparten el espacio rocoso con otros históricos y se distinguen de éstos nítidamente por la coloración más oscura de la pátina de los surcos, mientras que otros seis presentan exclusivamente grabados prehispánicos. En continuidad con PP-El Salto se encuentra el sitio quebrada de La Chilca (QLC), emplazado en la quebrada homónima caracterizada por ser un angosto y dificultoso tránsito que conduce al valle del Bermejo. Allí se han registrado tres bloques con grabados prehispánicos, dos de los cuales también fueron posteriormente utilizados por los arrieros de vacunos en su paso por el lugar. Una de las explicaciones plausibles para entender la falta de otro tipo de evidencia arqueológica a lo largo del río La Chilca, tanto en el segmento que va de Piedra Pintada a El Salto como en la quebrada de La Chilca, se basa en la tremenda fuerza de arrastre de este río durante los períodos de crecida, cuyos efectos sobre la topografía son ampliamente visibles a lo largo de su curso.

En los **Valles y quebradas interserranos** se localizan 16 sitios arqueológicos, nueve de los cuales presentan arte rupestre (Tabla 1 y Figura 2). Siguiendo la clasificación antes mencionada, se diferencian:

– Sitios pequeños: Quebrada de Los Lagares (QLL)[5], La Toma (LT), Puerta de la Quebrada de las Casas (PQC), Los Rincones Norte (LRN), Los Rincones Sur (LRS), Piedras de Ontivero (PO) y quebrada de las Vacas (QV).
– Sitios grandes: Portezuelo de las Piedras Marcadas (PPM) y Puerta de las Quebradas (PQ).

Seis de los siete sitios pequeños están ubicados en las bocas de los cursos de agua que bajan hacia el llano (río Durazno y afluentes) y circunscriptos en ambientes de tipo "rincón"[6] (Figura 4). Se encuentran entre 1.200 y 1.250 msnm y no cuentan con una amplia visibilidad del espacio circundante. En la Figura 2 se observa que LT se halla en proximidad a los sitios grandes con grabados mientras que QLL se encuentra más aislado. Por otra parte, los cinco restantes se agrupan en un radio no mayor a 2, 5 kilómetros. Dos de los sitios están asociados directamente a estructuras circulares simples y de piedras de colores, a la cuales ya hicimos referencia, y otro par se encuentra a una distancia de ca. 600 m de este tipo de estructuras. En PQC y LT se registró una gran cantidad de material lítico y cerámico en superficie, entre estos últimos prevalecen los tiestos La Aguada, Calingasta y Angualasto. En el primero de los sitios se recolectó gran cantidad de tiestos cerámicos decorados con pintura negra sobre ante y negro sobre rojo. Uno de estos, identificado como La Aguada, ha sido fechado por termoluminiscencia en 1315 ± 130 AP, calibrado 690 d. C (UCTL 1866) (Guráieb et al. 2007). En LT otro resto cerámico de tipo ordinario fue fechado en 1005 ± 100, calibrado 1000 d. C (UCTL 1865). A su vez, en PQC se ubicaron dos morteros comunales similares a los documentados a mediados de siglo pasado en el sector meridional oriental del faldeo de la sierra de valle Fértil (Ardissone y Grondona 1953). Según estos autores algunos de ellos seguían siendo utilizados para moler vegetales en el momento del registro, es decir a mediados del siglo pasado.

Por otra parte, los dos sitios grandes, PQ y PPM, se ubican en emplazamientos de mayor altitud (1.350 a 1.500 msnm) definidos como portezuelos o abras (PPM[7]) o zonas donde convergen varias "puertas", vulgarmente conocidas como lugares de entrada a quebradas (PQ). En la proximidad de PPM se encuentran dos estructuras circulares simples, posiblemente estructuras habitacionales, dos morteros de tipo comunal, así como material cerámico en superficie.

## Caracterización del Arte Rupestre

Se consideran diversas variables morfológicas y tecnológicas del arte rupestre, entre ellas, tipos de soporte, tipos de motivos representados, técnicas de ejecución, grados de coloración de las pátinas de los grabados y superposiciones de motivos. En este acápite se describen las mismas y se puntualizan las diferencias y similitudes considerando las dos zonas del área de estudio.

En relación a los soportes disponibles, se observa una importante diferenciación entre las dos zonas. Mientras que en los valles y quebradas interserranos se encuentran bloques de granito de dimensiones variables (Figura 4), en la hoyada de Ischigualasto solamente se hallan disponibles bloques de arenisca que son afectados por la erosión eólica en mayor medida (Figura 3). Este hecho probablemente haya

influido en las decisiones tecnológicas tomadas por los grupos humanos en relación al arte rupestre.

A fin de abordar la variabilidad observada en los motivos, los mismos fueron agrupados en abstractos, antropomorfos y zoomorfos, elaborándose a su vez una tipología más detallada (Tabla 2 y Figura 5). Considerando en primera instancia cada una de las dos zonas por separado y las categorías de motivos más generales, se hacen evidentes tanto características comunes como diferencias entre ambas. Se observa el predominio en ambas de los abstractos (57,44% en la hoyada y 84,58% en valles y quebradas), sin embargo, los motivos figurativos, principalmente los zoomorfos, adquieren mayor importancia en la hoyada de Ischigualasto (28,72% los zoomorfos y 3,59% los antropomorfos) (Figuras 6 a 13).

Al considerar la tipología más detallada, se observa los tipos de motivos que se encuentran representados de manera más uniforme en ambas zonas (Tabla 2). Entre los abstractos, en mayores frecuencias se ubican las líneas sinuosas (11,28% en la hoyada y 12,44% en valles y quebradas) (Figuras 7, 8, 9, 11 y 12) y los combinados (7,69% en la hoyada y 14,26% en valles y quebradas) (Figuras 6 y 11) mientras que en porcentajes menores se registran las cruces de contorno curvilíneo (Figuras 6 y 10), las líneas quebradas y los geométricos complejos (Figura 13)[8]. Entre los figurativos, en ambas áreas se registran casos de camélidos (Figuras 6, 9, 10 y 11), tridígitos (Figuras 6 y 11) y figuras humanas (Figuras 8 y 10), si bien se encuentran en distintos porcentajes. La totalidad de los camélidos registrados en las dos zonas, ya sea que se encuentren aislados o en hilera, son esquemáticos y de cuatro patas, con cuello, cabeza, orejas y cola diferenciados en la mayoría de los casos. La variabilidad se

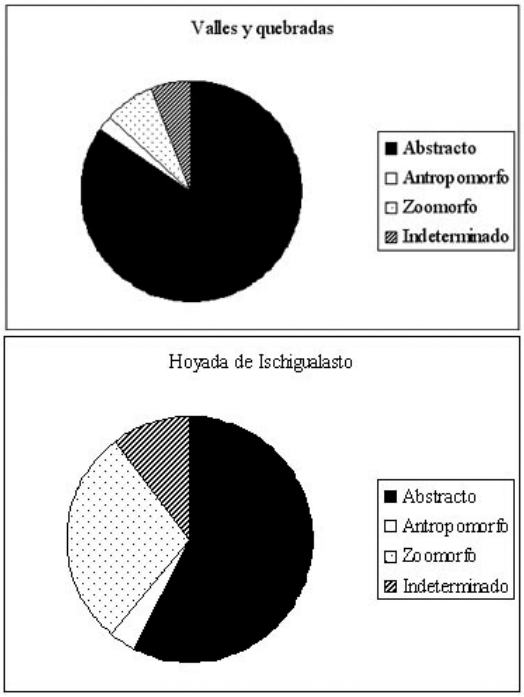



Figura 5. Tipos generales de motivos en ambas zonas del área de estudio.
*General types of motives of both regions of study.*

Figura 6. Calco de los motivos del sitio PPM (Bloque 18) con camélido, cruz de contorno curvilíneo, círculos y círculo con líneas, tridígito, combinados. Se observan superposiciones.
*Frottage of PPM site's motive (Block 18) with camelid, cross of curvilinear contour, circles and circle with lines, "tridígito" combined. Overlappings are observed.*

Figura 7. Calco de los grabados del sitio PPM (Bloque 9B) con motivos abstractos: Círculo con líneas, círculos concéntricos, motivo en S y líneas sinuosas.
*Frottage of PPM site's engraved (Block 9B) with abstract motives: circle with lines, concentric circles, motive in S and sinuous lines.*

Tabla 2: Tipos de motivos registrados en los distintos sitios.
*Types of motives observed in the differents sites.*

| Tipología | Hoyada de Ischigualasto | | | | | Valles y Quebradas Interserranos | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | QLC | PP-El Salto | AP | Kiosco | TOTAL | PPM | PQ | LT | PQC | LRN | LRS | PO | QV | TOTAL |
| Círculo/s u óvalo/s | | 5,77% | | | 3,08% | 15,66% | 11,74% | 2,94% | | 28,57% | | 5,00% | 6,67% | 12,11% |
| Círculo con líneas internas | | 0,96% | | | 0,51% | 7,58% | 4,03% | | | 7,14% | | | 6,67% | 4,81% |
| Círculos concéntricos | 2,08% | | | 9,09% | 1,54% | 2,02% | 0,67% | 2,94% | | 14,29% | | | | 1,49% |
| Combinado | 8,33% | 7,69% | 14,29% | | 7,69% | 9,60% | 16,78% | 17,65% | 18,18% | 7,14% | | 25% | 20% | 14,26% |
| Cruz | 2,08% | 0,96% | | 4,55% | 1,54% | 1,52% | 1,01% | | | | | | 6,67% | 1,16% |
| Cruz de contorno curvilíneo | | 5,77% | 4,76% | 4,55% | 4,10% | 3,54% | 5,70% | 2,94% | 18,18% | 28,57% | 7,69% | | 6,67% | 5,47% |
| Cuadrilátero | | | | | | 0,51% | 0,67% | | 9,09% | | | | | 0,66% |
| Cuadrilátero con líneas internas | | | | 4,55% | 0,51% | 0,51% | 0,67% | | | | 15,38% | | 6,67% | 1% |
| Cúpula | | | | | | 1,01% | | | | | | | | 0,33% |
| Enmarcado | 2,08% | 0,96% | | | 1,03% | | | 5,88% | | | | | | 0,33% |
| Escalonado | | | | | | 0,51% | | | | | | | | 0,17% |
| Espiral | | 1,92% | 4,76% | 4,55% | 2,05% | | 0,34% | | | | 7,69% | | | 0,33% |
| Geométrico complejo | 2,08% | 6,73% | | 4,55% | 4,62% | 3,03% | 7,72% | 5,88% | 9,09% | | | 15% | 26,67% | 6,47% |
| Línea con extremos diferenciados | 4,17% | 3,85% | 9,52% | | 4,10% | 0,51% | 1,68% | 2,94% | | | | | | 1,16% |
| Línea curva | | 3,85% | 4,76% | | 2,56% | 3,54% | 1,68% | 2,94% | | 7,14% | | | | 2,32% |
| Línea quebrada | 4,17% | 2,88% | 14,29% | 13,64% | 5,64% | 5,05% | 5,70% | 8,82% | | | | 10% | 6,67% | 5,47% |
| Línea recta | 4,17% | 2,88% | | | 2,56% | 4,55% | 1,34% | | 9,09% | | | 15% | 13,33% | 3,15% |
| Línea sinuosa | 10,42% | 11,54% | 14,29% | 9,09% | 11,28% | 13,64% | 12,08% | 20,59% | | | 15,38% | 15% | | 12,44% |
| Líneas paralelas con extremos diferenciados | | 0,96% | | | 0,51% | 1,01% | 6,71% | | | | | | | 3,65% |
| Motivo en S | | | | | | 1,01% | 0,67% | | 9,09% | | | | | 0,83% |
| Peiniforme | | | | | | 1,52% | | | | | | | | 0,50% |
| Pirámide | | | 9,52% | 9,09% | 2,05% | | | | | | | | | |
| Punto | | | | | | 0,51% | 0,34% | | | | | | | 0,33% |
| Semicírculo | 2,08% | | | | 0,51% | 5,56% | 2,35% | | | 7,14% | 7,69% | 5% | | 3,48% |

| Tipología | Hoyada de Ischigualasto | | | | | Valles y Quebradas Interserranos | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | QLC | PP-El Salto | AP | Kiosco | TOTAL | PPM | PQ | LT | PQC | LRN | LRS | PO | QV | TOTAL |
| Semicírculo con líneas internas | | | | | | 0,51% | | | | | | | | 0,17% |
| Trazo | | 2,88% | | | 1,54% | | 3,69% | | | | | 5% | | 1,99% |
| Triángulo | | | | | | 0,51% | | | 9,09% | | 7,69% | | | 0,50% |
| TOTAL ABSTRACTOS | 41,67% | 59,62% | 76,19% | 63,64% | 57,44% | 83,33% | 85,57% | 73,53% | 81,82% | 100% | 61,54% | 95% | 100% | 84,58% |
| Figura humana | | | 4,76% | | 0,51% | 0,51% | 2,01% | 8,82% | | | 7,69% | | | 1,82% |
| Pisada humana | 4,17% | 0,96% | | | 1,54% | | | | | | | | | |
| Rastro de pies | 6,25% | | | | 1,54% | | 0,34% | | | | | | | 0,17% |
| TOTAL ANTROPOMORFOS | 10,42% | 0,96% | 4,76% | | 3,59% | 0,51% | 2,01% | 8,82% | | | 7,69% | | | 1,82% |
| Camélido | 2,08% | 2,88% | 4,76% | 4,55% | 3,08% | 0,51% | 0,34% | | | | 15,38% | | | 0,66% |
| Hilera de camélidos | | 3,85% | | | 2,05% | | 0,34% | | | | | | | 0,17% |
| Rastro de camélido | 2,08% | | | | 0,51% | | | | | | | | | |
| Pisada de felino | | 2,88% | | 13,64% | 3,08% | | 0,67% | | | | | 5% | | 0,50% |
| Rastro de felino | | 1,92% | 4,76% | | 1,54% | 1,01% | 0,67% | | | | | | | 0,66% |
| Tridígito | 6,25% | 11,54% | 4,76% | | 8,21% | 5,56% | 5,37% | | | | | | | 4,48% |
| Rastro de tridígitos | 2,08% | 4,81% | | | 3,08% | 2,02% | 0,67% | | | | | | | 1,00% |
| Suri | | 1,92% | | 4,55% | 1,54% | | | | | | | | | |
| Zoomorfo no identificado | 2,08% | 1,92% | 4,76% | | 2,05% | | | | | | | | | |
| Pisada no identificada | 4,17% | | | | 1,03% | | 0,34% | | | | | | | 0,17% |
| Rastro no identificado | 10,42% | | | | 2,56% | | | | | | | | | |
| TOTAL ZOOMORFOS | 29,17% | 31,73% | 19,05% | 22,73% | 28,72% | 9,09% | 8,72% | | | | 15,38% | 5% | | 7,79% |
| TOTAL INDETERMINADOS | 18,75% | 7,69% | | 13,64% | 10,26% | 7,07% | 3,69% | 17,65% | 18,18% | | 15,38% | | | 5,80% |
| TOTAL GENERAL | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% | 100% |
| TOTAL GENERAL (N) | 48 | 104 | 21 | 22 | 195 | 198 | 298 | 34 | 11 | 14 | 13 | 20 | 15 | 603 |

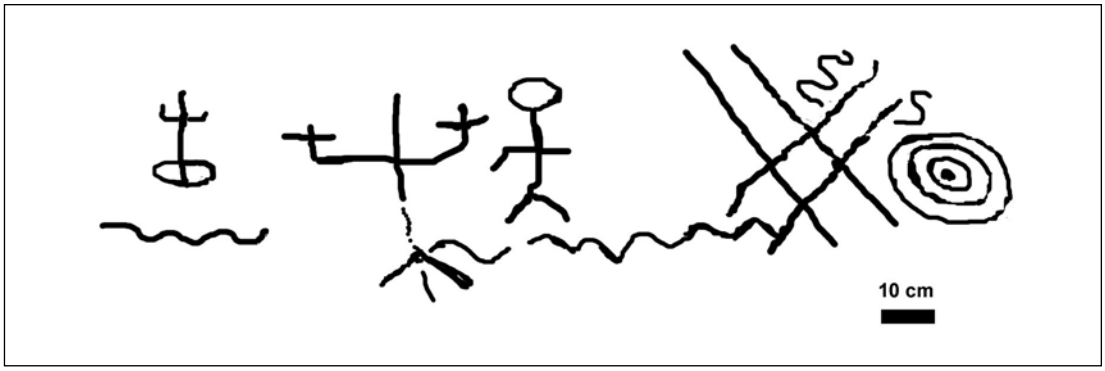



Figura 8. Calco de motivos del sitio LT (Bloque 2) con figuras humanas, círculos concéntricos y líneas sinuosas.
*Frottage of LT site's motive (Block 2) with human figures, concentric circles and sinuous lines.*

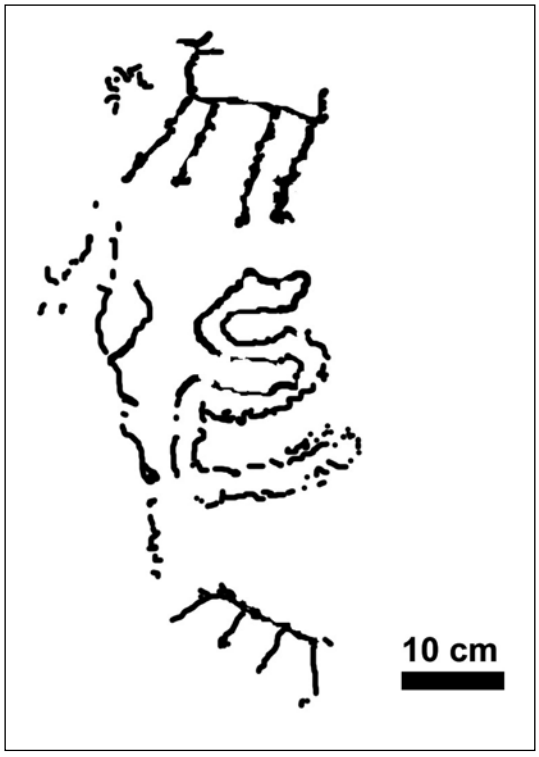



Figura 9. Calco del arte rupestre de LRS (Bloque 2A) con camélidos esquemáticos con cuatro patas y línea sinuosa.
*Frottage of LRS rock art (Block 2ª) with schmatic camelid with four legs and sinuous line.*

presenta en el grosor del cuerpo y en graficación de las extremidades de sus patas. De esta manera, se observa una importante estandarización de los mismos. Es diferente el caso de las figuras humanas que presentan una gran diversidad en su representación.

Por otra parte, al considerar las diferencias entre las dos zonas, en valles y quebradas interserranos resalta la importancia de los círculos u óvalos en todas sus variantes (círculos u óvalos 12,11%, círculos con líneas internas 4,81 %) (Figura 6, 7 y 8). Cabe destacar a los sitios PPM y PQ que presentan la mayor variedad de abstractos de toda el área de estudio. Por otra parte, las bajas frecuencias de figurativos en todos los sitios de la zona no parecen relacionarse con el tamaño de la muestra, ya que aún en los sitios de mayores dimensiones se presenta esta situación.

En la hoyada de Ischigualasto los sitios presentan una menor cantidad relativa de abstractos, si bien se destacan algunos diseños complejos como el caso de las pirámides en Kiosco y AP que presentan una gran variabilidad interna (Figura 10). En estos sitios se observa una mayor cantidad de motivos zoomorfos, entre los que se incluyen los camélidos (3,08%), los tridígitos (8,21%) y las huellas de felino (3,08%) (Figura 10), mientras que en porcentajes menores se registran algunos tipos ausentes en la zona sur del área de estudio, como suris, rastros de camélido, rastros no diferenciados y zoomorfos no identificados (Figuras 11, 12 y 13). En esta zona se relevó solamente una figura humana, si bien son más numerosas las huellas humanas (Figura 12). En la comparación de las dos zonas, en la hoyada se acentúa la presencia de pisadas, ya sea de animales o humanas, solas o conformando rastros.

En relación a las técnicas de ejecución, todas las representaciones registradas en ambas zonas son grabados, predominando ampliamente la técnica del picado. Mientras que la totalidad de los grabados de valles y quebradas se realizaron mediante picado, en la hoyada se observó una mayor variedad relativa de técnicas. En esta última el 93,78% de los motivos fue ejecutado mediante picado, el 4,15%

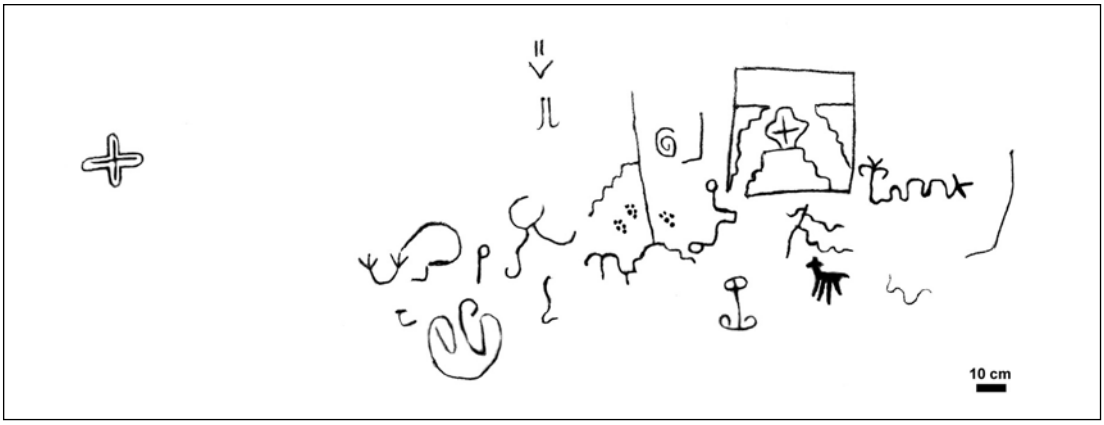



Figura 10. Calco del sitio AP con una cruz de contorno curvilíneo, una pirámide escalonada, un camélido y pisadas de felino, entre otros.
*Frottage of AP site with a cross of curvilinear contour, a staggered pyramid, a camelid and trodden of feline, among others.*

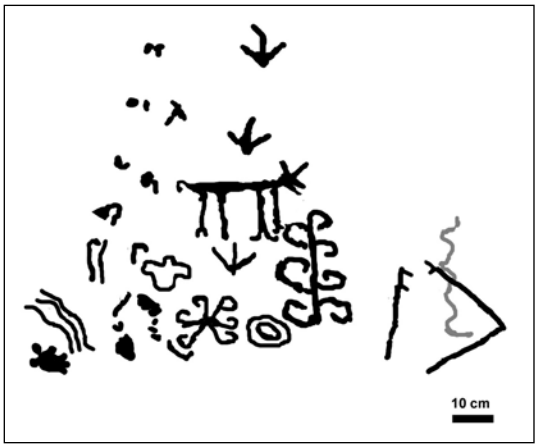



Figura 11. Calco del sitio QLC (Bloque 48A) con pisadas de camélidos, rastro de tridígitos, un camélido, línea sinuosa, combinados, círculos concéntricos y otros. Se observan superposiciones.
*Frottage of QLC site (Block 48A) with camelids' trodden, track of "tridígitos", a camelid, sinuous line, and combinated, concentric and different circles. Overlappings are observed.*

por abrasión y el 2,07% restante por técnicas combinadas como picado-inciso y picado-abrasión. Es probable que esta variabilidad se relacione con el tipo de soporte disponible en la hoyada, bloque de arenisca, cuyo grado de dureza permite el uso de diferentes técnicas de grabado.

Otra variable considerada fueron los grados de tonalidad de pátina que presentan los grabados. En valles y quebradas no se observaron diferencias importantes en la coloración de los mismos. Por otra parte, en la hoyada sí se registraron pátinas diferentes que fueron agrupadas en tres grados, siendo 1 la más oscura y posiblemente la más antigua. Aún los grabados de tiempos históricos presentaban diferencias entre sí, característica que puede explicarse en la rápida meteorización de las areniscas utilizadas como soporte.

Por último, se buscó identificar superposiciones que permitieran evaluar tendencias temporales relativas en la ejecución de los grabados. Como se mencionó previamente, además del arte rupestre prehispánico, en la hoyada de Ischigualasto, específicamente en PP-El Salto y QLC, se registraron representaciones históricas (Podestá et al. 2006). En relación con estos últimos, se relevaron 15 superposiciones de motivos históricos sobre prehistóricos, demostrando la perdurable importancia de determinados espacios a lo largo del río La Chilca (Figura 12). Sin embargo, en este trabajo interesa considerar fundamentalmente las superposiciones entre motivos prehispánicos. Entre los 798 motivos relevados se documentaron superposiciones en ambas zonas, sumando un total de 35 (nueve en la hoyada y 26 en valles y quebradas) (Figura 6). Sólo en seis de ellas se pudo determinar el orden de ejecución, de manera que por el momento se dificulta la elaboración de una secuencia sobre la base de esta evidencia. En forma general puede decirse que 26 de las 35 superposiciones son de motivos abstractos sobre otros abstractos, sugiriendo una persistencia en la ejecución de los mismos. Sin embargo, la escasez de superposiciones apunta a acotar temporalmente la ejecución de los grabados o a sugerir la existencia de una conducta de atención por parte del ejecutante a fin de no obliterar representaciones preexistentes.

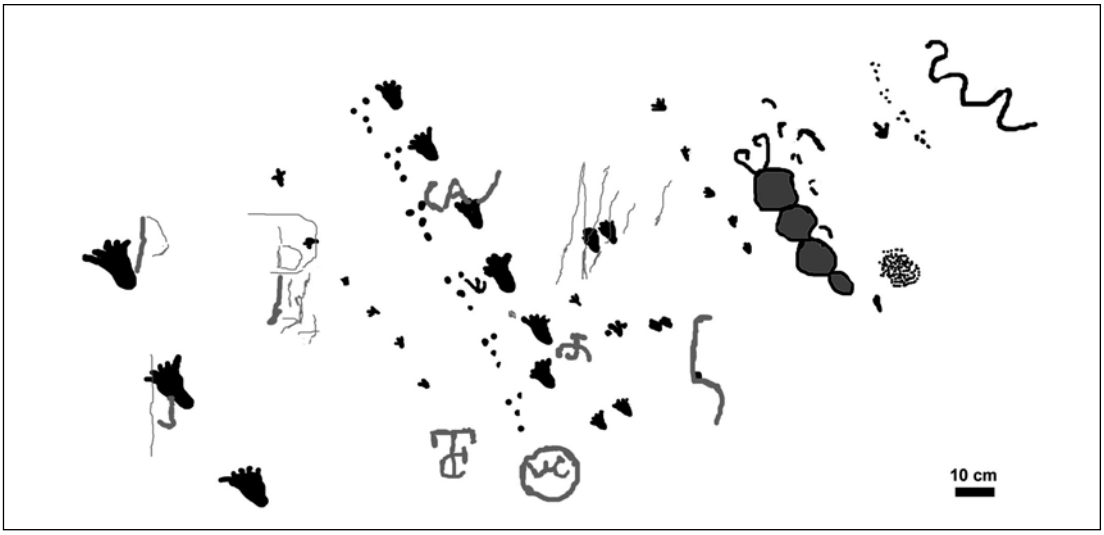



Figura 12. Calco del sitio QLC (Bloque 48C) con rastro de pie, rastro no identificado, zoomorfo, línea sinuosa y marcas de ganado de tiempos históricos.
*Frottafe of QLC site (Block 48C) with track of foot, not identified track, zoomorphous, sinuous line and marks of cattle of historical times.*

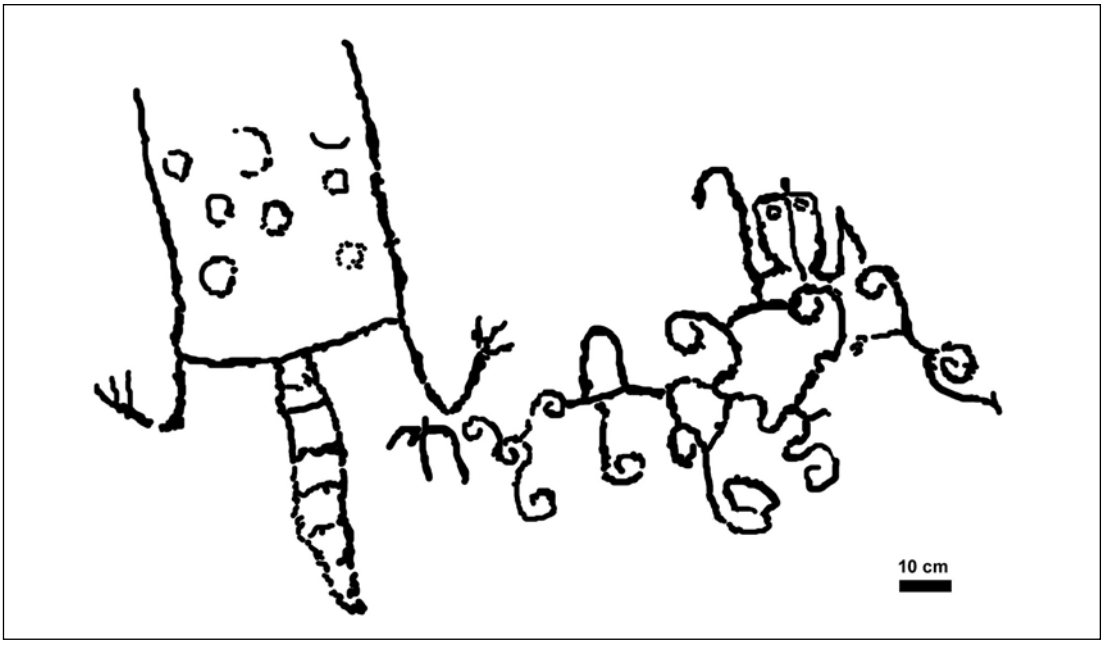



Figura 13. Calco de PP-El Salto (Bloque 1) con motivo geométrico complejo y zoomorfo.
*Frottage of PP-El Salto (block 1) with geometric complex motive and a zoomorphous.*

## Consideraciones Finales

A lo largo de estas páginas se ha descripto el emplazamiento de los sitios con arte rupestre en el área de estudio y su asociación con otro tipo de vestigios arqueológicos observando importantes diferencias entre las dos zonas consideradas. Es evidente que la presencia de agua en ambientes de extrema aridez, como la hoyada de Ischigualasto y los valles y quebradas que la circundan, fue determinante para la instalación humana. Al mismo tiempo constituyó un fuerte condicionante para el tiempo de permanencia en el lugar y consecuentemente para el tipo de actividades que se llevaron a cabo.

Sobre la base de lo anterior puede decirse que el corredor de sitios dispuesto a lo largo del río La Chilca (PP-El Salto y QLC) posiblemente constituyó un lugar de paso que conducía al río Bermejo. La escasa disponibilidad de agua restringió la permanencia en el lugar por tiempos prolongados. Algo similar ocurrió en tiempos históricos cuando los arrieros de vacunos atravesaban la hoyada y se dirigían al río Bermejo realizando este mismo tránsito que tenía como eje el cauce de La Chilca. Los casos de yuxtaposiciones de motivos prehispánicos e históricos o de superposiciones de estos últimos sobre los primeros en los bloques que jalonan el curso de La Chilca llevan a sugerir que los espacios plásticos eran compartidos y similarmente significados en los diversos momentos de uso del corredor (Podestá et al. 2006). La falta de otro tipo de evidencias arqueológicas a lo largo del mismo fortalece la idea de su función como lugar de tránsito, si bien esta ausencia de vestigios pudo también estar motivada por la erosión y el arrastre producido por las crecidas de este río.

Los restantes sitios con arte rupestre de la hoyada (Agua de la Peña y Kiosco) se encuentran también ligados a otra vía de comunicación con el valle del Bermejo, la de la quebrada de la Peña, aunque como se mencionó, este paso alternativo al de La Chilca era difícil de atravesar. La existencia de agua permanente en Agua de la Peña explica la dilatada ocupación humana en este lugar visible a través de los vestigios arqueológicos ya indicados.

Por otro lado, los sitios con arte rupestre de los valles y quebradas interserranos se encuentran en ámbitos de menor aridez, en relación con cauces que, si bien temporales, fluyen durante algunos días tras la caída de las lluvias estivales y conservan agua por mayor tiempo en algunos reservorios ("lagares"). Las evidencias del registro arqueológico (estructuras de diverso tipo, morteros comunales y concentraciones de material lítico y cerámico) demuestran una ocupación más intensa y prolongada en su comparación con la mayor parte de los sitios de la hoyada (con excepción de Agua de la Peña). El sitio PPM, situado sobre un punto destacado en el paisaje como un portezuelo o abra, prioriza un emplazamiento de alta visibilidad en un lugar esencialmente de tránsito. Esta última característica es compartida por PQ, el sitio que está más inmerso en ambientes serranos y a mayor altura sobre el nivel del mar y que además presenta la mayor cantidad de bloques y motivos del área de estudio. Con respecto a los restantes sitios –a juzgar por el tipo de emplazamiento y la evidencia asociada– la mayor parte de los mismos está fuertemente ligada a espacios productivos.

El emplazamiento diferencial de los sitios con arte rupestre puede explicar, en parte, la variabilidad registrada entre el arte rupestre de los sitios de la hoyada de Ischigualasto y de los valles y quebradas interserranos. El uso del espacio por parte de las ocupaciones humanas y el aprovechamiento de los distintos recursos asociados podrían sustentar las diferentes opciones de representación del arte rupestre. Como se mencionó, existen similitudes entre ambos sectores que se hacen evidentes fundamentalmente en la representación de varios tipos de motivos. La escasez de superposiciones registradas en ambas zonas también constituye un común denominador. Las diferencias, por el contrario, se observan en la frecuencia de la representación de los distintos tipos de motivos y en la presencia de otros exclusivos para cada zona.

Las técnicas de ejecución, el picado en los bloques de las estribaciones serranas y el picado, abrasión y sus combinaciones en la hoyada, pueden haber estado condicionadas por los distintos soportes disponibles. Como se mencionó, en los valles y quebradas se presenta un soporte de mayor dureza, bloques de granito, el cual habría restringido la elaboración de los grabados al uso del picado. En este sentido, a futuro será útil contar con trabajos de experimentación que permitan controlar este tipo de variable.

Por otra parte, cabe también considerar a la representación de distintas tendencias temporales como una posible causa de la variabilidad observada. La escasez de superposiciones y la presencia de una sola coloración de pátina en valles y quebradas sugieren un tiempo acotado en la ejecución de estos grabados. En la hoyada se documentó una mayor variedad de pátinas; sin embargo, queda por evaluar si este hecho se relaciona con una cuestión temporal o con las características del soporte y el tipo de meteorización que actúa sobre éste.

Por el momento no pueden arriesgarse diferentes asignaciones temporales para los distintos conjuntos de motivos de arte rupestre prehispánico, pero puede presentarse una cronología de tipo preliminar. Se ha mencionado la existencia de tipos cerámicos La Aguada y Angualasto –asignados por otros autores al período Agroalfarero Medio y de Desarrollos Regionales (ca. 550 a

1.450 años d. C.) (Gambier 2000, 2003)– en asociación espacial con el arte rupestre en los sitios Kiosco, PQC y LT. Los dos fechados obtenidos por termoluminiscencia quedan comprendidos también en el lapso mencionado. Las estructuras de piedras de colores remiten asimismo a ambos períodos. Las investigaciones realizadas al sur de nuestra área de estudio coinciden en parte con estas conclusiones preliminares ya que confirman una ocupación humana, con manifestaciones rupestres asociadas, concentrada en momentos prehispánicos tardíos (1.300-1.500 años d. C.) (Cahiza 2006-2007, 2007). De esta manera, sobre la base de las evidencias asociadas, los sitios pueden ser referidos a grandes rasgos a los momentos de ocupación agro-alfareros con presencia en la región entre los ca. 600 y 1.500 años d. C.

La amplitud de la información considerada y la escasa cantidad de antecedentes sobre el tema han permitido por el momento llevar a cabo un análisis preliminar del arte rupestre de momentos prehispánicos en Ischigualasto, atendiendo especialmente al tipo de emplazamiento de los sitios en los distintos sectores del área de estudio. Futuros aportes abrirán la posibilidad de ajustar el análisis estilístico de los conjuntos con arte rupestre considerados no solamente en la región de Ischigualasto sino también en su contexto regional. La nueva información que se genere a partir de las evidencias asociadas permitirá también ahondar en los aspectos cronológicos del arte rupestre prehispánico que aquí se tratan en forma general.

*Agradecimientos:* Agradecemos muy especialmente a nuestros baqueanos que nos acompañaron a los diferentes sitios arqueológicos: Dante Herrera, Miguel Ontivero, Pedro Díaz y Victor Villafañe. También reconocemos la colaboración de miembros de nuestro equipo en la documentación de los sitios: M. Pía Falchi, Gabriela Guráieb, Teresa Lagos Mármol, Marcelo Torres, Guadalupe Romero, Justo Márquez y Oscar Damiani. A este último le agradecemos también la información inédita suministrada, citada en este texto. Por último, no podemos dejar a recordar a William Sill, nuestro guía permanente en Ischigualasto.

## Notas

[1] Actualmente las investigaciones se encuadran en el proyecto PICT 12182 "Patrimonio cultural y actividad turística sostenible. Bases para la elaboración de planes de manejo de recursos arqueológicos e históricos en cinco áreas de las provincias de San Juan y La Rioja" de la ANPCyT.

[2] El análisis de la alfarería está a cargo de Gabriela Guráieb.

[3] Por razones de espacio no se menciona la bibliografía arqueológica del PNT que se encuentra citada en Ferraro 2005.

[4] Diversos autores se ocuparon del arte rupestre en la provincia de San Juan, como por ejemplo Gambier (2000) y Consens (2003), entre otros, pero ninguno de ellos incluyó en sus estudios este sector del noreste sanjuanino.

[5] La documentación de este sitio no se ha concluido aún.

[6] Los pobladores denominan "rincones" a las profundas entradas con amplios recodos en forma de U que se describen en los sectores bajos de los faldeos (Callegari 2004).

[7] El lugar donde se emplaza el sitio se conoce también como Los Divisaderos, en alusión a la amplitud de visión que se obtiene desde el abra donde está enclavado hacia el bolsón del río Durazno.

[8] Cabe aclarar que tanto la categoría "combinados" como la de "geométricos complejos" abarcan motivos de una gran variabilidad interna. Mientras que los combinados comprenden asociaciones de dos o tres tipos de motivos geométricos simples (por ejemplo, una línea sinuosa unida a un círculo), los geométricos complejos incluyen motivos conformados por dos o más tipos de motivos geométricos simples que en algunos casos se repiten una multitud de veces describiendo formas más complejas en comparación con las de los combinados.

# BIBLIOGRAFÍA CITADA


Abel-Vidor, S., C. F. Baudez, R. Bishop, V.L. Bonilla, M. M. Calvo, W. Creamer, J.S. Day, J.V. Guerrero, P. Healy, J. Hoopes, F.W. Lange, S. Salgado, R. Stroessner y A. Tillet

1990. Principales tipos cerámicos de la Gran Nicoya. *Vínculos* 13(1-2): 35-314.

Administración de Parques Nacionales [APN]

2001a. *Plan de Gestión Institucional para los Parques Nacionales*. Administración de Parques Nacionales, Buenos Aires.

2001b. Parque Nacional Talampaya. Plan de Manejo Fase II. Versión revisada y actualizada a noviembre de 2001. Manuscrito en posesión de los autores.

2001c. Reglamento para la Conservación del Patrimonio Cultural en Jurisdicción de la Administración de Parques Nacionales (Resolución HD Nº 115/01 [1992]).

2001d. Política de Manejo de Recursos Culturales. (Resolución HD Nº 115/01).

2002. Plan de Uso Público del Parque Nacional Talampaya. Manuscrito en posesión de los autores.

2002. Plan de Uso Público Parques Naturales Ischigualasto Talampaya, Sitio del Patrimonio Mundial. Manuscrito en posesión de los autores.

Aguerre, A. M. y C. J. Gradin

2003. La dinámica poblacional del curso medio del río Pinturas. En *Arqueología y Paleoambiente en la Patagonia Santacruceña Argentina*, editado por A. M. Aguerre, pp. 153-204. s.d. Buenos Aires.

Agüero, C.

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

2000. Fragmentos para armar un territorio. La textilería en Atacama durante los períodos Intermedio Tardío y Tardío. *Estudios Atacameños* 20: 7-28.

Agüero C. y B. Cases

2004. Quillagua y los textiles formativos del Norte Grande de Chile. *Chungara* Vol. Especial, Tomo II: 599-617.

Agüero, C., M. Uribe, P. Ayala y B. Cases

1997. Variabilidad textil durante el Período Intermedio Tardío en el valle de Quillagua: Una aproximación desde la etnicidad. *Estudios Atacameños* 14: 263-290.

1999. Una aproximación arqueológica a la etnicidad, y el rol de los textiles en la construcción de la identidad cultural en los cementerios de Quillagua (Norte de Chile). *Gaceta Arqueológica Andina* 25: 167-197.

Albarracín-Jordán, J.

1997. *Tiwanaku: arqueología regional y dinámica segmentaria*. Plural, La Paz.

Albarrán, A.

1993. *Juan Pachao, Cacique de Calango y los Nombres Nativos de la Gran "Quilca"*. Lima.

Aldunate, C., J. Berenguer y V. Castro

1983. Estilos de arte rupestre en el Alto Loa. *Revista Creces* 4(3): 19-28.

Altamirano Enciso, A.

1983. *Guia osteológica de cérvidos andinos*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

Ambrosetti, J.

1895. Las grutas pintadas y los petroglifos de la Provincia de Salta. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 16: 311-342.

Ameghino, F.

1879. Inscripciones ante colombianas encontradas en la República Argentina. *Congrés International des Americanistes. Compte rendu de la troisieme session*. T.II, pp. 733 y ss; lámina I, figura 16. Bruxelles.

Aramayo, S. A. y T. Manera de Bianco

1987. Hallazgo de una icnofauna continental (Pleistoceno tardío) en la localidad de Pehuén-Có (Partido de Coronel Rosales), Provincia de Buenos Aires, Argentina. Parte II. Carnivora, Artiodactyla y Aves. *Actas del Cuarto Congreso Latinoamericano de Paleontología* 1: 532-547. La Paz.

1996. Edad y nuevos hallazgos de icnitas de mamíferos y aves en el yacimiento paleoicnológico de Pehuen-Co (Pleistoceno Tardío), provincia de Buenos Aires. Argentina. *1º Reunión Argentina de Icnología*. Asociación Paleontológica Argentina. Publicación especial 4, pp. 47-57. Buenos Aires.

Arkush, E. y C. Stanish

2005. Interpreting conflict in the Ancient Andes: implications for the archaeology of warfare. *Current Anthropology* 46(1): 3-28.

Arrigoni, G.

1996. El arte rupestre del cañadón Sin Nombre. Cueva de los Felinos (Santa Cruz). En *Arqueología. Solo Patagonia. Ponencias de las II Jornadas de Arqueología de la Patagonia,* editado por J. Gómez Otero, pp. 131-141. CENPAT-CONICET, Puerto Madryn.

Aschero, C. A.

1979. Aportes al estudio del arte rupestre de Inca Cueva-1 (Departamento de Humahuaca, Jujuy). *Antiquitas* 2: 419-459.

1983. Ensayo para una clasificación morfológica de artefactos líticos. Apéndices A y B. Cátedra de Ergología y Tecnología. U.B.A. Buenos Aires. Manuscrito en posesión del autor.

1983-1985. Notas sobre el uso de pigmentos minerales en el sitio CCP-5, Provincia de Santa Cruz, Argentina. En *Estudios en Arte rupestre-Primeras jornadas de Arte y Arqueología-*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 13-24. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales; un encuadre arqueológico. En: *Arqueología Contemporánea Argentina, actualidad y perspectivas,* editado por: Ediciones Búsqueda, pp. 109-145. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires.

1994. De cómo interactúan emplazamientos, conjuntos y temas. *Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo XI, pp. 22-39. San Rafael.

1996a. El Área Río Belgrano-Lago Posadas (Santa Cruz): problemas y estado de problemas. En *Arqueología. Sólo Patagonia*, editado por J. Gómez Otero, pp. 17-26. CENPAT-CONICET, Puerto Madryn.

1996b. Arte y arqueología: Una visión desde la puna argentina. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 28(1-2): 175-197.

1996c. ¿Adónde van esos guanacos? En *Arqueología. Solo Patagonia. Ponencias de las II Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, editado por J. Gómez Otero, pp. 153-152. CENPAT-CONICET. Puerto Madryn.

1998. Arte y arqueología: una visión desde la Puna Argentina. *Chungara* 28(1-2): 175-197.

1999. El arte rupestre del desierto puneño y el noroeste argentino. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por J. Berenguer y F. Gallardo pp. 97-135. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.

2000a. El Poblamiento del Territorio. En *Nueva Historia Argentina. Los pueblos originarios y la conquista*, editado por M. Tarragó, pp. 16-59. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

2000b. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En *Arte en las rocas. Arte Rupestre, Menhires y Piedras de Colores en Argentina*, editado por M. M. Podestá y M. d. Hoyos, pp. 15-44. Sociedad Argentina de Antropología; Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires.

2005a. Investigaciones arqueológicas en el área del curso medio del Río Las Pitas y curso alto del Río Miriguaca. Período 2003-2004. Antofagasta de la Sierra, Catamarca. Informe inédito presentado a la Dirección de Antropología de la Provincia de Catamarca.

2005b. *Iconos, huancas y complejidad en la puna surargentina*. Taller "Procesos Sociales Prehispánicos en los Andes Meridionales". Instituto Interdisciplinario de Tilcara-UBA, Tilcara, en prensa.

2006. De cazadores y pastores: El arte rupestre de la modalidad Río Punilla en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna Meridional Argentina. En *Tramas en la Piedra. Producción y usos del arte rupestre*, editado por D. Fiore y M.M. Podestá, pp. 103-140. World Archaeological Congress. Sociedad Argentina de Antropología, Asociación de Amigos del Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires.

Aschero, C., C. Bellelli, M. T. Civalero, R. Goñi, G. Guráieb y R. Molinari

1992. Cronología y tecnología en el Parque Nacional Perito Moreno (PNPM): ¿Continuidad o reemplazos? *Arqueología* 2: 89-105.

Aschero, C., C. Bellelli y R. Goñi

1992-1993. Avances en las investigaciones arqueológicas del Parque Nacional Perito Moreno (Prov. de Santa Cruz, Patagonia Argentina). *Cuadernos del INAPL* 14: 143-170.

Aschero, C. A., R. F. Haedo, J. Martínez, M. P. Babot, S. Hocsman, S. M. L. López Campeny, V. H. Ataliva, A. R. Martel y M. L. Cohen

2002. Turismo Arqueológico en Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina): Una propuesta en curso. *http://www.naya.org.ar/turismo/articulos/carlos_aschero.htm.*

Aschero, C. A. y M. A. Korstanje

1996. Sobre figuraciones humanas, producción y símbolos. Aspectos de arte rupestre del noroeste argentino. *Volumen del XXV Aniversario del Museo Arqueológico Dr. Eduardo Casanova*, pp. 13-31. Instituto Interdisciplinario Tilcara (UBA), Tilcara.

Aschero, C. A. y A. R. Martel

2003-2005. El arte rupestre de Curuto-5, Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina). *Cuadernos del INAPL* 20: 47-72.

2006. El arte rupestre de Curuto-5 Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 20: 47-72.

Aschero, C. A., A. R. Martel y S. M. L. López Campeny

2002. El bebé de la Peña. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II: 329-338, Córdoba.

2006. Tramas en la piedra: rectángulos con diseños geométricos en Antofagasta de la Sierra (Puna Meridional Argentina). En *Tramas en la Piedra: Producción y Usos del Arte Rupestre,* editado por D. Fiore y M. Podestá., pp. 141-156. World Archaeological Congress, Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del INAPL.

Ashmore, W. y B. Knapp

1999. Archaeological landscape: constructed, conceptualized, ideational. En *Archaeologies of landscape. Contemporany Perspectives,* editado por Ashmore W. and B. Knapp, pp. 2-30. Blackwell, London.

Aujoulat, N., E. Chalmin, C. Vignaud, J.-M. Geneste y M. Menu.

2002. Lascaux: les pigments noirs de la scène du puit. En *L'art avant la préhistoire*. *La conservation de l'art préhistorique*, pp. 5-14. 10º Journées d'études de la Section Francaise de l'Institut International de Conservation.

Azcarate, J.

1996. Monolitos-huancas: Un intento de explicación de las piedras de Tafí (Rep. Argentina). *Chungara* 28(1-2): 159-174.

Babot, M. del P., C. A. Aschero, S. Hocsman, C. Haros, L. González Baroni y S. V. Urquiza

2006. Ocupaciones agropastoriles en los Sectores Intermedios de Antofagasta de la Sierra (Catamarca): Un análisis desde Punta de la Peña 9.I. *Revista Comechingonia* 9: 57-75.

Baldini, M. y C. Sempé

2005. El estilo de la Aguada: su iconografía y la imagen del sacrificador, pp. 333-346. En: *Azampay. Presente y pasado de un pueblito catamarqueño*. *Antología de estudios Antropológicos,* editado por C. Sempé, S. Salceda y M. Mafia. Ediciones al Margen. La Plata.

Ballart, J.

1997. *El Patrimonio Histórico y Arqueológico: Valor y Uso*. Editorial Ariel, Barcelona.

Barrionuevo, O.

1972. Contribución al Estudio del Arte Rupestre en el Valle de Catamarca. *Cuadernos de Antropología Catamarqueña Número 5.*

Barthes, R.

1987. *Elements of Semiology*. Johnatan Cape, Londres.

Barton, C. M., G. A. Clark y A. E. Cohen

1994. Art as information: explaining Upper Paleolithic art in western Europe. *World Archaeology* 26(2): 185-207.

Battaglia, D.
1983. Projecting personhood in Melanesia: the dialectics of artefact symbolism on Sabarl Island. *Man* 18(2): 289-304.
Baudez, C.
1967. Recherches Archéologiques dans la Vallée du Tempisque, Guanacaste, Costa Rica. *Travaux et Mémoires de l'Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine* N° 18, Paris.
1970. *Central America*. Ángel Publishers, Geneva.
Baudrillard, J.
1980 [1973]. *El espejo de la producción*. Editorial Gedisa, Madrid.
Bednarik, R. G.
1988. El arte rupestre boliviano visto desde el exterior. *Boletín SIARB* 2: 22-28.
1995. Conservación del arte rupestre en Australia. En *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 4. Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre*, editado por M. Strecker y F. Taboada Téllez, pp. 9-18. SIARB, La Paz.
2003. Concerns in Rock Art Science. *Aura Newsletter* 20(1): 1-4.
2004. Arte Rupestre, Tafonomía y Epistemología. En *Rupestreweb* http://rupestreweb.tripod.com/bednarik2.html (19 de enero 2007).
Belardi, J. B. y R. A. Goñi
2002. Distribución Espacial de Motivos Rupestres en la Cuenca del Lago Cardiel (Patagonia Argentina). *Boletín SIARB* 16: 29-38.
Belardi, J. B., R. A. Goñi, T. J. Bourlot y A. C. Aragone
2003. Uso del espacio y paisajes arqueológicos en la cuenca del lago Cardiel (Provincia de Santa Cruz, Argentina). *Magallania* 31: 95-106.
Bellelli, C., M. Carballido, P. M. Fernández y V. Scheinsohn
2003. El pasado entre las hojas. Nueva información arqueológica del Noroeste de la provincia del Chubut (Argentina). *Werken* 4: 25-42.
Bellelli, C., F.X. Pereyra y M.Carballido
2006. Obsidian localization and circulation in northwestern Patagonia (Argentina): sources and archaeological record. En *Geomaterials in Cultural Heritage*. Editado por M. Maggetti y B. Messiga. Geological Society, Special Publications 257: 241-255. The Geological Society, Londres.
Bellelli, C. y M. M. Podestá
2006. Integración de sitios con arte rupestre a emprendimientos ecoturísticos en la Patagonia. El caso del valle del río Manso inferior. En *Tramas en la Piedra. Producción y Usos del Arte Rupestre.* Editado por D. Fiore y M. M. Podestá, pp. 237-250. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, World Archaeological Congress y Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
Bellelli, C., M. M. Podestá, P. Fernández, V. Scheinsohn y D. Sánchez
1998. *Imágenes para el Futuro. Arte Rupestre Patagónico: su Registro y Preservación en la Comarca Andina del Paralelo 42°*. Disco Compacto. INAPL.
Bellelli, C., V. Scheinsohn, M. Podestá, M. Carballido, P. Fernández y S. Caracotche
2005. Arqueología, arte rupestre y turismo en la Comarca Andina del Paralelo 42° (provincias de Río Negro y Chubut). *Estudios y Perspectivas en Turismo* 14(1): 22-50. Centro de Investigaciones y Estudios Turísticos. Buenos Aires
2006. Representaciones rupestres y convergencia poblacional durante momentos tardíos en Santa Cruz (Patagonia argentina). El caso de la meseta del Strobel. En *Tramas en la Piedra*, editado por D. Fiore y M. M. Podestá, pp. 85-94. WAC, SAA y AINA, Buenos Aires.
Benavente, M.
1985. ChiuChiu-200: Una comunidad pastora temprana en la provincia del Loa (II Región). *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 75-94. La Serena.
1992. Determinación de especies de camélidos sudamericanos: Un enfoque arqueozoológico. *Revista Chilena de Antropología* 11: 41-59.
Benfer, R.
2005. Buena Vista Archaeological Project University of Missouri. (updated winter 2007) http://rcp.missouri.edu/bobbenfer/index.html
Bense, M. y E. Walther.
1973. *La Semiótica*. Editorial Anagrama, Barcelona.
Berberían, E.E. y A.E. Nielsen**.**
1985. El Arte Rupestre de la Región serrana de la Provincia de Córdoba (Rep.Argentina). Manifestaciones Pictográficas. *Comechingonia* 5: 15-30.
Berberían, E.E. y F. Roldán**.**
2001. Arqueología de las sierras centrales. *Historia Argentina Prehispánica*. Tomo II, editado por E. Berberián y A. Nielsen, pp. 663-691. Editorial Brujas, Córdoba.
Berenguer, J.
1992. Identificación étnica en prehistoria: una nota de cautela. *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología* 15: 24-28.
1995a. Impacto del caravaneo prehispánico tardío en Santa Bárbara. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 185-202. Antofagasta.
1995b. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 27(1): 7-43.
1996. Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿Animales silvestres o domésticos? *Chungara Revista de Antropología Chilena* 28(1-2): 85-114.
1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 9-56. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
2001. Evidence for snuffing and shamanism in prehispanic Tiwanaku stone sculpture. *Eleusis: Journal of Psychoactive Plants & Compounds* 5: 61-83, Telesterio.
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*. Sirawi Ediciones, Santiago.
Berenguer, J., C. Aldunate, V. Castro, L. Cornejo y C. Sinclaire
1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En *Estudios en arte rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 87-108. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.

Berenguer, J. e I. Cáceres
1995. Datación por $C^{14}$ de los comienzos de la ocupación en el alero Taira (Sba-43). *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 21: 21-22.
Berenguer, J., I. Cáceres, C. Sanhueza y P. Hernández.
2005. El Qhapaqñan en el Alto Loa, Norte de Chile: Un estudio micro y macromorfológico. *Estudios Atacameños* 29: 7-39.
Berenguer, J. y J. L. Martínez
1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99.
Beyersdorff, M.
1998. *Historia y Drama Ritual en los Andes Bolivianos*. Plural-UMSA, La Paz.
Bischof, H.
1991. Pintura occidental de felino de Cerro Sechín (Perú): una vista diferente. *Latin American Antiquity* 2(2): 188-190.
1994. Toward the definition of pre-and early Chavín art styles in Peru. *Andean Past* 4: 169-228.
1995. Los murales de adobe y la Interpretación del Arte de Cerro Sechín. *Arqueología de Cerro Sechín,* T. II: 125-156. Ediciones por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fundación Volkswagenwerk-Alemania, Lima.
Biskupovic, M., G. I. Alt, C. A. Osorio y M. Cáceres
2004. Difusión de la arqueología de Andacollo. Proyecto Fondart N° 7556. Manuscrito en posesión de los autores.
Blitz J.
1993. Big pots for big shots. *American Antiquity* 58(1): 80-96.
Bloch, M.
1995. Questions not to ask of Malagasy carvings. En I. Hodder, M. Shanks, A. Alexandri, V. Buchli, J. Carman, J. Last and G. Lucas (eds.), *Interpretative Archaeology, finding meaning in the past,* pp. 212-215. Routledge, Londres.
Boman, E.
1908. *Antigüedades de la región andina de la República Argentina y del desierto de Atacama*. Universidad Nacional de Jujuy.
Bonavia, D.
1974. *Ricchata Quellccani. Pinturas Murales Prehispánicas*. Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, Lima.
1990. La pintura occidental del felino de Cerro Sechin: ¿es original o falsa? *Latin American Antiquity* 1: 86-91.
1991. La pintura occidental del felino de Cerro Sechin, Perú, contestación a Bischof. *Latin American Antiquity* 2: 191-192.
1992 [1908]. *Antigüedades de la Región Andina de la República de Argentina y del Desierto de Atacama* II. Traducido por D. Gómez. Universidad de Jujuy, Jujuy.
Bórmida, M. y A. Siffredi
1969/70. Mitología de los Tehuelches meridionales. *Runa* XII (1-2): 199-245.
Borrero, L. A.
1989-1990. Evolución cultural divergente en la Patagonia austral. *Anales del Instituto de la Patagonia* 19: 133-140.
1989. Spatial heterogeneity in Fuego Patagonia. En *Archaeological Approaches to Cultural Identity*, editado por S. Shennan, pp. 258-265. Unwin Hyman. Londres.
1994-1995. Arqueología de la Patagonia. *Palimpsesto*. *Revista de Arqueología* 4: 9-69.
2001. Cambios, continuidades, discontinuidades: discusiones sobre arqueología fuego-patagónica. En *Historia Argentina Prehispánica* 2, editado por E. Berberián y A. Nielsen, pp. 815-838. Editorial Brujas. Córdoba.
Boschi, A., M. Encabo, G. Torre, P. Martínez, S. Sánchez, M. Sabatini y A. Maddaleni
1997. *Estudio Ambiental de un Área Protegida para el uso Turístico-Recreativo Sustentable. Caso Cuenca Lacar. P. N. Lanín.* RENATUR. Universidad Nacional de Comahue, Neuquén.
Bowser, B. J. y J. Q. Patton
2004. Domestic spaces as public places: an ethnoarchaeological case study of houses, gender, and politics in the ecuadorian Amazon. *Journal of Archaeological Method and Theory* 11(2): 157-181.
Bradley, R.
1997. Rock *art and the Prehistory of Atlantic Europe. Signing the land.* Routledge, London and New York.
2005. *Ritual and Domestic life in Prehistoric Europe*. Routledge, London and New York.
Bradley, R., F. Criado Boado y R. Fábregas Valcárcel
1994. Los petroglifos como forma de apropiación del espacio: algunos ejemplos gallegos. *Trabajos de Prehistoria* 51(2): 159-168.
Braun D.
1983. Pots as tools. En *Archaeological Hammers and Theories,* editado por Moore J. y A. Keene, pp. 107-134. Academic Press Inc. New York.
Bray, T.
2002. Rock Art, Historical Memory, and Ethnic Boundaries. A Study from the Northern Andean Highlands. En *Andean Archaeology II. Art. Landscape, and Society,* editado por H. Silverman y W. Isbell, pp. 333-354. Kluwer/Plenum, New York.
Briones, L., P. Clarkson, A. Díaz y C. Mondaca
1999. Huasquiña, las chacras y los geoglifos del desierto: Una aproximación al arte rupestre andino. *Diálogo Andino* 18: 39-61.
Brück, J.
2005. Experiencing the Past? The Development of a Phenomenological Archaeology in British Prehistory. *Archaeological Dialogues* 12(1): 45-72.
Brunet, J.
1995. Presentación de la conservación del arte rupestre en Francia. En *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 4. Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre*, editado por M. Strecker y F. Taboada Téllez, pp. 29-45. SIARB, La Paz.
Bruning, D.
1974. Social structure and reproductive behavior in the Greater Rhea. *Living Bird* 13: 251-294.
Bueno Ramírez, P. y R. de Balbín Behrmann
2000. Art mégalithique et art en plein air. Approches de la définition du territoire pour les groupes producteurs de la péninsule ibérique. *L'Anthropologie* 104: 427-458.
Bueno Ramírez, P., R. de Balbín Behrmann y J. Alcolea González
2003. Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa. En *El arte Prehistórico desde los Inicios del siglo XXI. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadasella*, editado por R. de Balbín Behrmann y P. Bueno Ramírez, pp. 13-22. Asociación amigos de Ribadasella, Ribadasella.

Bueno Ramírez, P., B. Bermejo y R. de Balbín Behrmann
2005. *El Dolmen de Azután (Toledo). Áreas de Habitación y Áreas Funerarias en la Cuenca Interior del Tajo*. Colección Monografías UAH 2. Universidad de Alcalá; Diputación de Toledo, Alcalá de Henares.
Bunge, M. A.
1972. *La investigación. Su estrategia y filosofía*. Ediciones Ariel, Colección Convivium, Barcelona.
1973. *Method, model, and matter*. Dordrecht, Boston.
Cabrera, A.L.
1976. Regiones Fitogeográficas Argentinas. *Enciclopedia Argentina de Agricultura y Jardinería*, ACME, Buenos Aires.
Cáceres Freyre, J.
1966. Los grabados primitivos de la Quebrada de Talampaya, en La Rioja. *La Nación*. Buenos Aires: 2, 30 de abril.
Cáceres, I. y J. Berenguer
1996. Arte rupestre mobiliar de estilo Kalina en el Alto Loa. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 23: 14-15.
Callegari, A.
2001. Los grabados del Rincón del Toro y el paisaje. Su relación con el sistema iconográfico Aguada. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 21-33. Santiago de Chile.
2004. Las poblaciones precolombinas que habitaron el sector central del valle de Vinchina entre el 900/950 y 1600/1650 d.C. (La Rioja-Argentina) *Revista Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 29: 81-110 Buenos Aires.
2006. Procesos diferenciados entre las sociedades Aguada (Período de Integración) que se desarrollaron en el oeste y centro de la Provincia de La Rioja (centro del valle de Vinchina y valle de Antinaco-Dto. de Famatina). *Chungara* 38(2): 197-210.
Canela, G.-Nugari, M. P. y O. Salvadori
2000. *La Biología en la Restauración*. Editorial Nerea, Sevilla.
Cañete y Domínguez, P.V.
1791 (1974). Del partido de Tarapacá. En *Norte Grande* Vol. 1-2.
Caracotche, M. S.
2003. Conservación y manejo en aleros del Parque Nacional Los Alerces. Delegación Regional Patagonia. Administración de Parques Nacionales. Ponencia presentada en *V Jornadas de Arqueología de Patagonia*. Buenos Aires.
2006. La interpretación del patrimonio arqueológico. En *La Interpretación del Patrimonio en la Argentina*, compilado por C. Fernández Balboa. Editorial APN, en prensa.
Carballido Calatayud, M.
2007. Conjuntos líticos del ecotono bosque-estepa en la localidad Cholila (Provincia del Chubut). En *Arqueología Argentina en los Inicios de un Nuevo Siglo. Publicación del XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina.* Fernando Oliva, Nélida de Grandis y Jorge Rodríguez compiladores. Tomo I: 309-318. Universidad Nacional de Rosario. Laborde Editor.
Carden, N.
2004. Valga la Redundancia. Arte Rupestre e Información en el Macizo del Deseado. En *Contra Viento y Marea*, editado por M. T. Civalero, P. M. Fernández y A. G. Guráieb, pp. 613-623. INAPL. Buenos Aires.
Cárdenas, M.
1995. Iconografía Lítica de Cerro Sechín: Vida y Muerte. *Arqueología de Cerro Sechín,* T. II:43-124. Editado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fundación Volkswagenwerk-Alemania, Lima.
Cardich, A.
1960. Investigaciones prehistóricas en los Andes Peruanos. *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo*, pp. 89-118, Lima.
1979. A propósito de un motivo sobresaliente en las pinturas rupestres de "El Ceibo" (Provincia de Santa Cruz, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XIII: 163-182.
Cardich, A., L. Cardich y A. Hadjuk
1973. Secuencia arqueológica y cronología radiocarbónica de la Cueva 3 de Los Toldos (Santa Cruz, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* VII: 87-122.
Cardich, A., L. Miotti y A. Castro
1987. Las pinturas rupestres de la Cueva 2 de Los Toldos. Manuscrito en posesión de los autores.
Carrera, F.
1996-1997. Ficha para la diagnosis del estado de conservación de los petroglifos gallegos. *Revista do Museo Municipal "Quiñónes de Leon"* 9-10: 91-108.
Carrera Ramírez, F.
2002. La protección del arte prehistórico ibérico, ¿misión imposible?. http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero4_3/articulo4_3proteccionarte.html (20 febrero 2007).
Carrera, F., Costas, F. J. y M. Rey
1994. El arte rupestre Galaico: una reflexión crítica sobre el presente y una propuesta para el futuro. *Trabajos de Prehistoria* 51(2): 41-54.
Carrera Ramírez, F.
2002. La protección del Arte Prehistórico Ibérico, ¿Misión imposible? *Arqueoweb*, 4(3) (diciembre 2002). http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero4_3/conjunto4_3.htm (29 agosto 2007).
Cartajena, I.
1994. Determinación de restos de camélidos en dos yacimientos del Loa Medio (II Región). *Estudios Atacameños* 11: 25-52.
1995. Determinación de restos óseos de camélidos en dos registros mixtos, Chiu-Chiu Cementerio. En *Hombre y desierto: una perspectiva cultural. Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 291-308. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad de Antofagasta.
2003. *Los conjuntos arqueofaunísticos del arcaico temprano en la puna de Atacama, norte de Chile*. Tesis Doctoral. Freie Univesität, Berlín. (Impresa en microfilm, ABESY Vertriebs GmbH, Alemania).
Cartajena, I., L. Núñez y M. Grosjean
2007. Camelid domestication in the western slope of the Puna de Atacama, Northern Chile. *Anthropozoologica* 42(2), en prensa.
Casamiquela, R. M.
1983. La significación del guanaco en el ámbito pampeano-patagónico; aspectos cronológicos, ecológicos, etológicos y etnográficos. *Mundo Ameghiniano* 4: 20-46.

Casares, J.
1944. Aves de Estanzuela (San Luis). *El Hornero* VIII (3): 379-462. Buenos Aires.
Castellano, A. y M. Consens.
1995. Aspectos formales de la clasificación arqueológica: un aporte del arte rupestre. En *Arqueología en el Uruguay. 120 años después,* editado por M. Consens, J. M. López Mazz y M. C. Curbelo, pp. 134-141. Montevideo.
Castro, P., V. Lull y R. Micó
1993. Arqueología: Algo más que Tafonomía. *Arqueología Espacial* 16-17: 19-28.
Castro, V. y V. Varela (editoras)
1994. *Ceremonias de Tierra y Agua. Ritos milenarios Andinos*. FONDART-Fundación Andes, Santiago de Chile.
Cataldo, G.
1996. *Vestimenta y corporalidad.* Universidad Nacional Andrés Bello, Santiago. Manuscrito en posesión del autor.
Cerda, P.; S. Fernández y J. Estay
1985. Prospección de geoglifos de la Provincia de Iquique, Primera Región Tarapacá, norte de Chile: informe preliminar. En *Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, Eds., pp. 311-348. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
Cervellino, M.
2000. Informe sobre presencia de sitios arqueológicos en sector del proyecto El Olivar "Villa Vista Alegre", del Ministerio de la Vivienda y Urbanismo, en la ciudad de Vallenar. Manuscrito en posesión de los autores.
Chacama, J., L. Briones y G. Espinosa
1988-1989. El arte mural en las iglesias coloniales de la Primera Región y la tradición pictórica andina en el extremo norte de Chile. *Dialogo Andino* 7-8:102-120.
Chacama, J., L. Briones y C. Santoro
1992. Arte rupestre posthispano: una aproximación al problema en el norte de Chile. *Boletín SIARB* 3:168-171.
Chapa Brunet, T.
2000. Nuevas Tendencias en el Estudio del Arte Prehistórico. *Arqueoweb* 2: http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero2_3/articulo2_3_CHAPA.htm (19 de enero 2007).
Chaumeil, J-P.,
2005. Un 'método de asimilación': sobre la noción de transformación en unas culturas sudamericanas. En *Chamanismo y sacrificio*, J-P. Chaumeil, R. Pineda y J-F. Bourchard, Eds., pp. 165-176. FIAN, Banco de la República / IFEA, Bogotá.
Chiurazzi, R.
2006. Visita a Pintashgamachay. Primera aproximación al estudio de las pinturas rupestres de Palca, Yanahuanca, Pasco. Ponencia presentada al *II Simposio Nacional de Arte Rupestre*, 27-31 de octubre de 2006, Trujillo-Perú.
CIARQ
s/f. Los Petroglifos del Valle de Arequipa y sus Relaciones con los Caminos Antiguos. Disponible en: http://www.angelfire.com/pe/CIARQ/petro.html (15 de enero 2007).
Clottes, J. y D. Lewis-Williams
2001. *Los chamanes de la prehistoria*. Ariel Prehistoria, Barcelona.
Cohen, M. L.
2005. *Entre guano y arena… Ocupaciones recurrentes: Un caso de estudio en el sitio Punta de la Peña 9 III, Antofagasta de la Sierra, Catamarca.* Trabajo Final de Carrera de Arqueología inédito, Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán.
2007. Perspectivas espaciales desde el Sitio Peñas Coloradas 3 Cumbre-Pc3 (C) Antofagasta De La Sierra, Catamarca. Resumen enviado a *Actas del 2º Congreso Argentino y 1º Latinoamericano de Arqueometría*. Buenos Aires.
Consens, M.
1981. Segundo Informe de la misión de relevamiento de Arte Rupestre en la Provincia da San Luis. Ponencia presentada en *VI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Jujuy.
1982. Metodología del análisis del arte rupestre de San Luis. Ponencia presentada en *VII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, San Luis.
1983. Análisis tipológico por computación del arte rupestre de San Luis (República Argentina). Ponencia presentada en *Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*, Santiago de Chile.
1985a. Arte rupestre en el Uruguay. *Estado actual de las investigaciones arqueológicas en el Uruguay (Parte 1a.). Centro de Estudios Arqueológicos* 3: 62-72.
1985b. Comentarios acerca de un enfoque arqueológico para investigar en arte rupestre. *Estudios en Arte Rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro. Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 3-12. Santiago de Chile.
1985c. Tercer Informe de la misión de relevamiento del Arte Rupestre en la Provincia de San Luis. Ponencia presentada en *VIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Concordia.
1986a. *San Luis. El arte rupestre de sus sierras*. Dirección Provincial de Cultura. 2 Vols. (267 + 64 pp.) San Luis.
1986b. Rock Art of the San Luis Province. *Current Anthropology* 27(3): 279-280.
1988a. Rock art and computers: the possibility of a dialogue. *Programm & Congress Handbook. First Congress Australian Rock Art Association*, pp. 41. Darwin.
1988b. Arte Rupestre y computación: las sorprendentes posibilidades de un diálogo. *Resúmenes de Ponencias del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena,* pp. 48. Santiago de Chile.
1991. Methodological Approaches in the Research Processes of South American Rock Art. *Proceedings of the First SARARA International Conference*, pp. 269-284. South Africa.
1991a. Change and variation, are they indicators of social difference and cultural modifications? *Southern African Rock Art Research Association. First International Conference Rock Art-The Way Ahead*, pp. 83-88. Natal.
1991b. Methodological Approaches in the Research Processes of South American Rock Art. *Southern African Rock Art Research Association. First International Conference "Rock Art – The Way Ahead*, pp. 269-285. Natal.
1995a. Rock Art Sites of South-eastern South America. *Rock Art Studies in the Americas.* Oxbow Monograph Series 45: 151-163.
1995b. South American Rock Art. On Current Research and Ideological Contexts. *Purakala (Museum of Man)* 6(1:2): 39-63.

1996. La incomunicabilidad en arte rupestre: segunda parte. *Anais VIII Reunião Cientifica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. *Coleção Arqueologia* Vol. I, pp. 443-469. EDIPUCRS. Porto Alegre.

1997. *San Luis. El arte rupestre de sus sierras.* Colección investigación 52-12. Fondo Editorial Sanluiseño. 2 Vols. (300 + 85 pp.), San Luis.

2000. Os milagres das taxonomías, ou a arte de fazer arqueologia. *Anais do IX Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Rio de Janeiro. En CD-ROM.

2002a. ¿Es necesario documentar? ¿Por qué? ¿Para quién? *Actas de la Sección 1 del V Simposio Internacional de Arte Rupestre*, pp. 8-19. SIARB, La Paz.

2002b. Vikings and Rock Art in Paraguay: Ethno-Anthropological Discrepancies. *1999 International Rock Art Congress Proceedings Vol. 2*, editado por P.J. Whitehead, W. H. Whitehead, L. L. Loendorf y W.B. Murray, pp. 209-214. American Rock Art Research Association, Tucson.

2004a. Arte rupestre de San Luis, 20 años después. *Jornadas de Arqueología Histórica y de Contacto del Centro Oeste de la Argentina y Seminario de Etnohistoria. Cuartas Jornadas de Arqueología y Etnohistoria del Centro Oeste del País*, comp. M. Bechis, Vol. I:35-54. Universidad Nacional de Río Cuarto.

2004b. Este no es un artículo sobre teoría arqueológica. *Teoría arqueológica en América del Sur*, editado por G. Politis y R. Peretti. Serie Teórica Nº 3: 141-163.

INCUAPA-UNICEN. Olavarría.

2006. Between artifacts and egofacts: the power of assigning names. *Rock Art Research* 23(1): 79-83.

2007. De símbolos e interpretaciones (sobre decodificadores y exégetas). *Revista de Arqueología Americana*, en prensa.

Consens, M. y A. Augsburger

1982. Petroglifos de la provincia de San Luis. Ponencia presentada en *VII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. San Luis.

Consens, M., A. Augsburger y J. Domínguez

1982. *San Luis. Argentina*. Arte Rupestre. Dirección Provincial de Cultura, San Luis.

Consens, M. y Eduardo Álvarez

1983. Análisis tipológico por computación del arte Rupestre de San Luis (Rca. Argentina). Ponencia presentada en *Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*. Santiago da Chile.

Consens, M. y P. R. Seda

1989. Fases, estilos e tradiçoes na arte rupestre do Brasil: a incomunicabilidade cientifica. *Anais da V Reuniao Cientifica da SAB*. *Revista do CEPA* 17(20): 33-58.

Consens, M. y B. Yubarandt

1977. Fundamentos para la aplicación de técnicas documentadas en la investigación del arte rupestre. *V Encuentro de Arqueología del Litoral (Uruguay)*. Museo Municipal de Historia Natural, pp. 143-152. Fray Bentos.

1980. Algunos conceptos para la aplicación de técnicas documentadas en la investigación del arte rupestre. *Actas de las Primeras Jornadas de Arte Rupestre de la Pcia. de San Luis*, pp. 101-119. San Luis.

Constenla, A.

1994. Las Lenguas de la Gran Nicoya. *Vínculo*s 18(1-2): 191-208.

Corrales, F.

2001. *Los Primeros Costarricenses*. Museo Nacional de Costa Rica.

Day, J.

1997. Las figuras femeninas de la Gran Nicoya. *Vínculos* 21(1-2): 29-42.

Coros, C., C. Coros y A. García

2000. Petroglifos del cerro Paidahuen, provincia de Los Andes. *Separata El Chaski* 2(1).

Crespo, C. y M. Ondelj

2004. Pinturas en las rocas, turismo y patrimonio en la Patagonia argentina. Algunas consideraciones desde la Antropología. En *Antropología de la Cultura y el Patrimonio. Diversidad y Desigualdad en los Procesos Sociales Contemporáneos*, editado por M. Rotman, pp. 115-129. Ferreyra Editor, Córdoba.

Criado Boado, F.

1989. We the postmegalithic people. En I. Hodder (ed.), *The meaning of things*, pp. 79-89. Unwin Hyman, Londres.

1996. La arqueología del paisaje como programa de gestión integral del patrimonio arqueológico. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 14: 15-19.

1997. Introduction. En: Landscape, Archaeology, Heritage. *TAPA 2:* 5-9 University of Santiago de Compostela.

1999. Criterios y Convenciones en Arqueología del Paisaje *Del terreno al espacio: Planteamientos y perspectivas de la Arqueología del Paisaje. CAPA 6:* 1-82. Laboratorio de Investigación en Arqueología del Paisaje. Universidad de Santiago de Compostela.

2000. Walking about Lévi-Strauss, contributions to an Archaeology of thought. En C. Holtorf y H. Karlsson (eds.), *Philosophy and Archaeological Practice*, pp. 277-304. Bricoleur Press, Goteborg.

Criado Boado, F. y R. Penedo Romero

1989. Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte postglaciar Levantino. *Munibe* 41: 3-22.

Cruz, P.

2004. El lado oscuro del mundo. Una cartografía de la percepción de los sitios arqueológicos en los Andes meridionales (Laguna Blanca, Catamarca-Argentina, y Potosí-Bolivia). *Boletín SIARB* 19: pp. 38-48.

Cummins, Th.

1988. *Abstraction to Narration: Quero Imagery of Peru and the Colonial Alteration of Native Identity*. Ph.D. Dissertation, California University.

2004. *Brindis con el Inca. La Abstracción Andina y las Imágenes Coloniales de los Queros*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Universidad Mayor de San Andrés-Embajada de los Estados Unidos de América, Lima.

Curtoni, R. P.

2001. Percepción, identidad y sentido en la construcción social del paisaje. Trabajo presentado al *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Rosario, Santa Fe, en prensa.

2005. Territorios y territorialidad en movimiento: la dimensión social del paisaje. *ETNIA* 46-47: 87-104.

2006. Expresiones simbólicas, cosmovisión y territorialidad en los cazadores-recolectores Pampeanos. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXXI, en prensa.

Daggett, R. E.
1987. Reconstructing the evidence for Cerro Blanco and Punkuri. *Andean Past*, Nº 1, Vol. 1: 111-163, Cornell University.
D'Altroy, T.
1992. *Provincial Power in the Inca Empire*. Smithsonian Institution Press, Washington D.C.
David, B.
2004. Rock Art and the experienced landscape: the emergence of Late Holocene symbolism in north-east Australia. En *The Figured Landscapes of Rock Art. Looking at Pictures in Place*, editado por Christopher Chippindale y George Nash, pp. 153-181. Cambridge University Press. Cambridge.
David, B. y H. Lourandos
1998. Rock art and socio-demography in northeastern Australian prehistory. *World Archaeology* 30(2): 193-219.
1999. Landscape as mind: land use, cultural space and change in north Queensland prehistory. *Quaternary International* 59: 107-132.
Dauelsberg, P.
1983. "Contribución a la Arqueología del Valle de Azapa. Boletín 3 diciembre de 1959. Innovaciones en la clasificación de la cerámica de Arica. Algunos problemas sobre la cerámica de Arica". Boletín 4 enero de 1960. Museo Regional de Arica.
Reedición Arica 1995. Investigaciones arqueológicas en la Sierra de Arica, sector Belén. *Chungara* 11: 63-83.
De Aparicio, F.
1928. Investigaciones arqueológicas en la región serrana de la provincia de San Luis. *Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americaniste*, T. 1 pp. 453-466. Roma.
1940/42. La Tambería del Rincón del Toro**.** Publicaciones del Museo Etnográfico de Buenos Aires 4:239-251.
Debenedetti, S.
1912. Influencia de la Cultura Tiahuanaku en la región de Noroeste Argentino. *Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, Sección Antropología* 2: 5-27.
Decaro, C. J.
2003. *El Parque Nacional Talampaya (provincia de La Rioja)*. Editorial Alta Córdoba Impresos, Córdoba.
De Hoyos, M.
2003a. Los antropomorfos y zoomorfos de el filo de la Loma Larga, San Carlos, Salta. Ponencia presentada en *VI simposio Internacional de Arte Rupestre*, S.S. de Jujuy.
2003b. Quillivil, un alero con pinturas en el Valle Calchaquí. San Carlos, Salta. Ponencia presentada en *VI simposio Internacional de Arte Rupestre*, S.S. de Jujuy.
2005. Retratos de chamanes y guerreros. Una contraposición entre el arte Aguada y el arte Tardío/Inca. Monografía presentada en el Seminario de Doctorado: Paisajes sociales en Arqueología. Espacios Públicos y domésticos. Facultad de Filosofía y Letras U.BA.
2006. El arte de sonreír en la Salamanca de Tres Cerritos, Cafayate (Salta). *Revista de Arqueología del Instituto de Ciencias Arqueológicas,* en prensa.
De Hoyos, M., M. Lanza y L. Horlent
2000. Bloques con grabados en San Antonio del Cajón, Catamarca. En *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, Menhires y Piedras de Colores en Argentina,* editado por M. M. Podestá y M. de Hoyos, pp. 83-94. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.
De la Fuente, N.
1969. La Cultura de la Aguada: nuevos aportes para su estudio. En *Diario La Prensa* 23-11-69. Buenos Aires.
1971. La Fortaleza del Cerro El Toro. Revista del Instituto de Antropología de Córdoba 1: 10-23. Facultad de Filosofía y Humanidades de Córdoba. Córdoba.
De la Fuente, N. y G. Arrigoni
1971. Nuevos petroglifos de la región de Talampaya (Provincia de La Rioja). *Instituto de Antropología. Facultad de Filosofía y Humanidades I*. pp 13-23. Universidad Católica de Córdoba, Córdoba.
1975. Arte Rupestre en la Región Sudeste de la Provincia de Catamarca. *Actas y Trabajos del Primer Congreso de Arqueología Argentina*, pp. 177-203. Rosario.
De La Fuente, N.R y A.R. Díaz Romero
1974. Un conjunto de figuras antropomorfas del yacimiento "La Tunita", Provincia de Catamarca. *Revista del Inst. de Antropología* V: 35-57.
1979. El arte rupestre de la región de Ancasti, Catamarca. *Revista Ampurias*. Colección Misceláneas de Arte Rupestre Argentino. Instituto de Prehistoria, Barcelona.
De la Fuente N., C. Nazar y E. Pelli
1979. Arte rupestre en la región de Ancasti, Prov. de Catamarca. *Antíquitas* 2: 408-418.
2005. Documentación y diagnóstico del arte rupestre de la Tunita provincia de Catamarca-República Argentina. *La Cultura de La Aguada y sus expresiones regionales*, pp. 227-233. EUDELAR. La Rioja.
Demaio P., Karlin U. y M. Medina
2002. *Árboles Nativos del Centro de la Argentina*. Editorial L.O.L.A. Literature of Latin America. Córdoba.
De Marrais, E., J. Castillo y T. Earl
1996. Ideology, materialization, and power strategies. *Current Anthropology* 37(1): 15-31.
De Marrais, E., C. Gosden y C. Renfrew (eds)
2004. *Rethinking Materiality. The Engagement of Mind with the Material World*. McDonald Institute Monographs. Cambridge.
Derrida, J.
1972. *Positions*. Editions du Minuit, Paris.
Descola, P.
2003. *Antropología de la naturaleza*. IFEA, Lima.
De Souza, P.
2006. *Los sistemas de proyectiles durante el proceso arcaico-formativo de la puna de Atacama: Una aproximación desde el análisis de las puntas de proyectil de quebrada Tulán*. Tesis de Magíster en Antropología. Universidad Católica del Norte-Universidad de Tarapacá.
Dincauze, D.
2000. *Environmental Archaeology, Principles and Practice*. Cambridge University Press, Cambridge.
Dirección Provincial de Cultura
1980. Conclusiones. *Actas de las Primeras Jornadas de Arte Rupestre de la Provincia de San Luis*. Dirección Provincial de Cultura. San Luis.
Dobres, M. A. y C. Hoffman
1994. Social agency and the dynamics of prehistoric technology. *Journal of archaeological method and theory* Vol. 1(3): 211-258.

Domingo, I. y E. López.
2002. *Metodología: el proceso de obtención de calcos o reproducciones.* En *La Cova dels Cavalls en el Barranc de la Valltorta,* editado por R. Martínez y V. Villaverde. Monografías del Instituto de Arte Rupestre 1: 75-81.
Donnan, Ch.
1975. The thematic approach to Moche Iconography. *Journal of Latin American Lore* 1.2: 147-162.
Dubelaar, C.N.
1986. *South American and Caribbean Petroglyphs.* Koninklij Instituut Voor Taal-, Land-en Volkenkunde, Caribbean Series 3, 249 pp. Dordrecht.
Durán, V.
1983-85. Arte Rupestre de los cazadores patagónicos en "El Verano", área de la Martita, Departamento de Magallanes, Provincia de Santa Cruz (II). *Anales de Arqueología y Etnología* 38-40(1): 43-75.
Durán, E., M. F. Kangiser y N. Acevedo
2000. Colección Max Uhle: Expedición a Calama 1912. *Publicación Ocasional* Museo Nacional de Historia Natural de Santiago 56: 5-49.
Duviols, P.
1976. Un symbolisme andin du doble: le litomorphose de l'ancêtre. En *Actes du XLII Congrès des Americanistes,* Tomo IV, pp. 359-364. París.
Earle, T.
1989. Style and iconography as legitimation in complex chiefdoms. En *The uses of style in archaeology*, editado por M. Conkey y C. Hastorf, pp. 73-81. Cambridge University Press, Cambridge.
Eco, U.
1976. *A Theory of Semantics*. Indiana University Press, Bloomington.
1981. *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica.* 2ª edición, Editorial Lumen, Barcelona.
Eeckhout, P.
2004. Relatos Míticos y Prácticas Rituales en Pachacamac. *Bulletin de l'Institut Francais d'Études Andines* 33(1): 1-54.
Erlandson, J.
2001. The archaeology of aquatic adaptations: paradigms for a new millennium. *Journal of Archaeological Research* 9(4): 287-349.
Escalada, F.
1949. *El complejo "tehuelche". Estudios de etnografía patagónica*. Instituto Superior de Estudios Patagónicos, Buenos Aires.
1958-59. Hidrografía y antropodinámica. Aportes metodológicos para una etnología espacial. *Runa* 9: 31-46.
Escola, P. S.
2000. *Tecnología lítica y sociedades agropastoriles tempranas*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Falchi, M. P.
1994. Arte rupestre del Período Agro-Alfarero Tardío en la región de Antofagasta de la Sierra. Provincia de Catamarca (Rep. Argentina). *Boletín SIARB* 8: 40-54.
Falcón, V.
2006. La litoescultura de Jaiva y las representaciones rupestres preformativas. http://revistas.pucp.edu.pe/arkeos/content/view/137. *Arkeos, Revista Electrónica de Arqueología de la PUCP*, Vol 1, N° 5. Lima.
Farrington, I.
1992. Ritual Geography, Settlement Patterns and the Caracterization of the Provinces in the Inka Heartland. *World Archaeology* 23(3): 368-385.
Fernández, P. M.
2006. *Aprovechamiento de recursos faunísticos en los ambientes de estepa y ecotono bosque-estepa del norte de la provincia del Chubut*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Fernández Baca Cosio, J.
1989. *Motivos de Ornamentación de la Cerámica Inca-Cusco*. CONCYTEC, Cusco.
Fernández Distel, A.
1992a. Investigación sobre el arte rupestre hispano-indígena del N. O. de la República Argentina. *Boletín SIARB* 3: 172-198.
1992b. Pinturas rupestres posteriores a la conquista española en Jujuy, San Lucas, Dep. Valle Grande, Argentina. *Boletín SIARB* 3: 199-209.
1994. Tres complejos con arte rupestre en la Provincia Modesto Omiste, Departamento de Potosí, Bolivia. *Boletín SIARB* 8: 55-89.
2004. *Iconografía Prehispánica de Jujuy: una visión desde la arqueología.* Editorial Dunken, Buenos Aires.
Ferraro, L.
2003. Evaluación de la conservación del arte rupestre del PN Talampaya. Administración de Parques Nacionales. Manuscrito en posesión de los autores.
2005a. Los valores de nuestros bienes patrimoniales. En *Parques Nacionales, nuestro patrimonio natural y cultural. Revista de divulgación general de la Administración de Parques Nacionales*. Año 1, Nº 2: 26-27. Buenos Aires.
2005b. Arte rupestre de Los Pizarrones: análisis y prospección del valor cultural extraordinario de los Parques Ischigualasto-Talampaya. Primer Informe. Administración de Parques Nacionales. Manuscrito en posesión de los autores.
2005c. Arte rupestre de Los Pizarrones: análisis y prospección del valor cultural extraordinario de los Parques Ischigualasto-Talampaya. Segundo Informe. Administración de Parques Nacionales. Manuscrito en posesión de los autores.
2005d. Arte rupestre de Los Pizarrones: análisis y prospección del valor cultural extraordinario de los Parques Ischigualasto-Talampaya. Informe final preliminar. Administración de Parques Nacionales. Manuscrito en posesión de los autores.
2005e. Museo de Sitio en Puerta de Talampaya (Parque Nacional Talampaya; La Rioja), Primer Informe. Administración de Parques Nacionales. Manuscrito en posesión de los autores.
2005f. Sendero de Interpretación Cultural en Puerta de Talampaya, informe final. Administración de Parques Nacionales. Manuscrito en posesión de los autores.
2006. *Los Pizarrones: investigación, conservación y difusión de arte rupestre en el Parque Nacional Talampaya*. Tesis de licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, en prensa.
Ferraro, L. y R. Molinari
2001. ¡Último momento! El arte de los cazadores recorre el lago Cardiel y se dirige al Strobel. Enviado a *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Rosario.

Ferraro, L., H. Paradela, R. Molinari, A. Caselli, M. Pagni M. y M. Gonaldi
2003. Los Pizarrones (Parque Nacional Talampaya, Provincia de La Rioja; Argentina): un desafío para la conservación del arte rupestre de los Sitios del patrimonio Mundial Latinoamericanos. Ponencia presentada en *VI Congreso Internacional de Arte Rupestre*, Libro de Resúmenes: 127-128. San Salvador de Jujuy.
Ferraro, L., M. Gonaldi, H. Paradela, A. Caselli, L. Ruiz, J. Monguillot, J. Romero Dindorf, J., M. Pagni, S. Arias S. y C. Rodríguez
2003. Informe de comisión. P. N. Talampaya-Recurso Cultural Los Pizarrones. 14 y 15 de octubre de 2002. Administración de Parques Nacionales. Manuscrito en posesión de los autores.
Ferraro, L., C. Pérez Winter, C. Mancino, M. Guastavino, M. y Área de Educación DRC.
2005. The future is already here: cultural resources conservation and social development. Ponencia presentada en *Second Desert Conference*, Arica.
Ferrero, L.
1975. *Costa Rica Precolombina*. Colección Historia Patria. Editorial Costa Rica. San José.
Fink, R.
2001. La Cosmología en el Dibujo del Altar del Quri Kancha Según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua. *Histórica* XXV(1): 9-75.
Fletcher, R.
1989. The messages of material behavior: a preliminary discussion of non-verbal meaning. En *The meanings of things*, editado por Ian Hodder. Unwin Hyman. Londres.
Flores Ochoa, J.
1977a. Pastoreo, Tejido e Intercambio. En *Pastores de Puna. Uywamichiq Punarunakuna*, editado por J. Flores Ochoa, pp. 133-154. IEP, Lima.
1977b. Aspectos Mágicos del Pastoreo: Enqa, Enqaychu, Illa y Khuya Rumi: En *Pastores de Puna. Uywamichiq Punarunakuna*, editado por J. Flores Ochoa, pp. 211-237. IEP, Lima.
Flores Ochoa, J. Kuon, E. y R. Samanez
1998. *Qeros. Arte Inka en Vasos Ceremoniales*. Banco de Crédito del Perú, Lima.
Fonseca, O.
1996. *Historia Antigua de Costa Rica. Surgimiento y caracterización de la primera civilización costarricense*. Colección Historia de Costa Rica. Editorial de la Universidad de Costa Rica. 2da. edición.
Fonseca, O. y V. Acuña
1986. Los petroglifos de Guayabo de Turrialba y su contexto. En: Lange, F. y L. Norr (Editores) Prehistoric settlement patterns in Costa Rica. *Journal of the Steward Anthropological Society*. Vol. 14(1-2): 237-254.
Fonseca, O. y R. Cooke
1996. El sur de América Central: contribución al estudio de la región histórico chibcha. En: Carmack, R. (Editor). Tomo I Historia Antigua. *Historia General de Centroamérica*. Flacso. 2da. edición. San José.
Ford, R. I.
1977. The technology of irrigation in a new Mexico Pueblo. En *Material culture: styles, organization and dynamics of technology*, editado por Lechtman H. y R. Merrill, pp. 139-154. In Proceedings of the American ethnological Society, 1975. West Publishing Co.
Foucault, M.
1984. What is the enlightenment? En P. Rabinow (comp.), *The Foucault Reader*, pp. 32-50. Pantheon Books, New York.
1989 [1976]. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
Franchomme, J. M.
1987. *L'art Rupestre de Patagonie: quelques sites Prehistoriques du Plateau Central, Province de Santa Cruz, Argentine*. Tesis Doctoral. Universidad de Paris X. Nanterre.
Franklin, N.
1989. Research with style: a case study from Australian rock art. En *Archaeological approaches to cultural identity*, editado por S. Shennan, pp. 278-290. Unwin Hyman, London.
Fuchs, P. R.
1997. Nuevos datos arqueométricos para la historia de la ocupación de Cerro Sechín Período Lítico al Formativo. *Archaeologica Peruana* 2. Editado por E. Bonnier y H. Bischof, pp. 145-161, Sociedad Arqueológica Peruano-Alemana Reiss-Museum Mannheim.
Gallardo, F.
2001. Arte rupestre y emplazamiento durante el Formativo Temprano en la cuenca del río Salado (Desierto de Atacama, norte de Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 83-97.
2004. El Arte Rupestre como Ideología: Un Ensayo acerca de Pinturas y Grabados en la Localidad del río Salado (Desierto de Atacama, Norte de Chile). *Chungará* 36, Vol. especial, Tomo 1: 427-440.
Gallardo, F. y F. Vilches
1996. A original rock art style in the Atacama desert (Northern Chile). *International Newsletter on Rock Art* 15: 14-17.
Gallardo, F., V. Castro y 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.
1993. La sustancia privilegiada: Turbantes, poder y simbolismo en el norte de Chile. En *Identidad y prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*, pp. 11-25. Museo Chileno de Arte Precolombino-Fundación Andes.
Gallardo, F., C. Sinclaire y C. Silva
1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 57-96. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
Gallardo, F., F. Vilches, L. Cornejo y Ch. Rees
1996. Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado (norte de Chile): Un estudio preliminar. *Chungara* 28(1-2): 353-354.
Gallardo, F. y H. Yacobaccio
2005. Wild or domesticated? Camelids in early formative rock art of the Atacama Desert (Northern Chile). *Latin American Antiquity* 16(2): 115-130.
Gambier, M.
1998. *Arqueología de la Sierra de San Luis*. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo. San Juan.

Gamble, C.
1982. Interaction and alliance in Palaeolithic Society. *Man* 17: 92-107.
García, J. C.
1994. *Ofensas a Dios. Pleitos e Injurias. Causas de Idolatría y Hechicerías, Cajatambo Siglos XVII-XIX*. Centro de Estudios Regionales "Bartolomé de las Casas", Cuzco.
García, J. F.
1992. Acción humana y ley; crítica a la unidad metodológica de las ciencias. En *Popper y las Ciencias Sociales*. Centro Editor de América Latina, 192 pp. Buenos Aires.
García Murillo, S. y M. Pérez
1996. Los organismos vivos como factores que contribuyen activamente al deterioro de nuestros monumentos. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 14: 57-66.
Garcilaso de la Vega, I.
1991 [1609]. *Comentarios Reales de los Incas*. Edición, índice analítico y glosario de C. Araníbar; Fondo de Cultura Económica, México.
Gardin, J. C.
1965. On a possible interpretation of componential analysis in Archaeology. *American Antropologist*, Special Publication 67(5): 9-22.
Gell, A.
1998. *Art and agency.* Clarendon Press, Oxford.
Gez, J. W.
1916. *Historia de la Provincia de San Luis.* Tomo 1. Buenos Aires.
Gilli, A., F. Anselmetti, D. Ariztegui, J. McKenzie, K. Kelts y V. Markgraf.
2000. Dessication and flooding history of Lago Cardiel: constraining past hydroclimatic conditions in Patagonia, Argentina. Póster presentado en el *Congreso Internacional de Sedimentología*, Mar del Plata, Pcia de Buenos Aires.
Giordano, A. R. y M. E. Gonaldi
1991. Ocupación temprana en el Valle de Talampaya. La Rioja. *Shincal* Nº 3 Tomo 3.
1991a. Manifestaciones del arte rupestre en una zona de alto interés turístico. Una política de protección. En *El Arte rupestre en la arqueología contemporánea*, editado por M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y S. F. Renard, pp. 85-91. Buenos Aires.
Gonaldi, M. E.
1996. Antigüedad de la ocupación humana en Talampaya. Resultados de los primeros fechados radiocarbónicos. En: El Independiente. Jueves 6 de junio.
1999. El Parque Nacional Talampaya (La Rioja). Patrimonio Arqueológico, dependencia jurisdiccional y legislación. Ponencia presentada en *XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina,* Libro de resúmenes, pp. 192-193. Córdoba.
Gisbert, T.
1999. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La Imagen del Otro en la Cultura Andina*. Plural-Universidad de Nuestra Señora de La Paz, La Paz.
Göbel, B.
2000-2002. Identidades sociales y medio ambiente: la multiplicidad de los significados del espacio en la Puna de Atacama. *Cuadernos del INAPL* 19: 267-296.
2002. La arquitectura del pastoreo: Uso del espacio y sistema de asentamientos en la Puna de Atacama (Susques). *Estudios Atacameños* 23: 53-76.
Gómez, M. L.
2000. *La Restauración. Examen Científico Aplicado a la Conservación de Obras de Arte*. Segunda edición, Ediciones Cátedra, Madrid.
Gómez-Barrera, J. A.
2001. *Ensayo sobre el Significado y la Interpretación de las Pinturas Rupestres de Valonsadero*. Soria.
Gonaldi, M. E.; Giordano, A. y A. Callegari.
2003. Manifestaciones rupestres del Cañón de Talampaya (Dto. Felipe Varela-La Rioja-Argentina). Ponencia presentada en *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre*. Libro de Resúmenes: 103-104. San Salvador de Jujuy.
González, A. R.
1964. La Cultura de la Aguada del N.O. Argentino. *Revista del Instituto de Antropología* 2-3: 205-250.
1980. Arte Precolombino de la Argentina. Introducción a su Historia Cultural. Editorial Valero. Buenos Aires.
1992. *La placas metálicas de los Andes del sur: Contribución al estudio de las religiones precolombinas*. Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.
1998. Cultura de La Aguada. Arqueología y Diseños. Arte Precolombino. Editorial Filmediciones Valero**.** Buenos Aires**.**
2004. La arqueología del noroeste argentino y las culturas formativas de la cuenca del Titicaca. *Revista Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 29: 7-38. Buenos Aires.
González, A. R. y M. Baldini
1991. Función y significado de un ceramio de la Cultura de La Aguada: Ensayo de Interpretación. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5: 23-52. Santiago de Chile.
González, L.
1997. Cuerpos ardientes. Interacción surandina y tecnología metalúrgica. *Estudios Atacameños* 14: 175-188.
González, P. H.
1955. Notas del Museo. Dirección de Cultura de la Provincia. 16 págs. San Luis.
Goñi, R.
2000. Arqueología de momentos históricos fuera de los centros de conquista y colonización: un análisis de caso en el sur de la Patagonia. En *Desde el País de los Gigantes. Perspectivas Arqueológicas en Patagonia*, Tomo 1, pp. 283-296. Universidad Nacional de la Patagonia, Río Gallegos.
Goñi, R. y G. Barrientos
2000. Estudio de chenques en el lago Salitroso, provincia de Santa Cruz. En *Desde el País de los Gigantes. Perspectivas Arqueológicas en Patagonia,* Tomo 1, pp. 161-175. Universidad Nacional de la Patagonia, Río Gallegos.
2004. Poblamiento tardío y movilidad en la cuenca del lago Salitroso. En *Contra Viento y Marea. Arqueología de Patagonia,* editado por T. Civalero, P. Fernández y G. Guráieb, pp. 313-324. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires.
Goñi, R. A., G. Barrientos y G. E. Cassiodoro
2000-2002. Condiciones previas a la extinción de las poblaciones humanas del sur de Patagonia: una discusión a partir del

análisis del registro arqueológico de la cuenca del lago Salitroso. *Cuadernos del INAPL* 19: 249-266.

Goñi, R., J. B. Belardi, S. Espinosa y F. Savanti

2004. Más vale tarde que nunca: cronología de las ocupaciones cazadoras-recolectoras en la cuenca del lago Cardiel (Santa Cruz, Argentina). En *Contra Viento y Marea. Arqueología de la Patagonia*, pp. 237-248. INAPL-SAA, Buenos Aires.

Goñi, R. A., J. B. Belardi, A. Re, A. Nuevo Delaunay, R. L. Molinari y L. Ferraro

2007. Los grabados de la meseta del lago Strobel (Patagonia argentina) desde una perspectiva regional. *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004)*, editado por R. Hostnig, M. Strecker y J. Guffroy, pp. 427-438. Lima.

Gordillo, J.

1992. Petroglifos y Tráfico: Un Caso de Interacción Micro-Regional en el Ámbito de los Valles de Tacna, Perú. *Boletín SIARB* 6: 54-63. La Paz.

Gordillo, I; M. Baldini y M. F. Kusch

2000. Entre objetos, rocas y cuevas: significado y relaciones entre la iconografía rupestre y mobiliar Aguada. *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en la Argentina,* editado por M. Podestá y M. de Hoyos, pp. 101-112. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.

Gosden, C.

1994. *Social being and time*. Blackwell, Oxford.

Gradin, C. J.

1959/60. Petroglifos de la Meseta del Lago Strobel (Provincia de Santa Cruz, Argentina). *Acta Praehistórica* III/IV: 123-143.

1976. Parapetos de piedra y grabados rupestres en la Meseta del Lago Buenos Aires. *Actas del IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, T. II(1-4): 315-337. San Rafael, Mendoza.

1977. Pinturas rupestres del Alero Cárdenas, provincia de Santa Cruz. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XI: 143-158.

1978. Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres. *Revista del Museo Provincial* 1: 120-133. Neuquén.

1983. El Arte Rupestre de la Cuenca del Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz, República Argentina*. Ars Praehistórica* II: 87-149.

1996. Grabados y parapetos de la zona sur de la meseta del Lago Buenos Aires (Prov. de Santa Cruz). En *Arqueología. Solo Patagonia*, editado por J. Gómez Otero, pp. 173-184. CENPAT-CONICET. Puerto Madryn.

1997. Reflexiones sobre las imágenes del arte rupestre. Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina (Cuarta Parte). Arte Rupestre de la Argentina. *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael* XVI*:* 11-15.

1999. Sobre las tendencias del arte rupestre de Patagonia argentina. *Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País*, pp. 85-99. Noviembre de 1995. Universidad de Río Cuarto, Río Cuarto, Argentina.

2001. El Arte Rupestre de los cazadores de guanaco de la Patagonia. En *Historia Argentina Prehispánica* 2, editado por E. Berberián y A. Nielsen, pp. 839-874. Editorial Brujas. Córdoba.

2003. Grabados de la Estancia La Flecha, Gobernador Gregores, Provincia de Santa Cruz. En *Arqueología y Paleoambiente en la Patagonia Santacruceña Argentina*, editado por A. M. Aguerre, pp. 121-137. s.d. Buenos Aires.

Gradin, C. J. y A. M. Aguerre

1984. Arte Rupestre del área de La Martita. Sección A del Departamento Magallanes, Provincia de Santa Cruz. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XV: 125-223.

Gradin, C, J., C. A. Aschero y A. M. Aguerre

1976. Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos, Alto Río Pinturas, Santa Cruz. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* X: 201-251.

1979. Arqueología del área del Río Pinturas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XIII: 183-227.

Gramsch A.

1996. Landscape archaeology: of making and seeing. *Journal of European Archaeology* 4: 19-38.

Guaman Poma de Ayala, F.

1980 [1616]. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Edición a cargo de Franklin Pease, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

1980 [1615]. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición a cargo de J. Murra y R. Adorno. Siglo Veintiuno Editores, México, D. F.

Guerrero, J.V. y F. Solís.

1997. *Los pueblos de la Zona Cañas-Liberia*. Museo Nacional de Costa Rica. Sistema Nacional de Riego.

Guffroy, J.

1999. *El Arte Rupestre del Antiguo Perú*. IFEA, Lima.

Gusinde, M.

1951. *Hombres primitivos en la Tierra del Fuego*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla.

Haber, A.

2004. Arqueología de la naturaleza / naturaleza de la arqueología. En A. Haber (ed.), *Hacia una arqueología de las arqueologías sudamericanas*, pp. 15-32. Ediciones Uniandes, Bogotá.

Hartley, R. J.

1992. *Rock Art on the Northern Colorado Plateau: Variability in Content and Context*. Avebury. Aldershot.

Helsley-Marchbanks, A. M.

1992. Una vuelta a Yaraque: las pinturas rupestres coloniales de Korini y Kelkata, Depto. de Oruro, Bolivia. *Boletín SIARB* 3: 36-42.

Heredia, O.

1974. Investigaciones arqueológicas en el sector Meridional de las Selvas Occidentales. *Revista del Instituto de Antropología* 5: 73-132.

Hernando, A.

2002. *Arqueología de la identidad*. Akal Ediciones, Madrid.

Hernández Llosas, M.I.

1997. Aportes de los estudios de arte rupestre al avance del conocimiento en arqueología: Alcances y posibilidades. Actas y memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, 4ª parte. *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael* T-XVI: 29-40.

Herrera, A.

1999. Espacio y objetos funerarios en la distinción de rango social en Finca Linares. *Vínculos* 22(1-2): 125-156.

Hesse, B.
1982. Archaeological evidence for camelid explotation in the Chilean Andes. *Säugetierkundliche Mitteilungen* 30: 201-211.
Hidalgo, J.
2004. Culturas y etnias Protohistóricas: Área Andina Meridional. En *Historia Andina en Chile*, pp. 39-64. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
Hodder, I.
1987. Early Ceramics and the Origins of Village Life in Lower Central America. Tesis de doctorado. Harvard University. Cambridge, Massachusetts.
1988 [1986]. *Interpretación en Arqueología. Corrientes actuales*. Traducido por M. J. Aubet. Editorial Crítica. Barcelona.
1991. *Reading the Past*. Cambridge University Press. Cambridge.
Hostnig, R.
2003. *Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional*. Concytec-UNMSM, Lima.
2004. Arte rupestre postcolombino de la Provincia Espinar, Cusco, Perú., *Boletín SIARB* 18: 40-64.
2006. Distribución, Iconografía y Funcionalidad de las Pinturas Rupestres de la Época Inca en el Departamento del Cusco, Perú. *Boletín SIARB* 20: 46-76.
Husson, J.-Ph.
1998. En busca del foco de las representaciones de la muerte de Atawallpa: algunos argumentos a favor del estado neo-inca de Vilcabamba. *Nuevos Comentarios* 6: 50-81.
2006. ¿Testimonio histórico o invención? La cuestión de la autenticidad de la Tragedia del fin de Atawallpa. *Pacarina* 1: 24-37.
Hyslop, J.
1984. *The Inka Road System*. Academic Press, Orlando.
1990. *Inka Settlement Planning*. University of Texas Press, Austin.
INC (Instituto Nacional de Cultura del Perú)
1992. *Qapaqñam. El sistema vial incaico.* Instituto de Estudios Arqueológicos.
2005. *Programa Qhapaq Ñan. Informe por Cuencas Hidrográficas del Registro de Tramos y Sitios. Campañas 2003-2004*. INC, Lima.
Ibarra, E.
1989. El Intercambio y la navegación en el Golfo de los Huetares (o de Nicoya) durante el siglo XVI. *Revista de Historia* 17 (junio-julio 1988).
1990. *Las sociedades cacicales de Costa Rica (siglo XVI)*. Colección Historia de Costa Rica. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
Ibarra Grasso, D. E.
1971. *Argentina indígena y prehistoria americana*. Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires.
Iliou, J.
1976. Deux nouvelles méthodes de relevé de gravures repestres. *Libyca*. Tomo XXIV: 127-139. C.R.A.P.E. Alger.
Ingold, T.
1986. Territoriality and tenure: the appropriation of space in hunting and gathering societies. En *The appropriation of nature. Essays of Human ecology and social relations*, editado por T. Ingold, pp. 136-64. Manchester University Press. Gran Bretaña.
2000. *The perception of the environment*. Routledge, Londres.
Iriarte, I.
1993. Las túnicas incas en la pintura colonial. En *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, compilado por E. Urbano, pp. 53-85. Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", Cuzco.
Isbell, W.
1997. *Mummies and mortuary monuments: a postprocessual prehistory of Central Andean social organization*. The University of Texas Press, Austin.
Jochim, M.
1983. Palaeolithic cave art in ecological perspective. En *Hunter-Gatherer Economy in Prehistory*, editado por G. Bailey, pp. 212-219. New Directions in Archaeology. Cambridge University Press. Cambridge.
Johnson, M.
2000. *Teoría Arqueológica. Una Introducción*. Editorial Ariel. Barcelona.
Joyce, R.
1993. The construction of the Mesoamerican frontier and the mayoid image of Honduran polychromes. En: Graham, M. (Editor) *Reinterpreting prehistory of Central America*. Pp. 51-101. University Press of Colorado, Niwot.
Kan, M.
1972. The feline motif in northern Perú. *The Cult of the Feline. A Conference in Pre Columbian Iconography*. Elizabeth P. Benson, Editor. pp. 69-90. October 31st and November 1st, 1970. Washington, D.C.
Karlson, C.
1988. *Los Algarrobales de la zona de Cafayate. Pautas de Manejo.* Tesis para optar al grado de Licenciatura en Recursos Naturales. Facultad de Ciencias Naturales. Universidad Nacional de Salta, Salta.
Kauffman, T.
1974. *Idiomas de Mesoamérica*. Editorial José de Pinedo Ibarra. Ministerio de Educación de Guatemala. Ciudad de Guatemala.
Kirk, T.
2006. Building of substance: dwelling and building in early Neolithic Wales. *Journal of Iberian Archaeology* 8: 73-90.
Kopnin, P.
1966. *Lógica Dialéctica*. Grijalbo, México.
Korstanje, M.A. y C.A. Aschero
1996. Arte Rupestre en los Valles El Bolsón y Las Cuevas (Catamarca, Argentina). *Chungara* Vol. 28(1 y 2): 199-222.
Kosík, K.
1967. *Dialéctica de lo Concreto (Estudio sobre los Problemas del Hombre y el Mundo)*. Grijalbo, México.
Künne, M.
2003. Arte Rupestre de Costa Rica. En: Künne, M. y M. Strecker (Editores) Arte Rupestre de México Oriental y Centroamérica. *Indiana Suplemento* 16: 201-222. Gebr. Mann Verlag, Berlín.
Kusch, M. F.
1991. Forma diseño y figuración en la cerámica pintada y grabada de La Aguada. En *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*, editado por M. Podestá, M.I. Hernández Llosas y S.F. Renard de Coquet, pp. 14-24. Buenos Aires.

Kusch, F y C. Abal
2005. Alucinógenos y representación: El lenguaje de los sueños. En*: La Cultura de La Aguada y sus expresiones regionales,* pp. 81-86. EUDELAR. La Rioja.
Lambert, D
1989. *Conserving Australian Rock Art. A Manual for Site Managers*. Edición Graeme Ward. Aboriginal Studies Press, Canberra, Australia.
Lange, F.
1984. The Greater Nicoya Archaeological Subarea. En: Lange, F. y D. Stone (Editores) *The Archaeology of the Lower Central America*. pp. 165-194. Albuquerque, New Mexico. University Press.
Lanza, M.
1996. Grabados rupestres en el Valle Calchaquí: avances y perspectivas. *Chungara* 28(1-2): 233-239.
Larco, R.
2001 [1938]. *Los Mochicas*. Editado por el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera-Fundación Telefónica, Tomo I. Lima.
Latcham, R.
1915. Uso y preparación de pieles entre los indios de Chile y otros países de Sudamérica. *Revista Chilena de Historia y Geografía* 17 (Primer Trimestre): 246-263.
1938. *Arqueología de la Región Atacameña*. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago.
Latour, B.
2007. *Nunca fuimos modernos, ensayos en Antropología Simétrica*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
Lazaro, M.
2000. *Guía para Inversores Zona Norte*. Subsecretaría de Turismo de la Provincia del Neuquén. Dirección de Turismo. Mayo de 2000.
Le Quellec, J.-L.
2006. The Sense in Question; Some Saharan Examples. *Rock Art Research* 23(2): 165-170.
Leach, E.
1981. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo Veintiuno. Madrid.
Lechtman, H.
1977. Style in technology. Some Early thoughts. En *Material culture: styles, organization and dynamics of technology*, Lechtman H. y R. Merrill (Eds.), pp. 4-17. In Proceedings of the American ethnological Society, 1975. West Publishing Co.
Lechtman, H. y R. Merrill
1977. *Material cultures, styles, organization and dynamics of technology*, Proc. Ethnol. Soc. St. Paul, West, Minnesota.
Ledesma, R.
2005. Contexto de producción de pinturas rupestres en El Divisadero (Cafayate, Salta, República Argentina). *Andes, Antropología e Historia* 16: 305-323.
2006a. *El arte rupestre en el sur del valle Calchaquí*. Tesina para optar a Suficiencia Investigadora. Departamento de Historia I y Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.
2006b. Variabilidad y patrones de diseño en el arte rupestre. Valle Calchaquí Sur (Salta, República Argentina). Ponencia presentada en *52 Congreso Internacional de Americanistas*, Sevilla.
Lee, J. y D. Wong
2001. *Statistical analysis with Arc View GIS*. John Wiley and sons INC. Nueva York.
Lemonnier, P.
1986. The study of material culture today: Toward an anthropology of technical system. *Journal of anthropological archaeology* 5: 147-186.
León, W.
1996. Los geoglífos de Pampa Colorada-Casma. *Queymi, Revista de Cultura Regional y Nacional, Segunda Época* 35: 24-29.
Lewis-Williams, D.
1995. Modelling the production and consumption of rock art. *South African Archaeological Bulletin* 50: 143-154.
Lima, M. del P.
2002. Los petroglifos de Quila Quila, Chuquisaca, Bolivia. *Boletín SIARB* 16: 47-76.
2003. Sostenibilidad y diálogo horizontal. Nuevos paradigmas de la investigación arqueológica. El caso de Quila Quila-Chuquisaca. En MUSEF, *XV Reunión Anual de Etnología 2001* (publ. 2003), Tomo 1, pp. 83-91. La Paz.
Lima, M. del P., R. Cordero, M. Strecker y F. Taboada
2002. Los petroglifos de Quila Quila, Chuquisaca, Bolivia. *Boletín SIARB* 16: 47-76.
Lima, M. del P., J. M. López Bejarano, M. R. Maldonado Vargas y W. M. A. Castellón Campero
2003. Prospección arqueológica en la cuenca de Calacala, Depto. de Oruro, Bolivia. Resultados preliminares. *Boletín SIARB* 17: 54-65.
Linares Málaga, E.
1991. *Arte rupestre peruano.* Arequipa.
1999. ¿Arte rupestre en Sudamérica? prehistoria. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fondo Editorial. Lima.
Llamazares, A. M.
2000. Arte rupestre de la cueva La Candelaria, Provincia de Catamarca. *Publicaciones Arqueología* 50. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.
Llambías, E.J., D. Gregori, M. Basei, R. Varela y C. Prozzi
2003. Ignimbritas riolíticas neoproterozoicas en la Sierra Norte de Córdoba: ¿evidencia de un arco magmático temprano en el ciclo Pampeano? *Revista de la Asociación Geológica Argentina* 58(4): 572-582.
Lo Celso, M. y R. Ledesma
2004. Aportes sobre evidencias formativas en el municipio de Cafayate (Salta). Ponencia presentada en *XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Río Cuarto.
2005. Sitios arqueológicos formativos en el municipio de Cafayate (Salta). *Avances de investigación. I Jornadas de Antropología*, pp. 267-282. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.
López Campeny, S. M. L.
2000. Tecnología, Iconografía y Ritual funerario. Tres dimensiones de análisis de los textiles formativos del Sitio Punta de la Peña 9 (Antofagasta de la Sierra, Argentina). *Estudios Atacameños* 20: 29-65.
2001. *Actividades domésticas y organización del espacio intrasitio. El sitio Punta de la Peña 9 (Antofagasta de la*

*Sierra, Prov. de Catamarca)*. Trabajo Final de Carrera de Arqueología Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán.

López Campeny, S. M. L., E. del Bel, S. Rodríguez Curletto y A. S. Romano

2005. Evidencias de ritualidad en contextos agropastoriles: el sitio Piedra Horadada 2 (PH2), Puna Meridional Argentina. Libro de *Resúmenes de las VII Jornadas de Comunicaciones, Serie Monográfica y Didáctica* 45: 19, Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán.

2006. De un hogar en la Puna… historias de idas y vueltas. En *El Hábitat Prehispánico. Arqueología de la Arquitectura y de la Construcción del Espacio Organizado*, editado por M. E. Albeck, C. Scattolin y M. A. Korstanje, en prensa.

Lorandi, A. M.

1966. El Arte Rupestre del Noroeste Argentino (Área del norte de La Rioja y sur y centro de Catamarca). *Dédalo* 4: 15-172.

Lorblanchet, M.

1995. *Les grottes ornées de la Préhistoire*. Nouveaux regards. Editions Errance, Paris.

Lothrop, S.

1926. Pottery of Costa Rica and Nicaragua. *Contributions from the Museum of the American Indian, Heye Foundations* 8. New York.

Loubser, J. y F. Taboada

2005. Conservación de Incamachay: limpieza de graffiti. *Boletín SIARB* 19: 49-57. SIARB-Alcaldía de Sucre.

2006. Parque Arqueológico Incamachay-Pumamachay. Video (DVD). La Paz / Sucre.

Lyman, R. L.

1994. *Vertebrate Taphonomy.* Cambridge University Press, Cambridge. London.

Lynch, T.

1977. Tambo incaico Catarpe-Este: Informe de avance. *Estudios Atacameños* 5: 142-147.

Madrazzo G. y M. Ottonello

1966. *Tipos de instalación prehispánica en la región de la Puna y su borde*. Monografías 1, Olavarría.

Maldonado, E.

1992. Arquitectura. *Arqueología de Cerro Sechín.* Tomo I: 65-129. Editado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fundación Volkswagenwerk-Alemania, Lima.

Manzi, L.

1991. Obtención, manufactura y usos de pinturas en grupos de cazadores-recolectores pedestres de la Isla Grande de Tierra del Fuego: un enfoque sistémico. En *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, editado por M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y Renard de Coquet, pp. 139-150. Buenos Aires.

Mañana Borrazás, P.; Blanco Rotea, R. y X. M. Ayán Vila

2002. Arqueología de la arquitectura. Análisis de la arquitectura funeraria megalítica. En *Arqueotectura 1: Bases teórico-metodológicas para una arqueología de la arquitectura. TAPA* 25: 40-64. Santiago de Compostela.

Marcos, S.

2005. *Aportes al estudio del arte rupestre del dpto.Trancas, Pcia. Tucumán.* Tesis de grado. Carrera de Arqueología. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

Mariscotti de Gorlitz, A. M.

1978. *Pachamama Santa Tierra. Contribución al Estudio de la Religión Autóctona en los Andes Centro-Meridionales.* Gebr. Mann Verlag, Berlín.

Marshack, A.

1979. Upper paleolithic symbol systems of the Russian Plain: cognitive and comparative analysis. *Current Anthropology* 20(2): 271-311.

Martel, A.R.

2004. Cacao3 (Cc3), Arte Rupestre del Formativo Temprano en Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina. *Andes* Nº 15, pp. 185-212. Salta.

2006. Arte rupestre y espacios productivos en el Formativo: Antofagasta de la Sierra (Puna meridional argentina). En *Tramas en la piedra. Producción y usos del arte rupestre*, editado por D. Fiore y M. Podestá, pp. 157-167. Sociedad Argentina de Antropología, AINA, WAC, Buenos Aires.

Martel, A. R. y C. A. Aschero

2005. Pastores en acción: imposición iconográfica vs. autonomía temática. Trabajo presentado al *Taller "Procesos Sociales Prehispánicos en los Andes Meridionales"*. Instituto Interdisciplinario Tilcara (UBA). Tilcara, Jujuy.

Martin, Y.

1993. Analyse de pigments. En *L'art Pariétal Paléolithique. Techniques et méthodes d'études*, editado por Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique, pp. 261-264. Paris.

Martínez, J. L.

2005. Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares. *Revista Chilena de Antropología Visual* 5: 113-132.

Martínez García, J.

1998. Abrigos y accidentes geográficos como categorías de análisis del paisaje de la pintura esquemática. El sudoeste como marco. *Arqueología Espacial* 19-20: 543-561

Martinic, M.

1995. *Los Aonikenk. Historia y Cultura.* Ediciones Universidad de Magallanes, Punta Arenas.

Marx, K.

1970 [1859]. *Prefacio a la Contribución a la Crítica de la Economía Política.* Alberto Corazón, Madrid.

Marx, K. y F. Engels

1974 [1846]. *La Ideología Alemana.* 5ª edición. Pueblos Unidos-Grijalbo, Barcelona.

Masotta, C. E.

2001. *Marcas del Tiempo en Cholila. Gente y relatos de la Patagonia*. Video digital, 55'. INAPL-UBA.

Matteini M., Moles A.

2001. *La química en restauración*. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-IAPH.

Mauss, M.

2003 [1950]. Notion de technique du corps. En *Sociologie et Anthropologie*. Presses universitaires de France. Quadrige/PUF, Paris.

Medina M. y S. Pastor

2006. Chacras dispersas. Una aproximación etnográfica y arqueológica al estudio de la agricultura prehispánica en la región serrana de Córdoba (Argentina). *Comechingonia* 9: 103-121.

Mege, P.
2000. Originales contra la fuerza. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 30: 41-46.
Mege, P. y F. Gallardo
2006. Soluciones semióticas y pinturas rupestres en la localidad del río Salado (Desierto de Atacama, Norte de Chile). Manuscrito en posesión de los autores.
Meggers, B. y C. Evans
1969. *Cómo interpretar el lenguaje de los tiestos*. Smithsonian Institution, Washington Mengoni Goñalons, G.
Meighan, C.
1979. La Española, a rock art site in northern Costa Rica: preliminary report. *Archaeology UCLA*. Vol.1, Número 20, diciembre.
Meighan, C.W.
1980. Archaeology of Guatacondo. En Prehistoric tails of Atacama: Archaeology of Northern Chile, editado por C.W. Meighan y A.L. True. *Monumenta Archaeologica* 7: 99-126. Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles.
Mengoni Goñalons, G. L.
1999. *Cazadores de guanacos de la estepa patagónica.* Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.
Menu, M. y P. Walter
1996. Les rythmes de l'art préhistorique. *Techne* 3: 11-23.
Miotti, L.
1989. *Zooarqueologia de la meseta central y la costa de la provincia de Santa Cruz: Un enfoque de las estrategias adaptativas aborígenes y los paleoambientes.* Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias Naturales. Universidad Nacional de La Plata.
2003. South America. A paradox for building images of the colonization of the New World. En *South America, long and Winding Roads for the First Americans at the Pleistocene/Holocene Transition, volumen especial de Quaternary International* 109-110, editado por L. Miotti y M. Salemme, pp. 147-173. Canadá.
2006. La fachada atlántica como puerta de ingreso alternativa de la colonización humana de América del Sur durante la transición Pleistoceno/Holoceno. En *2º Simposio Internacional el Hombre Temprano en América*, editado por J.C. Jiménez, O. Polaco, G. Martínez y R. Hernández, pp. 155-188, INAH, D.F. México.
Miotti, L. y N. Carden
2006. The relationships between rock art and archaeofaunas in the Central Patagonian Plateau. En Taphonomy and Archaeology in Argentina, volumen especial de *British Archaeological Reports,* editado por L. Miotti; M. Salemme; G. Mengoni; G. Barrientos y M. Gutiérrez, en prensa.
Miotti, L, N. Carden y L. Magnin
2006. Tendencia central, dispersión y orientación en el paisaje regional. Estudios de distribución del arte rupestre en la Meseta Central de Santa Cruz, Argentina. *Actas de las VI Jornadas de Arqueología de la Patagonia.* CEHA-Instituto de la Patagonia, Universidad de Magallanes. Punta Arenas, en prensa.
Miotti, L., D. Hermo y M. Vázquez
1999. Piedra Museo, un Yamnagoo Pleistocénico en la colonización de la Meseta de Santa Cruz. El estudio de la Arqueofauna. En *Soplando en el Viento*, editado por R. Goñi, pp. 113-136. Universidad del Comahue. Bariloche.
Miotti, L. y M. Salemme
1999. Biodiversity, taxonomic richness and specialists-generalists during Late Pleistocene/Early Holocene times in Pampa and Patagonia (Argentina, Southern South America). *Quaternary International* 53/54: 53-68.
2003. When Patagonia was colonized: people mobility at high latitudes during Pleistocene/Holocene Transition. *Quaternary International* 109-110: 95-111.
Miotti, L., M. Salemme, D. Hermo, M. Vázquez, N. Carden, M. Giardina y L. Magnin
2005. Aguada del Cuero: un escalón más en la arqueología de la meseta de Santa Cruz. *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, vol. II. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.
Mithen, S, J.
1990. *Thoughtful Foragers. A study of Prehistoric decision making*. Cambridge University Press. Cambridge.
Molinari, R.
1999. Planteos preliminares para el Manejo de Recursos Culturales en el Parque Nacional Talampaya. Administración de Parques Nacionales. Manuscrito en posesión de los autores.
Molinari, R., Ferraro, L., Paradela, H., Castaño, A. y S. Caracotche
2000. 2001 Odisea del Manejo: conservación del patrimonio arqueológico y perspectiva holística. (2 de marzo de 2007) http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Roberto_Molinari2.htm (15 de mayo de 2007).
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*, editado por R. Varón y J. Flores, pp. 691-708. Instituto de Estudios Peruanos-Banco Central de Reserva del Perú, Lima.
Moneva, M.D.
1993. Primeros sistemas de reproducción de Arte Rupestre en España. *Espacio, Tiempo y Forma, serie I, Prehistoria y Arqueología* t. 6: 413-42.
Montell, G.
1926. An archaeological collection from the Rio Loa Valley, Atacama. *Oslo Etnografiske Museums Skrifter* 5(1): 1-46.
Montero, I., A. Rodríguez, J.M. Vicent, M. Cruz
1998. Técnicas digitales para la elaboración de calcos de arte rupestre. *Trabajos de Prehistoria* 55(1): 155-169.
Montt, I.
2002. Faldellines del periodo formativo en el Norte Grande: Un ensayo acerca de la historia de su construcción visual. *Estudios Atacameños* 23: 7-22.
2005. *Vestimenta en la cultura visual tardía del desierto de Atacama*. Memoria para optar al Título de Arqueóloga. Universidad de Chile.
2006. *Las representaciones rupestres en Gatchi en el contexto local y regional (San Pedro de Atacama, Subárea Circumpuneña).* Tesis de Magíster en Antropología. Universidad Católica del Norte-Universidad de Tarapacá.
Morlans, C.
1995. Regiones Naturales de Catamarca. Provincias Geológicas y Fitogeográficas. *Revista de Ciencia y Técnica* Vol. II-Nº 2. Año 1.

Morphy, H.
1997. Landscape and the reproduction of the ancestral past. En *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*, editado por E. Hirsch y M. O'Hanlon, pp. 184-209. Clarendon Press, Oxford.
Morwood, M. J.
1998. Sex, lies and symbolic behaviour. *Rock Art Research* 15(1): 17-22.
Mulvany, E.
2004. Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado. *Chungara* 36(2): 407-419.
*Munsell Soil Color Charts*
2000. New Windsor.
Muñoz, G.
2006. Áreas de Arte rupestre en Colombia (Comunicación personal).
Muñoz, I.
1983. Hallazgo de un Alouatta seniculus en el Valle de Azapa. Estudio preliminar de la iconografía de simios en Arica. *Chungara* 10: 39-42.
Muñoz, I. y L. Briones
1996. Poblados, rutas y arte rupestre precolombino de Arica: Descripción y análisis de sistema de organización. *Chungara* 28(1-2): 47-84.
Muñoz, I. y G. Focacci
1985. "San Lorenzo: Testimonio de una comunidad de agricultores y pescadores postiwanaku en el valle de Azapa (Arica-Chile)". *Chungara* 15: 9-15.
Murra, J.
1975. El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, pp. 193-223. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
Nadir, A, y T. Chafatinos
1990. *Los Suelos del NOA (Salta y Jujuy)*. Universidad Nacional de Salta, Salta.
Nazar, D. C.
2003. *Parque Arqueológico La Tunita. Puesta en valor integral del arte rupestre de la Sierra de Ancasti, provincia de Catamarca, República Argentina*. Tesis para optar por el grado de Magíster en Conservación del Patrimonio, Universidad Internacional de Andalucía, España.
2006. Los parques arqueológicos. Una manera de proteger y poner en valor el patrimonio arqueológico de la provincia de Catamarca. Ponencia presentada en III *Jornadas de Humanidades del NOA-7mas Jornadas de Ciencia y Tecnología.* Universidad Nacional de Catamarca, en prensa.
Nielsen, A. E.
2001. Evolución social en Quebrada Humahuaca (AD 700-1536). En *Historia Argentina Prehispánica*. Tomo I, editado por E. Berberián y A. Nielsen, pp. 389-446. Editorial Brujas, Córdoba.
2002. Asentamientos, conflicto y cambio social en el Altiplano de Lípez (Potosí, Bolivia). *Revista Española de Antropología Americana* 32: 179-205.
2006a. Pobres jefes: aspectos corporativos en las formaciones sociales pre-inkaicas de los Andes circumpuneños. En *Contra la tiranía tipológica en arqueología: una visión desde Sudamérica,* C. Gnecco y C. Langebaek, Eds., pp. 121-150. Universidad de los Andes-Ceso, Bogotá.
2006b. Estudios internodales e interacción interregional en los Andes Circumpuneños: Teoría, método y ejemplos de aplicación. En *Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas en los Andes Sur Centrales*, editado por H. Lechtman, pp. 29-62. Instituto de Estudios Peruanos e Institute of Andean Research.
2007. Armas significantes: tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12(1): 9-41.
Niemeyer, H.
1961. Excursiones a la sierra de Tarapacá: arqueología, toponimia, botánica. *Revista Universitaria* XLVI: 97-122.
1964. Petroglifos en el curso superior del río Aconcagua. *Arqueología de Chile central y áreas vecinas. Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*, pp. 133-150. Viña del Mar.
1968. Petroglifos del Río Salado o Chuschul (San Pedro de Atacama, Depto. del Loa, Prov. de Antofagasta, Chile). *Boletín de Prehistoria de Chile* 1: 85-92.
Niemeyer, H. y V. Schiappacasse
1981. Aporte al conocimiento del período Tardío del extremo norte de Chile: Análisis del sector Huancarane del valle de Camarones. *Chungará* 7: 3-103.
Niles, S.
1988. Looking for "Lost" Inca Palaces. *Expedition* 30(3): 56-64.
Norr, L.
1986. Archaeological site survey and burial mound excavations in the Río Naranjo-Bijagua Valley. Lange, F. y L. Norr (Editores) Prehistoric settlement patterns in Costa Rica. *Journal of the Steward Anthropological Society* 14(1982-1983): 135-156.
Núñez Jiménez, A.
1986. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. Editorial Científico-Técnica, La Habana.
Núñez, L.
1976. Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En *Homenaje al Dr. R. P. Gustavo Le Paige*, *S.J*., L. Núñez, Ed., pp. 147-201. Universidad del Norte, Antofagasta.
1981. Asentamientos de cazadores-recolectores tardíos en la Puna de Atacama: Hacia el sedentarismo. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 8:137-168.
1983. Paleoindian and Archaic cultural periods in the arid and semiarid region of northern Chile. En *Advances in World Archaeology II*, pp. 161-201. Academic Press.
1985. Petroglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En *Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, Eds., pp. 243-264. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
1987. Tráfico de metales en el Área Centro-Sur Andina: factos y expectativas. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 12: 73-105.
1989. Hacia la producción de alimentos y la vida sedentaria (5000 a.C. a 900 d.C.). En *Culturas de Chile. Prehistoria de Chile desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*, editado por J. Hidalgo et al., pp. 81-106. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.
1992. Ocupación arcaica en la Puna de Atacama: Secuencia, movilidad y cambio. En *Prehistoria Sudamericana. Nuevas Perspectivas*, editado por B. Meggers, pp. 283-307. Washington.
1994. Emergencia de complejidad y arquitectura jerarquizada en la Puna de Atacama: Evidencias del sitio Tulán-54. En *Taller de Costa a Selva*, editado por M.E. Albeck, pp. 85-115. Instituto Interdisciplinario de Tilcara, Jujuy.

1998 Ms. *Impacto Ambiental Arqueológico (Proyecto El Abra).* (Informe presentado a Geotécnica Consultores Ltda.).

1999a. Fase Tilocalar: Nuevas evidencias formativas en la Puna de Atacama. En *Formativo Sudamericano. Una reevaluación*, editado por P. Lederberger, pp. 227-242. Simposio Internacional de Arqueología Sudamericana. Cuenca, Ecuador.

1999b. Valoración minero-metalúrgica circumpuneña: menas y mineros para el Inka rey. *Estudios Atacameños* 18: 177-221.

2006. La orientación minero-metalúrgica de la producción atacameña y sus relaciones fronterizas. En *Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas en los Andes Sur Centrales*, Editado por H. Lechtman, pp. 205-251. Instituto de Estudios Peruanos e Institute of Andean Research.

Núñez, L y L. Briones

1967-1968. Petroglifos del sitio Tarapacá-47 (Provincia de Tarapacá). *Estudios Arqueológicos* Vol. 3-4: 43-75.

Núñez, L., I. Cartajena y M. Grosjean

1999. Un ecorrefugio oportunístico en la Puna de Atacama durante eventos áridos del Holoceno Medio. *Estudios Atacameños* 17:125-176.

Núñez, L., I. Cartajena, C. Carrasco y P. de Souza

2005. El templete de Tulán y sus relaciones formativas panandinas (Norte de Chile). *Bulletin de l'Institut Francais d'Etudes Andines* 34(3): 299-320.

2006. El templete Tulán de la Puna de Atacama: emergencia de complejidad ritual durante el formativo temprano (Norte de Chile). *Latin American Antiquity* 17(4): 445-473.

Núñez, L., I. Cartajena, C. Carrasco, P. de Souza y M. Grosjean

2006a. Patrones, cronología y distribución del arte rupestre arcaico tardío y formativo temprano en la cuenca de Atacama. En *Tramas en la Piedra. Producción y usos del arte rupestre*, editado por D. Fiore y M.M. Podestá, pp. 191-204. World Archaeological Congress. Sociedad Argentina de Antropología, Asociación de Amigos del Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires.

Núñez, L., I. Cartajena, J. P. Loo, S. Ramos, T. Cruz, T. Cruz y H. Ramírez

1997. Registro e investigación del arte rupestre en la cuenca de Atacama (Informe preliminar). *Estudios Atacameños* 14: 307-325.

Núñez, L. y T. Dillehay

1979. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales: Patrones de tráfico e interacción económica (Ensayo)*. Universidad del Norte, Antofagasta.

1995. *Movilidad Giratoria, Armonía Social y Desarrollo en los Andes Meridionales: Patrones de Tráfico e Interacción Económica*. Universidad Católica del Norte, Antofagasta, 2ª edición.

Núñez, L., M. Grosjean e I. Cartajena

2006. *Ocupación humana y paleoambientes en la Puna de Atacama*. Universidad Católica del Norte, Taraxacum.

2006b. Emergencia de comunidades pastoralistas formativas en el sureste de la Puna de Atacama. *Estudios Atacameños* 32: 93-117.

Núñez, L. y C. Santoro

1988. Cazadores de la puna seca y salada del area centro-sur andina (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 9: 11-60.

Ochoa de Masramon, D.

1977. Algunas expresiones de Arte Rupestre de las Sierras Centrales (Prov. de San Luis). *Actas y Memorias del Cuarto Congreso Argentino de Arqueología*, Segunda Parte, pp. 203-212. San Rafael.

1980a. *Contribución al estudio del Arte Rupestre de las Sierras Centrales de San Luis*. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Publicaciones 7, 79 pp. San Juan.

1980b. El arte rupestre en la Provincia de San Luis. *Actas de las Primeras Jornadas de Arte Rupestre de la Provincia de San Luis*, pp. 13-31. San Luis.

Ogburn, D.

2004. Dynamic Display, Propaganda, and the Reinforcement of Provincial Power in the Inca Empire. En *Foundations of Power in the Prehispanic Andes*, editado por K. Vaughn, D. Ogburn y C. Conlee, pp. 225-239. Archaeological Papers of the American Anthropological Association, 14, Arlington.

Olivera D.

1991. *Tecnología y estrategias de adaptación en el Formativo Agroalfarero Temprano de la Puna Meridional Argentina. Un caso de estudio: Antofagasta de la Sierra, Catamarca (República Argentina)*. Tesis para optar al grado de doctor en Cs Naturales, Fac. de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

1998. Cazadores y pastores tempranos de la Puna Argentina. En *Past and Present in Andean Prehistoric and Early History*, editado por S. Ahlgren, A. Muñoz, S. Jodin y P. Stenberg, pp. 153-180. Etnografiska Museet, Goteborg.

Olivera, D.F. y M.M. Podestá

1993. Los recursos del arte: Arte rupestre y sistemas de asentamientos-subsistencia Formativos en la puna meridional argentina. *Arqueología* 3:93-141. Instituto de Ciencias Antropológicas, UBA, Buenos Aires.

Olivera, D. E. y S. Vigliani

2000-2002. Proceso cultural, uso del espacio y producción agrícola en la Puna meridional argentina. *Cuadernos del INAPL* 19: 459-481.

Olivera, D., S. Vigliani, A. Elías, L. Grana y P. Tchilinguirian

2003-2005. La ocupación tardío-inka en la Puna meridional: el sitio Campo Cortaderas. *Cuadernos del INAPL* 20: 257-277.

Olsen, B.

2003. Material culture after text, re-membering things. *Norwegian Archaeological Review* 36(2): 87-104.

Onetto, M.

1995. *Arte* Rupestre: Causas del Deterioro y Políticas de Conservación y Protección. Arqueología en el Uruguay. *Actas del VIII Congreso Nacional de Arqueología del Uruguay*, pp. 464-467. Surcos. Montevideo.

Ondelj, M.

2004. *Memoria social en la Patagonia argentina*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Otero, A. y M.García

1999. *Plan de Desarrollo Recreativo Turístico de la Zona Norte. Propuesta de desarrollo*. Subsecretaría de Turismo de la Provincia del Neuquén. CODAPE, Neuquén.

Oyarzún, A.
1926. Algunos datos sobre la arqueología de la provincia de San Luis. *Physis. Revista de la Sociedad Argentina de Ciencias Naturales* VIII, pp. 275, Buenos Aires.
Schatzky, I.
1935. Instrumentos de caza y Guerra en los antiguos atacameños. *Actas del XXVI Congreso Internacional de Americanistas* I, pp. 217-229. Sevilla.
Outes, Félix F.
1954. Las pictografías de Lihuel Calel. *Revista Geográfica Americana*, T. XXXVII(220/221): 83-87.
Pacheco, V, A. Altamirano Enciso y E. Guerra Porras
1979. *Guía osteológica para camélidos sudamericanos*. Serie Investigaciones 4. Departamento Académico de Ciencias Históricas Sociales. Universidad Nacional de Mayor de San Marcos. Lima.
Palma, J.
1993. Gorros del oasis de Pica. En *Identidad y prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*, J. Berenguer, Ed., pp. 84-89. Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco O'Higgins, Santiago.
Panoff, M. y M. Perrim
1973. *Dictionnaire de l'ethnologie.* Petite Bibliothéque Payot. Saint Amand.
Panofsky, E.
1985. *Estudios sobre iconología*. Editorial Alianza Universitaria, Madrid.
Pascua Turrión, J. F.
2006. El Arte Paleolítico: Historia de la Investigación, Escuelas Interpretativas y Problemática sobre su Significado. En *Rupestreweb* http://rupestreweb2.tripod.com/artepaleolitico.html (20 de diciembre 2006).
Pastor, S.
1999. Forma y función de las vasijas de San Roque (Depto. Punilla, Pcia. de Córdoba). *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo III, pp. 511-516. La Plata.
2006. *Arqueología del valle de Salsacate y pampas de altura adyacentes (Sierras Centrales de Argentina). Una aproximación a los procesos sociales del período prehispánico tardío (900-1573 dC.).* Tesis para optar al grado de doctor en Ciencias Naturales, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
Patterson, T.
2003. *Marx's Ghost. Conversations with Archaeologists*. Berg. Oxford.
Paunero, R. S., A. Frank, F. Skarbun, G. Rosales, G. Zapata, M. Cueto, M. Paunero, D. Martínez, R. López, N. Lunazzi y M. Del Giorgio.
2005. Arte Rupestre en Estancia La María, Meseta Central de Santa Cruz: sectorización y contextos arqueológicos. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXX: 147-168.
Pedersen, A.
1953-1954. El Infrarrojo y su aplicación en la investigación de pinturas rupestres. *Runa*. Archivo para las Ciencias del Hombre. Vol.VI. Buenos Aires.
1959. Las Pinturas Rupestres de las Sierras de Córdoba (República Argentina) y sus Normas Convencionales de Representación. *De los Anales de Parques Nacionales.* Tomo VII. Pp. 51-59. Dirección Gral. de Parques Nacionales.
Pérez, J.
1968. *Arte Rupestre de Cerro Colorado.* Filmediciones Valero, Buenos Aires.
Pessis, A. M.
1983. Methodes d'interpretation de l'art rupestre: analyses preliminaires par niveaux. *Contributions methodologiques en Prehistoire II. Etudes Americanistes Interdisciplinaires*, pp. 23-35. París.
Philippi, R.
1860. *Viaje al desierto de Atacama.* Librería de Eduardo Antón, Santiago.
Piana de Cuestas J.
1992. *Los indígenas de Córdoba bajo el régimen colonial (1570-1620).* Dirección general de Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.
Piazzini, C.
2006. Arqueología, Espacio y Tiempo: Una Mirada desde Latinoamérica. *Arqueología Sudamericana* 2(1): 3-25.
Pimentel, G.
2006. *Arqueología vial. El caso de una ruta de interacción entre el Altiplano Meridional y San Pedro de Atacama.* Tesis para optar al grado de Magíster en Antropología, Universidad Católica del Norte y Universidad de Tarapacá.
Pimentel, V.
1986. Petroglifos en el valle medio y bajo de Jequetepeque, norte del Perú. *Kommission fur Allgemeine und Vergleichende Archaologie des Deutschen Archaologischen Instituts* Bonn. KAVA. Band 31.
Platt, T.
1987. Entre *ch'axwa* y *muxsa*: para una historia del pensamiento político aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, editado por T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt y V. Cereceda, pp. 61-132. Editorial Hisbol, La Paz.
Podestá, C. y E. Perrota
1973. Relaciones entre culturas del Noroeste Argentino: San José y Santa María. *Antiquitas* 17: 6-15.
Podestá, M. M.
1986-1987. Arte rupestre en asentamientos de cazadores recolectores y agroalfareros en la Puna Sur de Argentina: Antofagasta de la Sierra, Catamarca. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XVIII(I): 241-263.
1988. Aproximación estilística y contextual al análisis del arte rupestre relacionado a los momentos de ocupación precerámica y formativa de Antofagasta de la Sierra, Pcia. de Catamarca, Puna Sur. Primer Informe Beca de Perfeccionamiento, CONICET. Buenos Aires. (Ms.)
1989. Punta del Pueblo: expresiones del arte rupestre agroalfarero en la puna Argentina. *Boletín SIARB* 3: 38-47.
1990. Informe manuscrito de Beca de Formación Superior CONICET, Buenos Aires.
1995. Conservación y Preservación de Arte Rupestre Argentino. *Boletín* SIARB 9: 41-44.
Podestá, M. M., C. Bellelli, P. Fernández, M. Carballido y M. Paniquelli
2000. Arte rupestre de la comarca andina del paralelo 42°: Un caso de análisis regional para el manejo de recursos culturales. En *Arte en las Rocas, Arte Rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina,* editado por Podestá M. y de Hoyos, pp. 175-201. Sociedad

Argentina de Antropología, Asociación de Amigos del INAPL, Buenos Aires.

Podestá, M. M., C. Bellelli, V. Scheinsohn, P. Fernández, M. Carballido Calatayud, A. Forlano, P. Marchione, E. Tropea, A. Vasini, J. Alberti, M. Gallo y G. Moscovici Vernieri

2007. Arqueología del valle del río Epuyén (El Hoyo, Chubut, Patagonia argentina). En *Arqueología de Fuego-Patagonia. Levantando piedras, desenterrando huesos…y develando arcanos*, editado por Flavia Morello, Mateo Martinic, Alfredo Prieto y Gabriel Bahamonde, pp. 427-442. Punta Arenas, Chile.

Podestá, M. M. y D. E. Olivera

2006. El contexto ecológico y económico del arte rupestre en la arqueología de la Puna Meridional Argentina. En *Kay Pacha. Cultivating Herat and water in the Andes,* editado por P. Dransart, pp. 137-149. BAR International Series 1478. Archaeopress, Oxford.

Podestá, M. M. y D. S. Rolandi

2007. Arte rupestre y turismo sostenible. *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre* (Cusco, noviembre 2004), editado por R. Hostnig, M. Strecker, J. Guffroy. Actes & Mémoires de l'Institut Français d'Études Andines 12: 391-406.

Podestá, M. M., D. S. Rolandi y M. Sánchez Proaño

2005. Arte de agricultores y pastores tardíos. En *El Arte Rupestre de Argentina Indígena*, editado por M.M. Podestá, D. Rolandi y M. Sánchez Proaño, pp. 35-40, Union Académique Internationale y Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires.

Podestá, M. M. y E. B. Tropea

2007. Expresiones del arte rupestre tardío en el ecotono bosque-estepa (Comarca Andina del Paralelo 42°. Patagonia). En *Arqueología Argentina en los Inicios de un Nuevo Siglo. Publicación del XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina.* Fernando Oliva, Nélida de Grandis y Jorge Rodríguez compiladores. Tomo II. Universidad Nacional de Rosario. Laborde Editor, en prensa.

Ponce, C.

1970. *Wankarani y Chiripa y su relación con Tiwanaku*. Academia Nacional de Ciencias 25. La Paz.

Porras, G. Pedro I.

1985. *Arte rupestre. Del Alto Napo-Valle del Misaguali*. Quito.

Quejerazu, R.

1992. Introducción. Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos. *Boletín SIARB* 3: 6-27.

1994. Religiosidad popular andina y su relación con el arte rupestre en Bolivia. *Yachay* 18: 121-141.

Querol, M.A.

1993. Filosofía y concepto de parque arqueológico. *Seminario de Parques Arqueológicos* (Madrid, 1989), pp. 13-21. Ministerio de Cultura, Madrid.

Quinlan, A. R. y A. Woody

2003. Marks of distinction: rock art and ethnic identification in the Great Basin. *American Antiquity* 68(2): 372-390.

Quiroga, A.

1931. *Petrografías y Pictografías de Calchaquí*. Imprenta de la Universidad, Buenos Aires.

Raffino, R.

1991. Poblaciones indígenas en Argentina. Urbanismo y proceso social precolombino. Tea, Buenos Aires.

RAPP.

2000. *Rock Art Pilot Project. Main report: figures and Tables.* Bournemouth University School of Conservation Sciences and University College London Institute of Archaeology for English Heritage. Bournemouth and London. [Limited circulation printed report].

Re, A., R. Goñi, J. B. Belardi y A. Nuevo Delaunay

2006. Variabilidad de representaciones rupestres en el sector sur de la meseta del Strobel (Provincia de Santa Cruz). *Cuadernos del INAPL* 21, en prensa.

Re, A., A. Nuevo Delaunay y L. Ferraro

2005. Grabados en la meseta del lago Strobel (Provincia de Santa Cruz): el sitio Laguna del Faldeo Verde. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXX: 245-256.

Recalde, A.

2004. Representaciones rupestres del sector occidental de las Sierras Centrales. Aproximación a un análisis regional. *Cuartas Jornadas de Arqueología y Etnohistoria del Centro Oeste del país,* Vol. II, pp. 89-96. Universidad Nacional de Río Cuarto, Río Cuarto.

2005. Grabados y pinturas en el Valle de Traslasierra. Una Aproximación al problema estilístico. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo 4, pp. 267-276. Editorial Brujas, Córdoba.

Recalde, A. y E. Berberián

2005. *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Centro.* Union Academique Internationale-Academia Nacional de la Historia. GAC. Buenos Aires.

Regal, A.

1936. *Los Caminos del Inka en el Antiguo Perú*. Sanmartí, Lima.

Reyes Gajardo, C.

1938. *Apuntes históricos sobre San Carlos del Valle Calchaquí de Salta*. Peuser, Buenos Aires.

1950-1951. Grabados rupestres de San Lucas. *Revista del Instituto de Antropología* 5/6:139-171.

Rindel, D.

2003. *Patrones de procesamiento faunístico durante el Holoceno medio y tardío en el sitio Alero Destacamento Guardaparque (Parque Nacional Perito Moreno, Provincia de Santa Cruz)*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. MS.

Rindel, D., G. Cassiodoro y A. Aragone

2006. La utilización de mesetas altas durante el Holoceno tardío: el sitio Cerro Pampa 2 Ojo de Agua (Santa Cruz, Argentina). *Actas de las VI Jornadas de Arqueología de la Patagonia*. Punta Arenas, en prensa.

Rocchietti, A. M.

1995. Antropología Visual: Extensión del campo o nuevo campo? *Revista de la Escuela de Antropología* III: 109-116.

Rolandi, D., M. Podesta y A. Re

2001. Relevamiento y diagnóstico de los procesos de deterioro del arte rupestre del Cerro Cuevas Pintadas (Las Juntas, Departamento de Guachipas, Provincia de Salta). Intituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires.

Romero C., E, Arguello de Dorsch y M. Uanini

1973. El Arte Rupestre de Córdoba. *Proyecciones.* Edición especial en homenaje al IV Centenario de la Fundación de Córdoba, Año II, N° 8. Editorial Ika-Renault, Córdoba.

Romero C. y A. Uanini
1978. Los grabados rupestres del sitio Ampiza I (Agua de Ramón – Departamento Minas, Pcia. de Córdoba). *Revista del Instituto de Antropología,* Tomo VI: 111-133.
Rostworowski, M.
1973. Plantaciones Prehispánicas de Coca en la Vertiente del Pacífico. *Revista del Museo Nacional* XXXIX: 193-224.
Rowe, A.
1979. *The Junius B. Bird Pre-Columbian textile conference*, editado por A. P. Rowe, E. P. Benson y A. L. Shaffer, The Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington D. C.
Rowe, J. H.
2003. *Los Incas del Cuzco, Siglos XVI-XVII-XVIII*. Instituto Nacional de Cultura Región Cuzco, Cuzco.
Ryden, S.
1944. *Contribution to the archaeology of the Rio Loa Region*. Elanders Boktryckery Aktiebolag. Göteborg.
Salinas Chávez, E.
1993. Material del Curso: *"Planificación, Medio Ambiente: el Paisaje como elemento de análisis en el Desarrollo Turístico Regional". Universidad de La Habana. Cuba.* Dictado en la Facutad de Turismo U.N.C. Mes de octubre de 1993.
2001. Material del Curso *"Ordenamiento Geoecológico de Territorios de Desarrollo Turístico". Universidad de La Habana. Cuba.* Dictado en la Facultad de Turismo U.N.C. Mes de junio 2001.
Samaniego, L.
1973. *Los nuevos trabajos arqueológicos en Sechín, Casma, Perú*. Ediciones Larsen. Trujillo-Perú.
1995. La escultura del edificio central de Cerro Sechín. En *Arqueología de Cerro Sechín,* T. II: 19-41. Ediciones Pontificia Universidad Católica del Perú, Fundación Volkswagenwerk-Alemania, Lima.
Sanguinetti, N.
1972. Notas sobre la arqueología de Campos de Ahumada. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* 5: 271-291.
Sanhueza, C.
2005. Espacio y tiempo en los límites del mundo: Los incas en el despoblado de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10(2): 51-77.
Santoro, C. y P. Dauelsberg
1985. Identificación de indicadores tempo-culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile. En *Estudios en Arte Rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 69-86. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
Santoro C, J. Hidalgo y A. Osorio
1987. El estado Inka y los grupos étnicos en el sistema de riego de Socoroma. *Chungara* 19: 72-90.
Santoro, C. e I. Muñoz
1979. Patrón Habitacional incaico en el área de Pampa Alto Ramírez. *Chungara* 7: 144-171.
Santos Estévez, M.
2005. Sobre la cronología del Arte Rupestre Atlántico en Galicia. *Arqueoweb* 7(2). Diciembre. 2005).http://www.ucm.es/info/arqueoweb/numero7_2/conjunto7_2.htm (29 agosto 2007).
Santos Estévez M. y F. Criado Boado
1998. Espacios rupestres: del panel al paisaje. En *Arqueología espacial* 19/20: 579-595.
2007. Petroglifos y paisaje social en la prehistoria reciente del Noroeste Peninsular. *TAPA* 38, en prensa.
Sayago, J.M.
1983. Geomorfología de la Sierra de Ancasti. En *Geología de la Sierra de Ancasti*, editado por F. Aceñolaza, H. Miller y J. Toselli, pp. 265-304. Munster, República Federal de Alemania.
Scheinsohn, V.G. y S. Matteucci
2004. Spaces and species: archaeology, landscape ecology and spatial models in northern Patagonia. *Before Farming* 1/2: 1-11.
Schlanger, N.
2004. "Suivres les gestes, éclats par éclats"-la chaîne opératoire d'André Leroi-Gourhan. *Autour de l'homme: contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*, editado por F. Audouze y N. Schlanger, pp. 5-25. Ediciones APDCA, Antibes, Francia.
Schobinger, J.
1956. *El arte rupestre de la Provincia de Neuquén*. Anales Arqueología y Etnología de la Universidad Nacional de Cuyo.
1997. *Shamanismo sudamericano*. Editorial Almagesto. Buenos Aires.
Schobinger J. y C. Gradin.
1985. *Arte Rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos*. Ediciones Encuentro. Madrid.
Schortman, E.
1989. Interregional Interaction in Prehistory: The Need for a New Perspective. *American Antiquity* 54(1): 52-65.
Segura, A. B.
1968. Pictografías de Catamarca. *Boletín de la Junta de Estudios Históricos de Catamarca*, Año IX.
1988. El arte rupestre del este de Catamarca. *Publicaciones de la Facultad de Humanidades*. Universidad Nacional de Catamarca.
Sempé, C.
2005. Las figuras humanas en el estilo Aguada. En: *Azampay. Presente y pasado de un pueblito catamarqueño. Antología de estudios Antropológicos,* editado por C. Sempé, S. Salceda y M. Mafia, pp. 359-363. Ediciones al Margen. La Plata.
Sempé, C. y M. Baldini
2005. La Aguada en el Valle de Hualfín: comportamiento funerario y sectores sociales. En *Azampay. Presente y pasado de un pueblito catamarqueño. Antología de estudios Antropológicos*, editado por C. Sempé, S. Salceda y M. Mafia, pp. 289-331. Ediciones al Margen, La Plata.
Seoane, Y.
2005. Metodología de reproducción de grabados rupestres en Galicia: Levantamiento de Calcos sobre plástico. *Cuadernos de Estudios Gallegos* 118: 81-115.
Sepúlveda, M.
2004. Esquemas Visuales y Emplazamiento de las Representaciones Rupestres de Camélidos del Loa Superior en Tiempos Incaicos. ¿Una Nueva Estrategia de Incorporación de este Territorio al Tawantinsuyu? *Chungara* 36(2): 439-451.

2006. *Analyses des peintures rupestres du bassin de la rivière Salado (nord du Chili)*. Rapport de stage, C2RMF. Paris.

Sepúlveda, M. y E. Laval

2006. Uso de minerales de cobre en la pintura rupestre de la localidad del Río Salado (II Región, Norte de Chile). *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Valdivia, en prensa.

Sepúlveda, M, A. Romero y L. Briones

2005. Tráfico de Caravanas, Arte Rupestre y Ritualidad en la Quebrada de Suca (Extremo Norte de Chile). *Chungara* 37(2): 225-243.

Serrano, A.

1958. *Manual de cerámica indígena*. Editorial Assandri, Córdoba.

Shady R., M. Machacuay y R. Aramburú

2000. Un geoglifo de estilo Sechín en el valle de Supe. *Boletín del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional de San Marcos* 1.

Shanks, M. y C. Tilley

1987. *Re-constructing archaeology: Theory and Practice*. Routledge. Londres.

1989. Archaeology into the 1990's. *Norwegian Archaeological Review* 22(1): 1-41.

Sheets, P.

1986. Summary and conclusions. Investigaciones arqueológicas en la Cordillera de Tilarán. *Vínculos* 10(1-2). San José de Costa Rica.

Shennan, S.

1989. Introduction: Archaeological approaches to cultural identity. En *Archaeological approaches to cultural identity*, editado por S. Shennan, pp. 1-32. Unwin Hyman, London.

Sinclaire, C.

1997. Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña: Paralelas iconográficas. *Estudios Atacameños* 14: 327-338.

2001. Vestimenta, identidad y prestigio durante el Tawantinsuyu en Chile. En *Tras la huella del Inka en Chile*, editado por C. Aldunate y L. Cornejo, pp. 52-59. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.

2004. Prehistoria del Período Formativo en la cuenca alta del río Salado (Región del Loa Superior: Un estado de la cuestión. *Chungara* Vol. especial II: 619-639.

Snarskis, M.

1981. The archaeology of Costa Rica. En: *Between Continents / Betwenn Seas: Precolumbian Art of Costa Rica*, pp. 15-84. Harry N. Abrams, New York.

1983. *La Cerámica Precolombina en Costa Rica*. Instituto Nacional de Seguros.

Solís, F.

1996. Asentamientos y costumbres funerarias de la zona Cañas-Liberia. Tesis de Licenciatura en Arqueología. Universidad de Costa Rica.

Somonte, C. y M. L. Cohen

2007. Caracterización de los conjuntos líticos del sitio agropastoril Punta de La Peña 9-III: Un aporte a la dinámica ocupacional puneña (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina). *Revista Werken*, en prensa.

Spahni, J.

1964. Le cimetière atacaménien du pukara de Lasana, vallée des rio Loa (Chili). *Journal de la Société des Américanistes* 53: 179-251.

Stanish, C.

2001. Regional Research on the Inca. *Journal of Archaeological Research* 9(3): 213-241.

Stanley Price, N.

1995. Introducción. En *Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre*, *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, editado por M. Strecker y F. Taboada Téllez, pp. 7-8. SIARB, La Paz.

1996. Los grandes murales. La conservación del arte rupestre de baja California. *Boletín del Instituto Getty de Conservación* Vol. 11(2): 4-8.

Steinberg, A.

1977. Technology and culture: technological styles in the bronzes of Shay China Phrygia and Urnfielf central Europe. En *Material culture: styles, organization and dynamics of technology*, editado por Lechtman H. y R. Merrill, pp. 53-86. In Proceedings of the American ethnological Society, 1975. West Publishing Co.

Stine, S.

1994. Extreme and persistent drought in California and Patagonia during mediaeval time. *Nature* 369: 546-549.

Stine, S. y M. Stine

1990. A record from Lake Cardiel of Climate Change in Southern America. *Nature* 345(6277): 705-708.

Stirling, M. y M. Stirling

1997. *Investigaciones arqueológicas en Costa Rica*. Museo Nacional de Costa Rica.

Stone, D.

1977. *Pre-columbian Man in Costa Rica*. Peabody Museum Press, Cambrigde.

Strecker, M.

1987. *Arte rupestre de Bolivia*. Contribución al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano Nº 1, La Paz.

2004. *El Parque Arqueológico de Incamachay-Pumamachay. Una guía para visitantes. The Archaeological Park of Incamachay-Pumamachay. A visitors' guide*. Embajada del Reino de los Países Bajos-SIARB, La Paz.

Strecker, M. y F. Taboada

2001. Calacala, Monumento Nacional de Arte Rupestre. *Boletín SIARB* 15: 40-62.

2004. "Aymara" Rock Art of Lake Titicaca. *Rock Art Research* Vol. 21(2): 111-125.

Stuiver, M.., P. J. Reimer y R.W. Reimer

2005. CALIB 5.0. (WWW. program and documentation).

Subelza, C. y L. Bravo.

2004. Grupos de referencia de cerámica formativa para el sector meridional del Valle Calchaquí: Sitios La Banda de Arriba y Chuscha, Depto. Cafayate. Ponencia presentada en *XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina,* Río Cuarto.

Taboada T., F.

1988. Arte rupestre de Chirapaca. *Boletín SIARB* 2: 29-36.

1992. El arte rupestre indígena de Chirapaca, Depto. de La Paz, Bolivia. *Boletín SIARB* 3: 111-117.

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.

Tantaleán, H.

2005. *Arqueología de la Formación del Estado. El Caso de la Cuenca Norte del Titicaca*. Avqi. Lima.

2006. Regresar para Construir. Prácticas Funerarias e Ideología(s) durante la Ocupación Inka en Cutimbo, Puno-Perú. *Chungara* 38(1): 129-143.

2007. Asentamientos y Producción: La Cuenca Norte del Titicaca entre el Siglo XII a.n.e. al III d.n.e. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social,* VIII.

2008. Las Fronteras Elusivas: Territorios y Sociedades Tardías Prehispánicas de la Costa Centro-Sur del Perú. *Corriente Arqueológica* 3, en prensa.

Tantaleán, H. y C. Pérez

2000. Muerte en el Altiplano Andino. Investigaciones en la Necrópolis Inca de Cutimbo (Puno, Perú). *Revista de Arqueología* 228: 26-37.

Tantaleán, H. y O. Pinedo

2004a. Entre los Andes y el Mar. El Valle de Mala Antes y Durante la Ocupación Inca. *Revista de Arqueología* pp. 54-63.

2004b. Acerca de la Ocupación Inca del Valle de Mala (Cañete). *Arqueología y Sociedad* 15: 135-154.

Tapper, R.

1988. Animality, humanity, morality, society. En *What is an animal?*, editado por T. Ingold, pp. 47-61. One World Archaeology. Unwin Hyman. Londres.

Tarragó, M., L. González y J. Nastri

1997. Las interacciones prehispánicas a través del estilo: el caso de la iconografía santamariana. *Estudios Atacameños* 14: 223-242.

Tarragó, M. y M. Scattolín

1999. La problemática del Período Formativo en el Valle de Santa María. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo I pp. 142-153, La Plata.

Tartusi, M. R. y V. A. Núñez Regueiro

2001. Excavación de la Unidad 6 del sector I del sitio STucTav 5(Pichao). En *Introduction to Studies in the Santa María Valley, North-western Argentina,* editado por L. Bengtsson, P. Cornell, N. Johansson y S. Sjödin, pp. 85-99. BAR International Series.

Tello, J. C.

1943. Discovery of the Chavín culture in Peru. *American Antiquity. Society for American Archaeology*. Vol. IX. Nº 1: 135-160.

1956. *Arqueología del valle de Casma. culturas: Chavín, Santa o Huaylas Yunga y Sub-Chimú*. Informe de los trabajos de la Expedición arqueológica al Marañón de 1937. Editorial San Marcos. Lima.

1960. *Chavín cultura matriz de la Civilización Andina. Primera Parte*. Publicación Antropológica del Archivo "Julio C. Tello". Editado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

2005. Arqueología del valle de Nepeña. Excavaciones en Cerro Blanco y Punkurí. *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello* N° 4. Ediciones Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

Thomas, J.

2004. *Archaeology and modernity*. Londres, Routledge.

Tilley, C.

1989. Interpreting material culture. En *The meanings of Things*, editado por Ian Hodder. Unwin Hyman. University Press, pp. 185-194. Cambridge.

1990. *Reading Material Culture*. Blackwell. Oxford.

1994. *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments***.** Berg Publishers. Oxford. London.

1996. The power of the rocks: topography and monument construction. *World Archaeology* 28(2): 161-175.

Tolosa, B.

s/f. *Pictografía rupestre*. Antofagasta.

Topic, J. R. y T. L. Topic

1987. The archaeological investigation of Andean militarism: some cautionary observations. En *The origins and development of the Andean State*, J. Haas, S. Pozorski y T. Pozorski, pp. 47-55. Cambridge University Press, Cambridge.

1997. Hacia una comprensión conceptual de la guerra andina. En *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varon y J. Flores, Eds., pp. 567-590. Instituto de Estudios Peruanos / Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

Torres, C. M. y D. B. Repke

2006. *Visionary plant of Ancient South America*. New York: The Haworth Herbal Press.

Torres, I. y L. Bueno

2005. *Prospección y relevamiento de arte rupestre en quebrada Tulán*: Informe preliminar. Proyecto FONDECYT 1020316.

Torres-Rouff, C., M. A. Costa-Junqueira y A. Llagostera

2005. Violence in times of change: the Late Intermediate Period in San Pedro de Atacama. *Chungara* 37(1): 75-83.

Troncoso, A.

2002. A propósito del arte rupestre. *Werken* 3: 67-79.

2004. El arte de la dominación: arte rupestre y paisaje durante el período Incaico en la cuenca superior del río Aconcagua. *Chungara* 36(2): 453-461.

2005a. Un espacio, tres paisajes, tres sentidos: la configuración rupestre en Chile central. *TAPA* 33: 69-81.

2005b. Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central. *Chungara* 37(1): 21-36.

2006a. Arte rupestre en Campos de Ahumada (Chile central): formas, estilo y espacio. En *Arte y Arqueología Americanos*, editado por P. Pujante. Ediciones de la Universidad Internacional SEK, en prensa.

2006b. *Arte rupestre en la cuenca del río Aconcagua: formas, sintaxis, estilo, espacio y poder.* Tesis Doctoral. Departamento de Historia I, Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela.

Tropea, E. B.

2006. *Expresiones Artísticas Tardías en el Ecotono Bosque-estepa. El Caso de Cuatro Sitios con Arte Rupestre en la Localidad de Cholila (Comarca Andina del Paralelo 42°, Patagonia argentina).* Tesis de Grado. Carrera de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.

Ugarte, M.

2006. *Base de Datos espacial y cartográfica digital: Aplicando un SIG en la quebrada de Tulán*. Informe de Práctica Profesional en Arqueología. Departamento de Antropología, Universidad de Chile. Proyecto FONDECYT 1020316.

Uhle, M.

1922. *Los fundamentos étnicos y arqueología de Arica y Tacna*. Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, Quito.

Uribe, M. y L. Adán
2005. Arqueología e historia…cultura y evolución social en el Desierto de Atacama (900-1700 d.C.). *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 263-274. Concepción.
Uribe, M. y C. Agüero
2005. Aproximaciones a la Puna de Atacama y la problemática Yavi. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 283-292. Concepción.
Urquiza, S.V.
2006. Revisiones arqueológicas del norte de Córdoba. En: *Noticias Históricas del Norte Cordobés.* Ediciones La Posta, Córdoba, en prensa.
Urton, G.
1981. *Ad the crossroads of the Earth and the sky. An Andean Cosmology.* University of Texas, Austin.
Valenzuela, D.
2004. Paisajes, senderos y arte rupestre de Quesala, Puna de Atacama. *Chungara* 36: 673-686.
2007. *Arte, tecnología y estilo: Propuesta teórico-metodológica para el estudio de la producción de grabados rupestres*. Tesis de Magíster en Antropología. Universidad de Tarapacá-Universidad Católica del Norte.
Valenzuela, D., L. Briones y C. Santoro
2006. Arte rupestre en el paisaje: contextos de uso del arte rupestre en el Valle de Lluta, norte de Chile, períodos Intermedio Tardío y Tardío. En *Tramas en la Piedra: Producción y Usos del Arte Rupestre,* editado por D. Fiore y M. Podestá., pp. 205-220. World Archaeological Congress, Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del INAPL.
Valenzuela, D., C. Santoro y A. Romero
2004. Arte Rupestre en Asentamientos del Período Tardío en los Valles de Lluta y Azapa, Norte de Chile. *Chungara* 36(2): 421-437.
Van de Guchte, M.
1999. The Inca Cognition of Landscape: Archaeology, Etnohistory, and the Aesthetic of Alterity. En *Archaeologies of Landscape: Contemporary Perspectives*, editado por W. Ashmore y A. Knapp, pp. 149-168. Blackwell, Oxford.
Van Kessel, J.
1976. La Pictografía Rupestre como Imagen Votiva (Un Intento de Interpretación Antropológica). En *Homenaje a Gustavo Le Paige*, editado por H. Niemeyer, pp. 227-244. Universidad del Norte, Antofagasta.
1989. Ritual de producción y discurso tecnológico. *Chungara* 23: 73-91.
Vaughn, K.
2006. Craft Production, Exchange, and Political Power in the Pre-Incaic Andes. *Journal of Archaeological Research* 14: 313-344.
Vázquez, R. F.W. Lange, J.W. Hoopes, O. Fonseca Z., R. González R., A.C. Arías, R.T. Bishop, N. Borgnino, A. Costenla U., F. Corrales U., E. Espinoza P., L.A. Fletcher, J.V. Guerrero M., V. Lauthelin, D. Rigat, S. Salgado G y R. Salgado G.
1994. Hacia futuras investigaciones en Gran Nicoya. *Vínculos* 18-19(1-2): 245-278.
Vazquez J. R., R. Miatello y M. Roqué
1979. *Geografía de la Provincia de Córdoba.* Editores J. R. Vázquez, R. Miatello y M. Roqué. Boldt. Buenos Aires.
Vega, T.
1993. *Profundización de los Aspectos Estéticos de Petroglifos y Pictografías de la Provincia del Neuquén*. Trabajo presentado en Simposio Latinoamericano de Docentes e Investigadores Científicos de Turismo. Organizado por Facultad de Turismo de Salvador Bahía y Escuela de Arte y Comunicación Universidad de San Pablo. 24 al 27 de Nov. Salvador. Brasil.
Vega, T., M. Gelós y C. Marzari
2000. *"Propuesta de Preservación y Plan de Manejo de Sitios con Arte Rupestre Caso Colomichicó-Provincia del Neuquén"*. Fac. de Turismo-Subsecretaría de Turismo de la Provincia del Neuquén. Febrero de 2000.
Vega-Centeno, R.
1999. Punkurí en el contexto del Formativo Temprano de la costa nor-central del Perú. *Gaceta Arqueológica Andina* 25: 5-21.
Velandia Jagua, C. A.
1994. *San Agustín. Arte, Estructura y Arqueología*. Biblioteca del Banco Popular. Bogotá.
Vera, F. (Coord.)
1997. *Análisis Territorial del Turismo. Una Nueva Geografía del Turismo.* Editorial Ariel, Barcelona.
Vicent J.M., Montero I., Rodríguez A., Martínez M.I. y T. Chapa.
1996. Aplicación de la imagen multiespectral al estudio y conservación del arte rupestre postpaleolítico. *Trabajos de Prehistoria* 53(2): 19-23.
Viegas Barros, P.
1994. La clasificación de las lenguas patagónicas. Revisión de la tesis del grupo lingüístico "Andino Meridional" de Joseph H Greenberg. *Cuadernos del INAPL* 15: 167-184.
Vignati, Milcíades A.
1936a. Resultados antropológicos de algunos viajes por la provincia de San Luis. *Notas del Museo de La Plata*, Tomo I, Antropología Nº 2, pp. 309-346. Buenos Aires.
1936b. Nuevas investigaciones antropológicas en la Provincia de San Luis. *Notas del Museo de La Plata*, Tomo I, Antropología Nº 4, pp. 359-379. Buenos Aires.
1937. La pictografía de la Ciénaga en la Provincia de San Luis. *Relaciones. Sociedad Argentina de Antropología*, I:71-77. Buenos Aires.
1939. Otro viaje de investigación por la Provincia de San Luis. *Revista del Museo de La Plata*, pp. 47-52. Buenos Aires.
1941. Excursionando por San Luis. *Revista del Museo de la Plata*. Nueva Serie, pp. 54-67. Buenos Aires.
1944. Relaciones de viajes por la Provincia de San Luis. *Revista del Museo de La Plata.* Nueva Serie, pp. 77-87, La Plata.
Vilches, F.
1996. *Espacios y significación en el arte rupestre de Taira*. Tesis de Titulación. Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
2005. Espacio celeste y terrestre en el arte rupestre de Taira. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10(1): 9-34.
Vivar, J. de
1966 [1558]. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile*. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina / Editorial Universitaria S.A., Santiago.

Viveiros de Castro, E.
1996. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo amerindio. *Mana* 2(2): 115-144.
2005. Chamanismo y sacrificio: un comentario amazónico. En *Chamanismo y sacrificio*, J-P. Chaumeil, R. Pineda y J-F. Bourchard, Eds., pp. 335-347. FIAN, Banco de la República / IFEA, Bogotá.
Von Hagen, V.
1975. *The Highway of the Sun. A Search for the Royal Roads of the Incas*. Plata publishing LTD.
Wainwright, I.
1985. *Rock* Art Conservation Research in Canada. *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici* XVII: 15-46.
1990. Rock Paintings and Petroglyph Recording Projects in Canada. Association for Preservation Technology. *Bulletin* 22(1/2): 55-84.
1995. Conservación y registro de pinturas rupestres y petroglifos en Canadá. *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 4. Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre*, editado por M. Strecker y F. Taboada Téllez, pp. 52-81. SIARB, La Paz.
Wainwright, I., K. Helwig, M. M. Podestá y C. Bellelli.
2000. Analysis of pigments from rock painting sites in Rio Negro and Chubut provinces. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en la Argentina*, editado por Podestá, M. M. y M. de Hoyos, pp. 203-206. SAA y Asociación de Amigos del INA, Buenos Aires.
Wainwright, I., K. Helwig, D. Rolandi, C. Aschero, C. Gradin, M.M. Podestá, M. Onetto Et C. Bellelli.
2002. Identification of pigments from rock painting sites in Argentina. En *L'art avant la préhistoire. La conservation de l'art préhistorique*, pp. 15-23. 10º journées d'études de la Section Française de l'Institut International de Conservation, Champs sur Marne, Francia.
Weigert, G.
2004. Informe geológico. Proyecto Nº 1086. Manuscrito en posesión del autor.
Weiss, L.M.
2005. The social life of rock art: Materiality, consumption and power in South African Heritage. En *Archaeologies of Materiality*, editado por L. Meskell, pp. 46-70. Blackwell Publishing.
Whallon, R.
2006. Social networks and information: Non "utilitarian" mobility among hunther-gatherers. *Journal of Anthropological Archaeology* 25(2): 259-270.
White, R.
1996. Actes de substance: de la matière au sens dans la représentation paléolithique. *Techne* 3: 29-28.
Whitridge, P.
2004. Landscapes, houses, bodies, things: "place" and the archaeology of Inuit imaginaries. *Journal of Archaeological Method and Theory* 11(2): 213-250.
Wiessner, P.
1983. Style and social information in Kalahari San projectile points. *American Antiquity* 48(2): 253-276.
1990. Is there a unity to style. En The Uses of Stylein Archaeology, editado por M. Conkey y C. Hastorf, pp. 105-112. Cambridge University Press, Cambridge.
Williams, V.
2003. Nuevos datos sobre la prehistoria local en la Quebrada de Tolombón. Pcia de Salta. Argentina. *Anales. Nueva época* 6: 163-209.
Wobst, M.
1977. Stylistic behavior and information exchange. En *For the director: research essays in honor of James B. Griffin. Anthropological Papers* 61, editado por C. E. Cleland, pp. 317-342. University of Michigan, Ann Arbor.
Wolf, E. R.
1984. Culture: panacea or problem? *American Antiquity* 49(2): 393-400.
Wylie, A.
1985. The Reaction against Analogy. *Advances in Archaeological Method and Theory* 8: 63-111.
2002. *Thinking from Things. Essays in the Philosophy of Archaeology*. University of California Press. Berkeley.
Xicarts, D.
2005. El patrimonio arqueológico como recurso turístico. El caso del valle del río Manso inferior. Argentina. En *Estudios y Perspectivas en Turismo* 14(1):51-71. Centro de Investigaciones y Estudios Turísticos. Buenos Aires.
Yacobaccio, H., C. Madero y M. Reigadas
1998-1998. Caza, domesticación y pastoreo de camélidos en la Puna Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXII: 389-429.
Zilberg, J.
1986. The Diquis Petroglyphs. Distribution, Archaeological Context And Iconographic Content. En: F. Lange y L. Norr (Editores) *Prehistoric settlement patterns in Costa Rica. Journal of the Steward Anthropological Society* Vol. 14(1-2): 339-354.
Zlatar, V.
1984. *Cementerio prehispánico Pica-8*. Universidad de Antofagasta, Antofagasta.

ANDROS IMPRESORES
www.androsimpresores.cl