

GENEALOGIA DE UN ENTORNO RUPESTRE EN CHILE CENTRAL: UN ESPACIO, TRES PAISAJES, TRES SENTIDOS

GENEALOGY OF A RUPESTRIAN CONTEXT IN CENTRAL CHILE: ONE SPACE, THREE LANDSCAPES, THREE MEANINGS

*Andrés Troncoso M. **

El paisaje, entendido como producción humana, es una entidad dinámica y particular a cada formación socio-cultural. Por ello, a partir de las características de las distribuciones de sitios de arte rupestre durante los períodos Intermedio Tardío (1000- 1400 DC), Tardío (1400-1536 DC) y Colonial Temprano (1536 en adelante) en el valle de Putaendo, zona central de Chile, se discuten las diferentes configuraciones y posibles sentidos que adquirió un espacio específico de esa área, así como su relación con sus respectivos contextos sociales, políticos y culturales.

Palabras clave: Arte Rupestre, Paisaje, Chile central

The landscape, understood as a human endeavor, is a dynamic and specific part of every socio-cultural formation. Therefore, based on the features of rock art sites during the Late Intermediate (AD 1000- 1400), Late (AD 1400- 1536) and Early Historic (AD 1536 and later) in the Putaendo Valley, central Chile, the different configurations and possible meanings acquired by a particular space are discussed as well as its relationship to the social, political and cultural context.

Key words: Rock Art, Landscape, Central Chile

El espacio y el entorno son materia prima, materia prima apropiada y moldeada por el hombre a partir de sus conceptos culturales y prácticas sociales, desde los cuales construye sus paisajes y permite hacer inteligible el mundo que habita. Pero a la vez que este mundo se hace inteligible por medio de su construcción, tanto material como imaginaria (Criado 1993; Godelier 1991), la realidad misma se hace comprensible por las configuraciones particulares que adquiere el espacio. En este movimiento dialéctico, el paisaje deja de ser un simple escenario para la acción y se constituye en el lugar de la praxis, un campo más relacionado con los procesos de construcción, (re)producción y, en ocasiones, de subversión del orden social. El paisaje deja de ser un discurso sólo funcional, para ser también un discurso sobre el pensamiento y el poder, una herramienta al servicio de los grupos sociales que fijan ciertas significaciones y experiencias en la naturaleza, para posteriormente utilizarla según sus propias estrategias.

En este proceso de construcción, habitación y reconstrucción del paisaje, el arte rupestre es un actor privilegiado. A su carácter monumental, sus juegos de representación, su enraizamiento con lo más profundo de la malla cultural y social, se agrega una distribución diferencial que, a partir de un criterio de presencia y ausencia, define lugares y puntos distintos en el espacio, tal como se podrá apreciar en las páginas siguientes. En ese sentido, las estacaciones rupestres se presentan como interesantes

* Andrés Troncoso M., Universidad Internacional SEK, Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, Av. Arrieta 10.000, Peñalolén, Santiago de Chile, email: andres.troncoso@sekmail.com, atroncos@terra.cl

materialidades relacionadas con los procesos de arquitecturización y construcción social del entorno, imbuyéndolo de una carga semántica que da cuenta de la creación de un determinado paisaje, pero a la vez narrando en él discursos que se relacionan con las tecnologías y estrategias discursivas propias a cada sistema de saber-poder.

Si la configuración del paisaje, en cuanto materialización de pensamiento (Criado 2000), de un sistema de saber-poder (Prieto 1998) y de una forma de poder (De Marrais *et al.* 1996), es particular a cada momento histórico cultural, deberíamos ser capaces de identificar sus diferentes manifestaciones en el tiempo, a partir del estudio de la espacialidad de la cultura material arqueológica. Particularmente desde el arte rupestre debiera ser posible dar cuenta, siguiendo una perspectiva diacrónica, de las diferentes funciones que éste desempeña en la producción del espacio y su relación con los procesos sociales dentro de los cuales se inserta. Estos procesos solamente se comprenden tomando en consideración la sociología y dinámica de las formaciones socio-culturales.

Se nos presenta entonces el arte rupestre como un conjunto de significantes que podemos estudiar en busca de una genealogía de los espacios prehispánicos. Genealogía que, siguiendo las propuestas de Foucault (1978 y 1979), más que interesarse en los orígenes de las construcciones o producciones culturales, debería enfocarse en las diferentes formas, configuraciones y estrategias que, en distintos momentos, las constituyeron como tales. Una genealogía del espacio, por ende, se aleja de la búsqueda del significado primordial del espacio, para acercarse a la comprensión de las distintas estrategias, formas, claves y tensiones que lo han constituido en diferentes momentos en una categoría cultural, reconociendo más bien su carácter transmutable y contingente.

Esta genealogía debe enmarcarse, al menos en un principio, dentro de una semiología del arte rupestre que reconozca la importancia metodológica del principio del signifiante “vacío de significado”. Este principio da cuenta de la imposibilidad de acceder al significado de las figuras prehispánicas, dada la ausencia del horizonte lingüístico, cultural y de realidad que constituye la materia prima que ancla a las figuras con su contenido. En contraposición, esta postura se orienta más bien a comprender parte de la lógica y sentido de estas figuras a partir de sus articulaciones formales y posiciones correlativas, reconociendo que el contenido de los significantes

también se define a partir de sus relaciones asociativas (Barthes 1990), ya sea al interior de una producción visual o en su concatenación en espacios particulares.¹

La construcción social del espacio, por tanto, remite a una serie de dispositivos materiales e ideacionales que generan su arquitectura simbólica y en la que el arte rupestre actúa como uno de sus elementos constituyentes. Pero en cuanto fenómeno dialéctico, el paisaje actúa sobre esta materialidad dándole un sentido y una lógica, de manera tal que ambas entidades se (re)producen en un juego sin fin. Así, cada momento del tiempo, cada distribución de soportes rupestres en un espacio, cada acto de inscripción sobre una roca, remite a una determinada estrategia de semantización que actúa en una lógica de relaciones asociativas entre los significantes, sus soportes y su espacio, dotando de contenido a esa realidad material. Por su parte, un esfuerzo de comprensión desde una perspectiva diacrónica, una mirada desde un eje vertical y no horizontal en el tiempo, permite reconocer las diferentes configuraciones, relaciones asociativas y sentidos otorgados al espacio, dando cuenta de lo que hemos denominado una genealogía espacial.

Esto se aborda desde una metodología que, antes que apelar a los significados, opta por un enfoque que se centra en las formas de las figuras, sus articulaciones y, principalmente, en sus distribuciones espaciales, entendiendo las relaciones establecidas tanto entre los soportes mismos como entre éstos y el espacio local. A partir de las características formales de las representaciones rupestres y su distribución espacial, nos proponemos identificar posibles sentidos y lógicas de producción del espacio y sus particularidades según los distintos contextos históricos y culturales.

De esta manera, exploramos en este trabajo las diferentes construcciones y conceptualizaciones que ha experimentado un espacio rupestre en el valle de Putaendo, zona central de Chile, durante los períodos Intermedio Tardío (1000-1400 DC), Tardío (1400-1536 DC) y Colonial Temprano (1536 DC en adelante), con el objeto de observar cómo se da, en cada uno de esos momentos, la relación entre arte rupestre, espacio y proceso social.

Con respecto a la zona de estudio, cabe mencionar que el valle del río Putaendo se encuentra localizado en el extremo noreste de la cuenca superior del río Aconcagua, IV Región de Chile (32° 30' y 32° 45' de latitud sur). Presenta una orienta-

ción preferentemente norte-sur y una extensión aproximada de 34 km de largo (fig. 1a). En esta área se ha realizado una serie de prospecciones sistemáticas desde 1997 a la fecha, en la que se ha cubierto un espacio total de aproximadamente 32 km², concentrándose las labores en el curso superior del río Putaendo.

Por su ubicación, este valle corresponde a una prolongación norte de la cuenca del río Aconcagua, la que gradualmente se angosta, formando un paisaje constituido por un fondo de valle plano y delimitado por imponentes cordones montañosos, estribaciones de la Cordillera de los Andes. Junto a estas grandes unidades, encontramos también formaciones geomorfológicas menores que producen matices en la configuración del espacio local: quebradas de escurrimiento estacional, conos de deyección y cerros islas que, sumados a las terrazas fluviales y el amplio cordón montañoso, conforman un escenario que fue conceptualizado y organizado de distintas maneras por las poblaciones prehispánicas.

Los trabajos arqueológicos de prospección y registro han permitido identificar cinco áreas básicas de concentración de arte rupestre y que se definen por corresponder a entidades discretas establecidas a partir de su geomorfología (rinconadas o terrazas asociadas a conos de deyección), las que indican la existencia de ciertas pautas en los patrones de disposición espacial de estas materialidades (fig.1b).²

EL ARTE RUPESTRE EN EL CURSO SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA

A partir de un conjunto de estudios centrados en el análisis formal de las representaciones rupestres en sus diferentes niveles de variabilidad (figura, panel y emplazamiento), hemos logrado definir la existencia de dos “estilos” rupestres (I y II) para la zona y, además, lo que hemos denominado una “forma de arte” (Troncoso 2001a, 2001b, 2002a y 2002b). Ocupamos para los dos primeros la noción de estilo, por cuanto creemos habernos acercado, en ambos casos, a la estructura que define la creación de toda obra rupestre. Es decir, a identificar aquellas normas que permiten hacer inteligible una producción visual dentro de su horizonte cultural, entendiendo que el estilo hace referencia -antes que a un conjunto de figuras- a las reglas que operan en ellas y que establecen sus formas de representación, constitu-

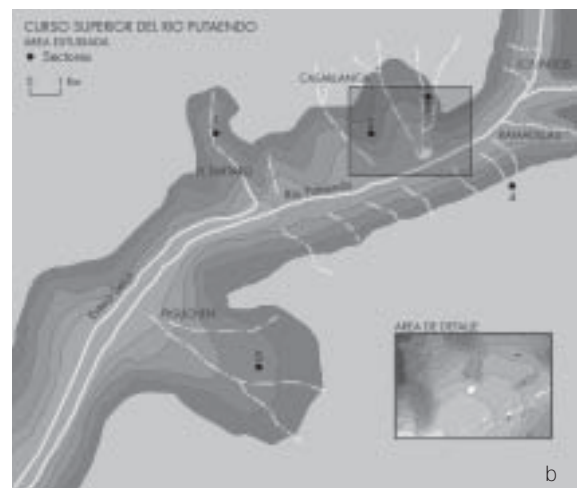


Figura 1. a y b: Mapas de la zona de estudio.

yendo así un sistema semiótico particular con sus propias pautas de inscripción gráfica y de articulación interna. Por el contrario, en el último caso, debido a la baja presencia de evidencias, no hemos accedido a esta lógica, quedándonos más bien en su superficie: las escenas y figuras, es decir, la materialización del estilo.

El estilo I de arte rupestre, asociado al Período Intermedio Tardío (1000 a 1400 DC), se caracteriza por el predominio de la figura compuesta, una orientación decorativa hacia el exterior y una preponderancia del círculo, el que se representa en forma simple, o bien con apéndices y/o círculos interiores. Como tendencia, abunda la unión de dos o más figuras por medio de una serie de yuxtaposiciones. A diferencia de esta alta frecuencia de representación

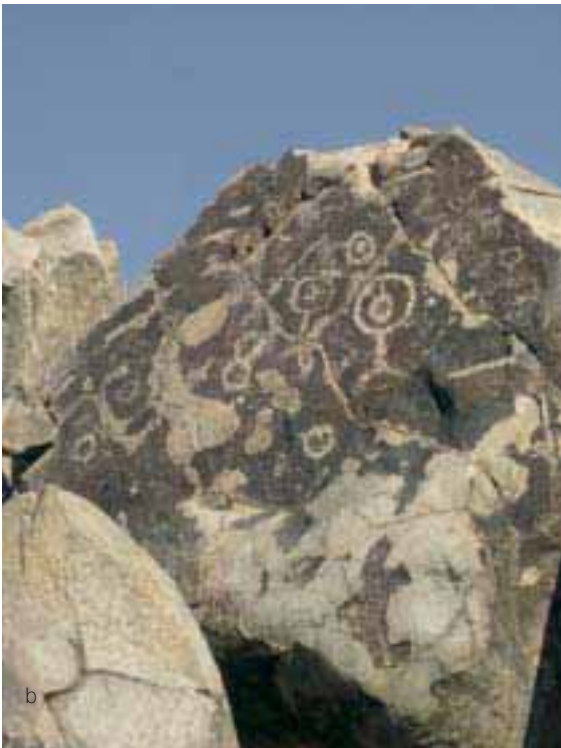


Figura 2. a y b: Grabados rupestres del estilo I.

de la yuxtaposición, la superposición se encuentra casi totalmente ausente de este estilo. Las figuras humanas siguen una lógica muy similar a la de las figuras geométricas, basando su representación en el uso del círculo como geometría básica para la construcción del cuerpo y donde destaca la ausencia de los elementos menores de la anatomía: ojos, manos, pies, etc. Espacialmente, los grabados de esta época manifiestan una forma de ordenación dentro del panel que privilegia la disposición oblicua de las imágenes (figs. 2a y b).

El estilo II, correspondiente al Período Tardío y a tiempos incaicos (1400 a 1536 DC), se define por oposición al anterior por un predominio de la figura individual, una orientación decorativa hacia el interior y una importante frecuencia de figuras básicamente cuadrangulares con decoraciones interiores lineales o puntuales (figs. 3a y b). Se evidencia una representación de figuras circulares y la existencia de motivos lineales que dan origen a figuras inscritas, es decir, figuras que presentan un contorno que las rodea y abarca. La baja frecuencia de yuxtaposiciones lleva a un predominio de la figura individual en este estilo y la representación de las figuras antropomorfas es diferente, explicitando ahora los elementos menores del cuerpo. Espacialmente, los motivos se disponen según una ordenación del panel que privilegia una composición que fusiona dos principios, la disposición vertical y horizontal (fig. 4).

En la figura 5 se resumen las características básicas de cada uno de estos estilos, mientras que en la figura 6 se muestran las relaciones estructurales -conceptuales- entre los estilos rupestres y las diferentes materialidades de cada época.

Finalmente, la "forma de arte" que ha sido identificada para la localidad, corresponde a una escena de monta de una figura humana sobre un cuadrúpedo (fig. 7) y que hemos asociado al Período Colonial Temprano (1536 DC en adelante). Esta asociación cronológica-cultural se debe a cuatro razones: (1) la escena de monta hace referencia a un acto que es desconocido entre los grupos prehispánicos de Chile, (2) el animal montado es posiblemente un caballo, cuadrúpedo introducido por los grupos hispánicos, (3) la técnica del grabado, por piqueteado y raspado, es exactamente igual a la de los grabados prehispánicos que hemos identificado en la zona, sugiriendo su elaboración por parte de un individuo que maneja los códigos técnicos de esta producción cultural, la que habría desaparecido a los pocos años de la llegada del español y (4) los aspectos técnicos y métricos de estos grabados, en espe-



Figura 3. a y b: Grabados rupestres del estilo II.

cial el grosor del surco, son bastante diferentes a los de grabados históricos de tiempos tardíos, definidos más bien por un uso de instrumentos metálicos que generan surcos bastante delgados y que en ningún caso remiten a la técnica de piqueteado y raspado.

SOBRE LAS SOCIEDADES

Entender el rol activo del arte rupestre dentro de los procesos sociales prehispánicos requiere comprender básicamente el contexto histórico, así como el tipo de sociedad en la cual esta expresión se materializa.

El Período Intermedio Tardío corresponde al momento inmediatamente anterior a la llegada del *Tawantinsuyu* a la zona. Los grupos locales de este período corresponderían básicamente a una sociedad segmentaria simple, de campesinos iniciales (Wolf 1982), con un patrón de asentamiento disperso y que habrían practicado algún tipo de actividad agrícola-hortícola. Así lo sugiere un uso del espacio

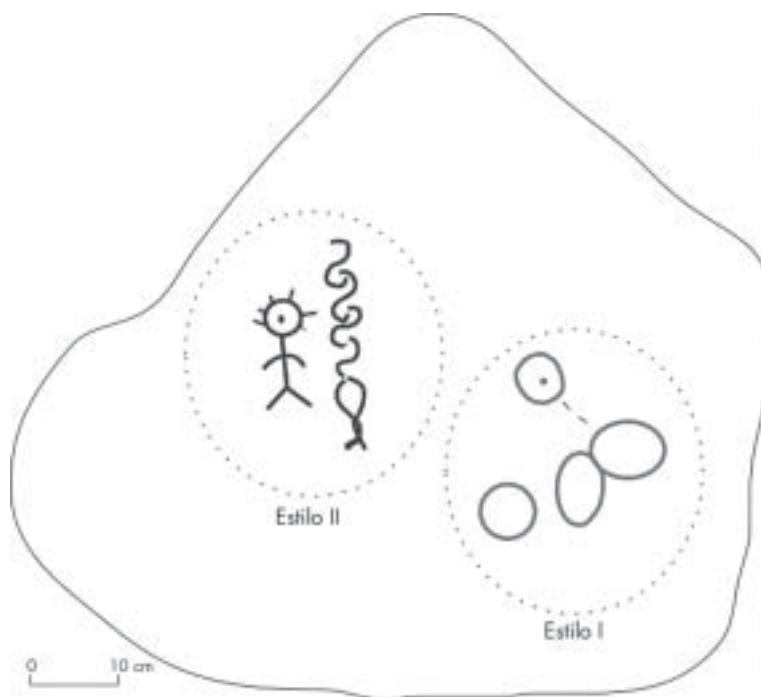


Figura 4. Grabados rupestres en los que se observa la diferencia de pátinas y de disposición espacial entre las figuras de los estilos I y II.

| Estilo I | Estilo II |
|---|--|
| Figura Circular Figura Lineal Simple Figura Humana Circular Predominio Figura Compuesta Yuxtaposición Ordenación Oblicua Espacialidad Extensiva | Figura Cuadrangular Redefinición Figura Circular Figura Lineal Inscrita Redefinición Figura Humana (circular y lineal) Predominio Figura Individual Superposición Ordenación Vertical y Horizontal Espacialidad Intensiva |

Figura 5. Características de los estilos I y II de arte rupestre en el curso superior del río Aconcagua.

centrado en la ocupación de superficies aptas para el cultivo, un patrón de asentamiento preferentemente sedentario y la evidencia bioantropológica que indica el consumo de carbohidratos (Pavlovic 2003).

Este momento de la prehistoria local marca el inicio del proceso de monumentalización del paisaje. La aparición del arte rupestre, así como la construcción de cementerios de túmulos, hace notablemente visible –y de carácter permanente a partir de ese momento– la alteración humana sobre el entorno, trascendiendo las generaciones y quedando como un claro referente de la acción social, especialmente simbólica, sobre el espacio circundante.

| Período | Otras Materialidades | Arte Rupestre |
|-------------------|---|--|
| Intermedio Tardío | Predominio Figura Compuesta Ordenación Oblicua Decoración Extensiva | Figura Circular Figura Lineal Simple Figura Humana Circular Predominio Figura Compuesta Yuxtaposición Ordenación Oblicua Decoración Extensiva |
| Tardío | Figura Cuadrangular Figura Lineal Inscrita Predominio Figura Individual Ordenación Horizontal y Vertical Decoración Intensiva | Figura Cuadrangular Redefinición Figura Circular Figura Lineal Inscrita Redefinición Figura Humana (circular y lineal) Predominio Figura Individual Superposición Ordenación Horizontal y Vertical Decoración Intensiva |

Figura 6. Comparación entre arte rupestre y otras materialidades del Período Alfarero en la zona.



Figura 7. Grabado rupestre del Período Colonial Temprano. Escena de monta.

En contraposición, el Período Tardío en el área se caracteriza por la inclusión de esta zona dentro de un aparato burocrático con centro en la ciudad del Cuzco, Perú. Si bien la presencia incaica pudo haber tenido ciertos matices que no produjeron una total aculturación en el curso superior del río Aconcagua, la existencia de cementerios, tambos, *wakas* (lugares sagrados) con arquitectura incaica, santuarios de altura, *pucarás* y las evidencias de bienes exóticos sugieren una alteración de las relaciones sociales en ese momento, marcadas por una mayor jerarquización de la sociedad, así como por una mayor manifestación del poder como herramienta política (Pavlovic 2003; Sánchez 2002; Troncoso 2001c).

La disposición de arquitectura incaica en múltiples sectores del curso superior del río Aconcagua, no sólo actúa como un marcador de esta presencia, sino también como evidencia del despliegue del *Tawantinsuyu* en la zona, estableciendo una organización espacial que articula los diferentes asentamientos a lo largo del área (Sánchez *et al.* 2004).

En el valle de Putaendo, foco de nuestro estudio, la presencia incaica se refrenda por cementerios, extensos sitios de vivienda –que sugieren importantes actividades productivas– y por un *pucara* (El Tártaro) dispuesto sobre un cerro en el curso medio del valle, permitiendo un amplio control visual de los diferentes sectores de la cuenca. Es interesante que en este sitio se haya identificado la existencia de alfarería relacionada con grupos incaizados del llamado Norte Chico de Chile, así como poblaciones de la zona central, en específico de la cuenca del Maipo-Mapocho (Cultura Aconcagua) (Sánchez & Massone 1995).

Todo lo anterior manifiesta una intromisión del estado cuzqueño en la cuenca superior del río Aconcagua. A partir de los elementos materiales es posible discriminar una nueva realidad que está marcada tanto por una mayor visibilidad de referentes, tales como la arquitectura y el santuario de altura del cerro Aconcagua, así como por la imposición de ciertos parámetros administrativos y simbólicos propios al *Tawantinsuyu*.

En efecto, el trazado del camino incaico y la diversidad de estructuras arquitectónicas (*pucarás*, *wakas*, *tambos*, etc.) sugieren la presencia de diferentes funciones estatales en la zona, articulándose todas ellas dentro de una totalidad organizada al interior del área de estudio. Pero, a su vez, la aparición de alfarería incaica, como los aríbalos, así como el santuario de altura del cerro Aconcagua e incluso la misma arquitectura, actúan a manera de elementos simbólicos que insertan en este lugar los referentes materiales del *Tawantinsuyu* con sus respectivos contenidos. En tal sentido, Sánchez (2002) ha sugerido que la estrategia de dominio inca en la zona responde a los patrones de un estado salvaje, anclado en el manejo de los aspectos religiosos y simbólicos.

Finalmente, con respecto al Período Colonial Temprano, las investigaciones desarrolladas por Contreras (1998, 1999, 2000) señalan que con posterioridad a la llegada hispánica a la zona, las poblaciones indígenas del valle de Aconcagua en general, y en específico del valle de Putaendo, se vieron su-

jetas a una drástica modificación de sus formas de vida y a un acelerado proceso de desintegración social. En efecto, el valle de Putaendo formó parte de la encomienda de Gonzalo de los Ríos, junto con La Ligua (localidad ubicada al noroeste). Las poblaciones locales encomendadas fueron objeto de una profunda crisis social provocada, según el autor, por tres factores principales. Primero, debieron trabajar a manera de peones dentro de las estancias y minas pertenecientes a la encomienda o en territorios aledaños. Segundo, una importante proporción de ellas fue trasladada hacia tierras de otros sectores, en especial del río Choapa, como mano de obra barata. Tercero, fueron despojadas de sus tierras comunales por los españoles que comenzaron a asentarse en el valle. Todo ello generó, hacia mediados del siglo XVI e inicios del XVII, no sólo una muy considerable merma de la población local, sino también la definitiva desestructuración de las formas de vida y de las relaciones sociales prehispánicas (Contreras 1998, 2000).

En estos tres períodos que hemos distinguido, el arte rupestre fue una expresión cultural que, materializada en el espacio, quedó como evocación de diferentes paisajes, como muda alegoría de la historia humana del entorno del valle de Putaendo, como una historia posible de abordar en forma particular para cada uno de esos momentos.

MOMENTO I: ARTE, ESPACIO Y PAISAJE

Las estaciones rupestres del Período Intermedio Tardío en el valle de Putaendo presentan una regularidad en su distribución espacial, que consiste en la ausencia de una asociación directa o inmediata entre asentamientos y petroglifos. Es decir, los paneles rupestres no se emplazan en el interior de los extensos asentamientos utilizados por las poblaciones de este período como lugar de vivienda. Sin embargo, y no obstante esto, lo que sí se observa es que en un nivel espacial más amplio, las estaciones rupestres se disponen dentro de los mismos sectores o áreas de utilización o explotación de recursos por parte de estos grupos. En consecuencia, se ubican en lugares que si bien no son ocupados con fines de vivienda, sí son utilizados para actividades relacionadas con la reproducción económica.

Las estaciones rupestres se disponen en lo que podríamos denominar los espacios silvestres del Período Intermedio Tardío y que corresponden, básicamente, a las áreas aledañas a los piedemontes



Figura 8. Mapa de distribución de sitios de arte rupestre del estilo I y demarcación de la zona sagrada.

de los cordones de cerros que delimitan el valle por sus extremos este y oeste (fig. 8). En estos puntos se encuentran quebradas que, según Weischet (1976), fueron un importante lugar para la obtención de recursos hídricos para la población campesina de la zona central de Chile en los primeros años de la conquista española. Asimismo, en estos espacios se encontraría una vegetación diferente a la de las terrazas fluviales aptas para labores agrícolas, la que, en teoría, podría entregar otros recursos silvestres a las poblaciones locales.

El patrón descrito respecto al emplazamiento de los petroglifos de este estilo, incluye la presencia de conjuntos de arte rupestre en lugares de mediana visibilidad, tales como cerros islas y pequeños espolones de cerros, que permiten, por una parte, un control visual de amplias áreas del valle y, por otra, su intervisibilidad zonal. Este último es un rasgo que caracteriza a todas las estaciones de arte rupestre estudiadas. Efectivamente, si bien no existe una visibilidad directa desde una estación a otra –en el sentido de poder distinguir la presencia de paneles en un sitio diferente al que uno se encuentra–, sí es posible para quien conoce ese espacio identificar desde una estación de arte rupestre el punto en el que se emplaza otra o varias otras, condición que es conocida como visibilidad zonal (F. Criado, comunicación personal).

Como indicáramos en un trabajo anterior (Troncoso 1998), durante el Período Intermedio Tardío el arte rupestre del curso superior del río Aconcagua constituye el principal recurso material orientado a la culturización del espacio. La distribu-

ción diferencial de los sitios y su ubicación en lugares que permiten una intervisibilidad, transforma a los petroglifos en una red de puntos que permea y estructura el espacio local, organizándolo y produciendo una geografía cultural. Las estaciones de arte rupestre actúan en la creación, jerarquización y organización del entorno, definiendo a partir de su simple presencia/ausencia áreas de diferentes características. Se trata de lugares donde la visibilidad de la acción humana se hace presente por la producción visual sobre el soporte rocoso, posiblemente entregando a esos espacios significados y funciones particulares.

De hecho, es esta misma distribución diferencial del arte rupestre en el espacio, la que actúa como principal argumento para sostener que tras esa organización se da una relación dialéctica entre el significado del espacio y el significado del arte rupestre, actuando el uno sobre el otro en el dinámico proceso de creación, diferenciación y semantización del paisaje.³

Mientras los espacios de la vida diaria se culturizan a partir de la presencia de los sitios de vivienda y del conjunto de productos y efectos materiales que les están asociados, los petroglifos culturizarían los lugares marginales, pero, a su vez, marcarían los límites de lo que entendemos por el espacio cultural. Al encontrarse en los piedemontes de los cordones montañosos y en las entradas de rinconadas asociadas a tierras altas –sectores más allá de los cuales las prospecciones sistemáticas efectuadas no han recuperado evidencias de ocupación de este período–, los petroglifos estarían actuando a manera de puntos limítrofes entre lo que podríamos denominar el *espacio domesticado* (aquél de la vida diaria, utilizado y explotado) y el *espacio salvaje* (aquél no utilizado). Es decir, constituirían puntos que no sólo otorgan un determinado significado a un sector del valle, sino también que marcan los bordes del espacio conocido, doméstico y, por tanto, cultural.

En este proceso de creación de una geografía cultural por medio del arte rupestre es posible identificar ciertos espacios que podríamos interpretar como sagrados o de alto capital simbólico. Si a través de su carga visual y su distribución espacial el grabado inscribe el espacio, la presencia de ciertos paneles de arte rupestre de características particulares y su asociación con otros elementos culturales y naturales posibilita establecer ciertos matices y sugerir diferencias en los procesos de construcción social del espacio. Ese es el caso de la zona de Casa Blanca (véase sector 2, fig. 1b), ubicada en el curso superior del río

Putando (véase fig. 8), en la que se articulan un conjunto de elementos materiales y rasgos naturales que le otorgan especificidad en la geografía cultural del Período Intermedio Tardío. Por un lado, encontramos allí un conjunto de estaciones de arte rupestre que se disponen dentro de un área de movimiento que conduce a la principal aguada del valle, correspondiendo al sector de mayor densidad de bloques grabados en el área de estudio (figs. 9 y 10).

Estas estaciones, a su vez, presentan un par de rasgos únicos que las diferencian de lo registrado en los otros sectores. En primer lugar, aquí es donde se encuentran lo que podríamos concebir como las dos principales estaciones de arte rupestre del valle. Una de ellas (CB 13), se define por ser el sitio con el mayor número de soportes grabados, comprendiendo 29 bloques. La otra (CB 14), por ser el sitio más importante del sector, correspondiente a una gran roca que presenta sobre 90 figuras en su superficie, muchas de las cuales son exclusivas a este punto. Esta roca se asocia espacialmente con una gran aguada, que según indica la información etnográfica se mantiene siempre con agua –incluso en los peores años de sequía–, propiedad que la singulariza del conjunto de otras tantas quebradas que se encuentran en el valle.

Por otro lado, este espacio (sector 2) ocupado por los dos mencionados sitios de mayor importancia se encuentra claramente delimitado en sus extremos por la presencia de sendas estaciones de arte rupestre asociadas a cerros. Dentro del macroespacio que se incluye en esta zona demarcada por los paneles de arte rupestre se ubica un cementerio de forma tumular del Período Intermedio Tardío (CB 1) (véase fig. 8), cuya excavación permitió recuperar tres tumbas, dos correspondientes a inhumaciones individuales, ambas de género masculino, y una tercera tumba que contenía un entierro múltiple de tres individuos de sexo femenino (Troncoso *et al.* 2000).

La presencia de las principales estaciones de arte rupestre del valle de Putaendo, de la aguada más importante del valle, de un cementerio tumuliforme, y el hecho de ser un sector explícitamente delimitado por medio de elementos materiales como lo son los soportes rupestres, nos hace pensar que nos encontramos con una zona particular para las antiguas poblaciones del Período Intermedio Tardío, posiblemente un espacio sagrado que se constituyó en un lugar de especial relevancia. Los elementos naturales y la cultura material de esta sociedad se conjugan de tal forma que dotan a este espacio de características muy específicas y que lo hacen claramen-

| Sector | Sitios | Mínimo número de soportes |
|-------------------------------|--|--|
| Sector 1 (3 km ²) | Tártaro 1 | 1 |
| | Tártaro 2 | 2 |
| | Tártaro 3 | 1 |
| | Tártaro 4 | 2 |
| | Tártaro 5 | 1 |
| | Tártaro 7 | 1 |
| | <i>Total</i> | 8 |
| | <i>Índice soporte x km²</i> | 2,66 |
| Sector 2 (4 km ²) | Casa Blanca 2 | 6 |
| | Casa Blanca 6 | 17 |
| | Casa Blanca 8 | 1 |
| | Casa Blanca 13 | 29 |
| | Casa Blanca 14 | 2 |
| | Casa Blanca 32 | 3 |
| | Casa Blanca 33 | 1 |
| | Casa Blanca 34 | 6 |
| | Casa Blanca 35 | 16 |
| | Casa Blanca 36 | 2 |
| | <i>Total</i> | 83 |
| | <i>Índice soporte x km²</i> | 20,75 |
| Sector 3 (6 km ²) | Casa Blanca 24 | 3 |
| | Casa Blanca 26 | 6 |
| | <i>Total</i> | 9 |
| | <i>Índice soporte x km²</i> | 1,5 |
| Sector 4 (9 km ²) | Ramadillas 5 | 2 |
| | Ramadillas 6 | 11 |
| | Ramadillas 7 | 1 |
| | Ramadillas 11 | 4 |
| | Ramadillas 12 | 1 |
| | Ramadillas 14 | 1 |
| | Ramadillas 15 | 1 |
| | Ramadillas 16 | 3 |
| | Ramadillas 18 | 1 |
| | Ramadillas 19 | 1 |
| | Ramadillas 24 | 3 |
| | Ramadillas 25 | 1 |
| | Ramadillas 26 | 1 |
| | <i>Total</i> | 31 |
| | <i>Índice soporte x km²</i> | 3,44 |
| Sector 5 (8 km ²) | Piguchén 1 | 1 |
| | Piguchén 2 | 6 |
| | Piguchén 3 | 1 |
| | Piguchén 5 | 1 |
| | Piguchén 6 | 8 |
| | <i>Total</i> | 17 |
| | | <i>Índice soporte x km²</i> |

Figura 9. Cuadro que presenta los sitios de arte rupestre y número de soportes por sector.

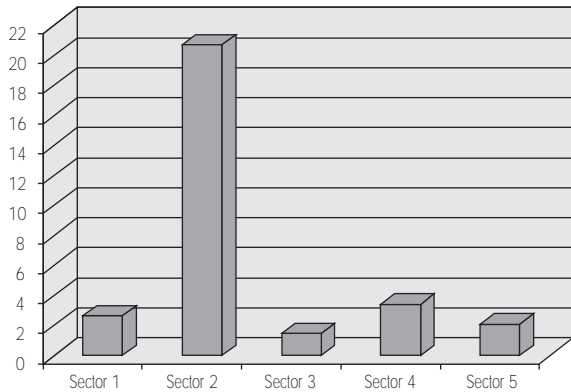


Figura 10. Índice de soportes de arte rupestre por sector (km²).

te distinguible de todo el registro arqueológico del que se dispone en los sectores aledaños. Entendemos que esta diferencia permite interpretar a esta zona como un punto de amplio capital simbólico y que respondería a la construcción de un espacio sagrado por estas poblaciones.

La combinación de elementos naturales y preferencialmente culturales, generan un quiebre visual y material en el curso superior del río Putaendo, definiendo un espacio de alteridad, un espacio que no guarda relación alguna con ningún otro lugar del área y que por tanto se especifica en la geografía local, exhibiendo y/o produciendo a partir de este conjunto de significantes, un capital simbólico mayor, cuya materialización es exclusiva a este punto.⁴

MOMENTO II: ARTE, ESPACIO Y PAISAJE

Durante el Período Tardío, la disposición de los grabados rupestres en el valle de Putaendo da cuenta de una configuración diferente del paisaje local, que define una nueva forma de entender y experimentar el espacio. En particular, esta nueva distribución de los grabados del Período Tardío permite observar cómo el antiguo espacio sagrado del Período Intermedio Tardío es redefinido dentro de una lógica relacionada con el contexto sociopolítico del momento.

Al analizar la distribución espacial del arte rupestre de tiempos incaicos en la margen oeste del río Putaendo, núcleo de la ocupación humana de los períodos Intermedio Tardío y Tardío, encontramos que los grabados se ubican en asociación al *pucara* El Tártaro (Troncoso 2002b) y en el sector 2, en espe-

cial en los sitios Casa Blanca (CB) 13, 14 y 35 (fig. 11). El segundo de éstos (CB 14) corresponde al principal soporte rupestre del espacio definido anteriormente como de amplio capital simbólico.

La reocupación del Período Tardío se produce, por tanto, en puntos específicos de este espacio sagrado, los que en ningún caso están dispuestos de manera aleatoria (fig. 12). Por el contrario, se corresponden con sitios que son importantes en la configuración de este lugar, ya sea a manera de umbrales (CB 6 y 35) delimitando los extremos de este espacio particular, o por ser sitios de características especiales en cuanto a la cantidad de soportes o de figuras allí inscritas (CB 13 y 14).

En el sitio CB 14, correspondiente a la gran roca o soporte que hemos considerado como núcleo de este espacio simbólico, encontramos una figura definible como un cuadrado concéntrico y claramente asignable al estilo II, puesto que es una figura

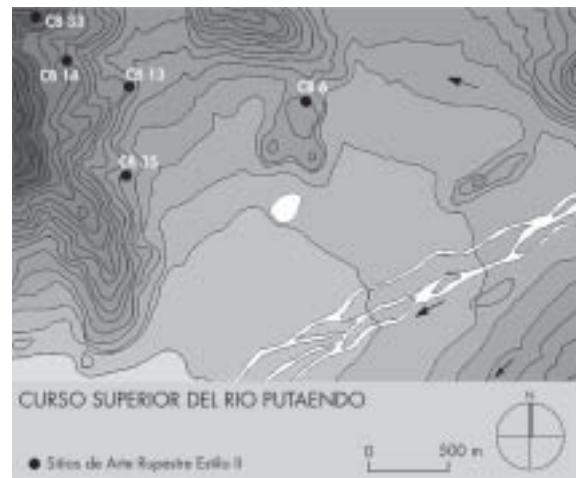


Figura 11. Mapa de distribución de sitios de arte rupestre del estilo II.

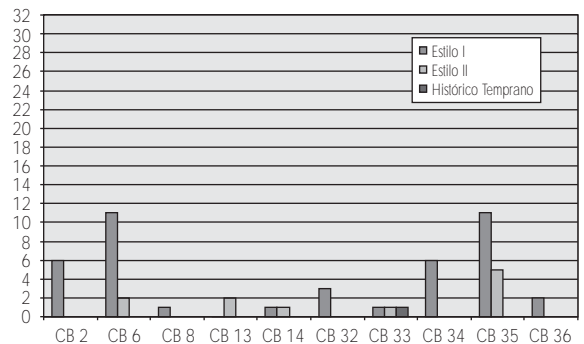


Figura 12. Presencia de estilos por soporte rocoso en sector 2 (Casa Blanca).

geométrica que se registra exclusivamente en tal conjunto. Este cuadrado, ubicado en el sector central del soporte, se superpone a otra figura más pequeña compuesta por un círculo con un punto en su centro el que está, a su vez, yuxtapuesto a otra figura circular irregular (fig. 13a y d). Estas últimas se ajustan a las normas propias al estilo I, donde prima la presencia del círculo y la yuxtaposición como estrategias constructivas visuales. Pensamos que este hecho en ningún caso responde a algo trivial, sino muy por el contrario, parece adquirir un alto valor simbólico.

La superposición, como estrategia de construcción visual, no parece guardar relación con las nor-

mas del estilo I, donde la yuxtaposición es el principal recurso para cumplir tal función, puesto que alcanza una alta representación dentro de la muestra de estudio (Troncoso 2003). Esta superposición es en sí un acto de violencia, un acto que rompe con las reglas del arte previo, pero que a su vez redefine la lógica de la inscripción en este espacio. Tal quiebre visual se desprende al estudiar los grosores de los surcos de las figuras, pues mientras la circular del estilo I presenta un grosor de 0,8 cm, el cuadrado del estilo II tiene 2,6 cm, haciendo mucho más clara y visible su superposición sobre la otra.⁵

Pensamos que esta disposición sobre una figura anterior, sumada al grabado de una serie de otras

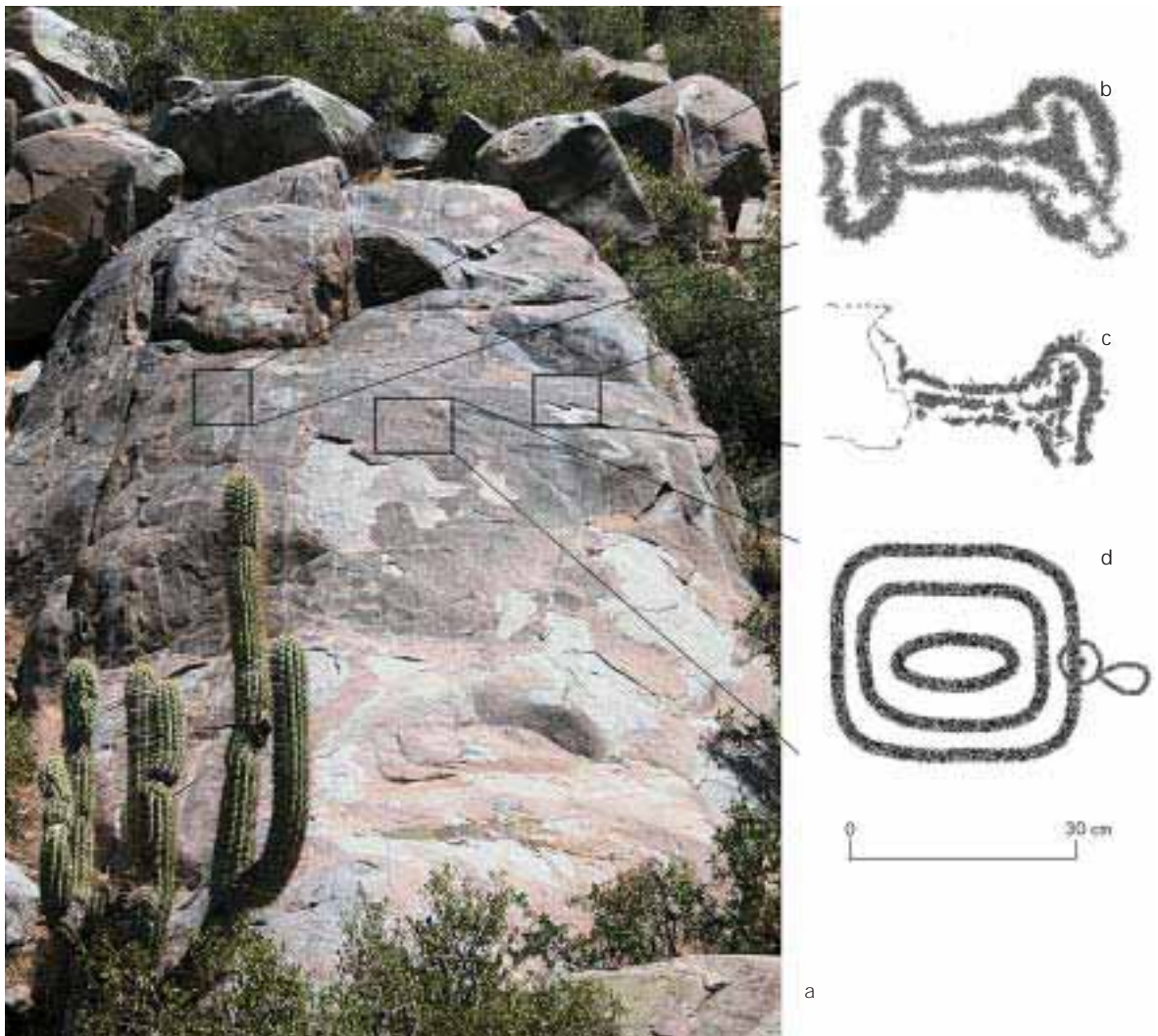


Figura 13. a: Vista del sitio CB 14 desde la ruta de movimiento. b y c: Ejemplos de grabados que cubren los sectores laterales del panel y que remiten a las normas propias al estilo II. d: Superposición de figura cuadrangular del estilo II sobre figuras yuxtapuestas del estilo I.

figuras que cubren los sectores laterales del panel (fig. 13b y c) y que remiten a las normas propias al estilo II (tales como, por ejemplo, motivos inscritos), correspondería a un momento en que se está redefiniendo el principal soporte de arte rupestre del área. Este hecho conllevaría la apropiación de este espacio sagrado por medio de un acto simple, pero de máxima eficacia simbólica, como es la redefinición de una antigua expresión dentro de los nuevos códigos socioculturales vigentes y que se impone a través de la materialidad de los significantes. Es decir, a partir de una nueva lógica visual se da cuenta de un poder simbólico (Bourdieu 1979) que se orienta a la reorganización y resemantización de este lugar.

Pero este hecho no se da solamente por la superposición e inclusión de grabados propios del estilo II, sino que se complementa por la naturaleza de la figura grabada, un cuadrado concéntrico. Dentro del amplio conjunto de paneles y sitios rupestres que hemos analizado en el valle de Putaendo y en otros sectores de la cuenca superior del río Aconcagua, el cuadrado concéntrico solamente se da en CB 14, y su presencia en este lugar, así como su superposición sobre un elemento previo demuestra el poder de este proceso de apropiación y redefinición de lo local.⁶ El cuadrado concéntrico, formalmente, pasa a ser una construcción que media entre la tendencia al cuadrado propia del estilo II y la presencia del círculo concéntrico del estilo I. Se trataría de una fusión visual que podría no llegar a ser más que la interpretación, dentro de un nuevo contexto, de una de las principales figuras de tiempos preincaicos.

Por otra parte, la presencia del cuadrado concéntrico podría, incluso, ser pensada también en términos interpretativos, considerando los aportes de Bray, quien señala que tanto los rombos como estas figuras cuadrangulares (fig. 14) pasan a ser “a complex web of meaning involving origins, ancestors, genealogy, death and regeneration, and ultimately power” (Bray 2000: 176). En específico, la autora propone que este tipo de figuras actúan a manera de referentes visuales estatales relacionados con la memoria social del *Tawantinsuyu*, representando una de las cuevas de origen del Inca. En este sentido, constituirían una herramienta nemotécnica que invoca la presencia del poder supremo y evoca los orígenes de la dinastía incaica, así como, por derivación, la de los miembros del estado (Bray 2000).

Sin duda alguna, esa proposición interpretativa es sugerente, pues el posible significado de esta fi-



Figura 14. Representación de cuadrados concéntricos por Pachacuti Yamqui Yupanqui [1613] y reproducidos por Bray (2000).

gura se enmarca dentro de la lógica funcional y simbólica en la que se está insertando la producción rupestre del estilo II en este espacio, dando una mayor fortaleza a la hipótesis propuesta. Sin embargo, pensamos que tal proposición debe ser manejada con precaución, pues la adjudicación de significado a figuras prehispánicas es una tarea compleja y difícil, aunque en este caso tal idea se encuentre fundamentada.⁷

No obstante lo anterior, la presencia del cuadrado concéntrico, exclusivo a este sitio, marca un proceso de apropiación y reconstrucción de la realidad del área sagrada tanto al nivel de la figura como a escala misma de la estación, cubriendo los dos polos de significación de la expresión rupestre en este contexto, es decir, lo visual y lo espacial como entidades que definen la lógica de esta materialidad.

Todo este proceso de manejo de las formas y la lógica del arte rupestre en este soporte se consolida finalmente al acercarnos a las posibilidades de percepción de los grabados. Debido al gran tamaño de la piedra es imposible realizar una lectura completa e inmediata de todos los significantes allí plasmados. Sin embargo, por su disposición al interior del soporte, la figura cuadrangular es fácilmente distinguible desde la ruta natural de movimiento, destacando claramente del resto de los grabados.

La reutilización del espacio sagrado a través de la realización de grabados se manifiesta también en el sitio CB 13, en el que se puede identificar la disposición de nuevos petroglifos, que se ajustan al arte rupestre correspondiente al período incaico en la

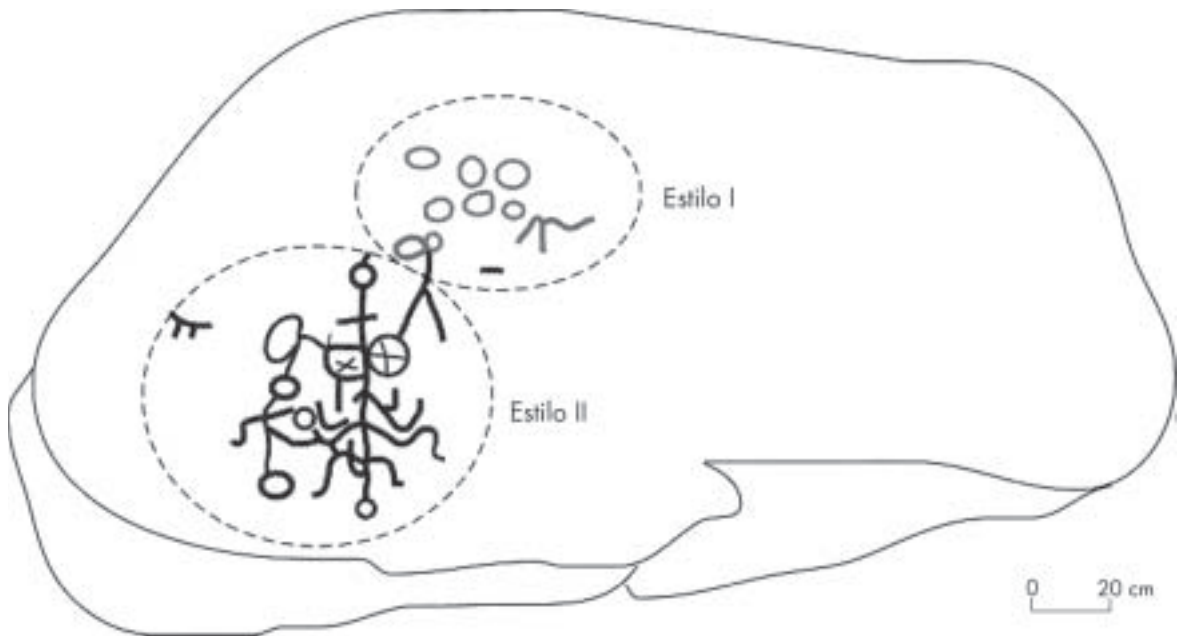


Figura 15. Soporte rocoso con grabados de estilos I y II, sitio CB 13.



Figura 16. Mapa de distribución de sitios de arte rupestre Colonial Temprano.

región, reocupando soportes previos (fig. 15). Estos están relacionados, ya sea con la ruta de desplazamiento hacia CB 14, o bien con la delimitación de este sector en sus extremos norte (CB 33), este (CB 6) y oeste (CB 35) (véase fig. 11).

A partir de la construcción de nuevas figuras y de la reocupación de antiguos soportes rocosos, en el Período Tardío parece redefinirse el sentido de un espacio sagrado utilizando una economía de medios, que no sólo permite dar cuenta de una nueva reali-

dad, sino también expresar, por medio de actos mínimos y simbólicos, la presencia incaica. Esta redefinición, más que generar una ruptura, puede ser considerada como una estrategia de incorporación del dominio incaico dentro del paisaje sagrado local, a la vez que incluye e integra este espacio y sus códigos al nuevo contexto político y ritual del *Tawantinsuyu*. Desde esa perspectiva, el arte, lo visual, actúan como referente, como metáfora de una integración simbólico-religiosa que se piensa y construye desde y en la semántica del espacio (Pease 1992; Regalado 1996; Van de Guchte 1999; Zuidema 1968).

El grabado se transforma entonces en una herramienta aculturizadora que se relaciona con lo que Nielsen y Walker (1999) han denominado la conquista ritual, que funda una nueva realidad e integra un antiguo espacio sagrado al *Tawantinsuyu*.

MOMENTO III: ARTE, ESPACIO Y PAISAJE

Aunque el arte rupestre Colonial Temprano que hemos podido identificar es muy escaso (fig. 16), pensamos que su presencia hace referencia a un proceso de importantes transformaciones en las poblaciones indígenas locales. La ejecución de lo rupestre se restringe ahora solamente a un punto específico de

la zona estudiada (sector 2), correspondiente al lugar más alto de este espacio sagrado donde se dispone el sitio CB 33. Este consiste en un único soporte rocoso con grabados del estilo I y II en dos de sus caras y que parece haber formado parte de los procesos de definición del espacio en tiempos previos, actuando como un umbral que cierra esta área por su extremo norte.

Específicamente, el grabado del Período Colonial Temprano se reduce a una escena de monta. Esta es la única referencia con la que contamos en el registro arqueológico de Putaendo y del curso superior del río Aconcagua para tiempos coloniales, por lo que es factible pensar que la práctica de realizar grabados rupestres según códigos visuales que expresen situaciones propias a tiempos históricos es casi inexistente, no obstante que no se pueda demostrar, de momento, la continuación de estas prácticas según modelos o cánones anteriores.⁸

Sin embargo, y de forma significativa, esta escena se dispone en un sitio (CB 33) desde el cual se domina todo el espacio sagrado definido anterior-

mente, observándose la casi totalidad de las estaciones de arte rupestre que la componen, y se encuentra sobre un panel que contiene también grabados correspondientes a los momentos previos. Este caso, no obstante, presenta ciertas peculiaridades. Por un lado, un par de los motivos prehispánicos del panel manifiestan haber sido objeto del acto intencional de borrarlos a través del raspado con un instrumento lítico (fig. 17a). Este hecho, que no muestra relación con la racionalidad indígena prehispánica y que puede pensarse como propio del momento Colonial Temprano, parece negar, visual y simbólicamente, cualquier intención de unión o de relación entre este momento y la historia anterior del valle. Por otro lado, esta aparente separación a través de la eliminación de figuras previas, se materializa también en la ubicación de la escena de monta en un sector lateral del soporte, donde no comparte espacios con ninguna de las figuras restantes, pero que, en contrapartida, es la que se observa en primer lugar desde el único punto en que se domina el panel en su totalidad (fig. 17b).



Figura 17. Sitio CB 33. a: Raspados aparentemente correspondientes al Período Colonial Temprano. b: Escena de monta.

De esta manera, la representación visual parece expresarse simbólica y espacialmente como ajena a ese tiempo anterior. Las nuevas figuras se separan y se diferencian de las representaciones previas a partir del intento de borrado de esas imágenes y del aislamiento formal de la escena del Período Colonial Temprano. Sin embargo, el capital simbólico de este espacio y la tradición local, llevan a la generación de nuevas inscripciones rupestres en este lugar. Parece producirse un juego dialéctico entre una sociedad que intenta diferenciarse de su pasado, pero que valida la ejecución de una obra por su inserción en un espacio simbólico del ayer, manteniendo y actualizando en él una tradición de grabados.⁹

Ahora, en contraposición a lo que ocurría en tiempos incas, no existen intenciones de incluirse dentro de todo este extenso lugar previamente definido como espacio sagrado, y que contiene en su interior la mayor concentración de soportes rupestres del área estudiada, sino que, por el contrario, se establecen estrategias que se separan de él y niegan su relación con el pasado prehispánico. En vez de proceder a la reocupación de las estaciones de arte rupestre del área o a la realización de figuras en y con relación a las imágenes previas, la producción visual se remite ahora a un espacio puntual y sin establecer relaciones directas con los grabados prehispánicos. Sin embargo, y coherentemente con el juego dialéctico de continuación/separación, desde el sitio CB 33 se tiene un dominio visual de toda el área y de algunos de los soportes rupestres, construyéndose una visualidad que une estas representaciones con todas las efectuadas en tiempos previos.

La escena de monta queda entonces como muda alegoría de una tradición cultural casi desaparecida, como su última materialización en la historia del valle dentro de un contexto sociopolítico de extremo conflicto en el que la sociedad indígena experimenta un rápido proceso de transformación/desaparición. Esta escena parece configurar el momento final de un espacio sagrado definido hace ya unos 600 años por medio de la materialidad del arte rupestre.

CONCLUSIONES

En las páginas precedentes se ha intentado explorar las formas en que el arte rupestre y su configuración espacial permiten acercarse a una serie de procesos históricos y sociales en un área específica. En

particular, se ha intentado hipotetizar respecto a los mecanismos a través de los cuales un espacio particular se construye, ideacional y materialmente, y cómo ello guarda relación con los procesos sociales, históricos y culturales a los que se ven afectas las sociedades humanas.

En este caso, se ha establecido una serie de configuraciones de un espacio geográfico específico por un período de alrededor de 600 años, que abarca desde el Intermedio Tardío hasta el Colonial Temprano, y se ha propuesto una genealogía que, antes de adjudicarle un significado primordial en cuanto paisaje, reconoce su carácter multiforme y variable en el tiempo, como el producto de determinadas formas de ordenar el mundo.

A través de esta genealogía ha sido posible proponer la continuidad de una lógica básica de sentido en un mismo espacio, pero también su reacomodación y rearticulación a partir de las contingencias históricas particulares a cada momento del tiempo. En su inserción diacrónica, un mismo punto del espacio actuó como soporte natural de la cultura material para la inscripción de significados, pero variando esos significados según los diferentes sentidos que pudo adquirir este lugar en tan extenso tiempo. Así, ese punto ha sido parte estructurante de los procesos sociales prehispánicos del valle de Putaendo, dando cuenta y actuando dentro de las modificaciones en las formas de estar-en-el-mundo de las poblaciones indígenas locales.

La genealogía de este espacio habla, por ende, de las transformaciones sociopolíticas de una sociedad, pero a su vez responde a las tensiones y necesidades de cada uno de sus contextos, ya sea mediante su reorientación dentro de posibles estrategias de resignificación del espacio durante tiempos tardíos, o bien a través de su dialéctica de negación/asociación propia de tiempos coloniales tempranos que no es más que el reflejo de los conflictos de una sociedad indígena en proceso de desestructuración. El arte rupestre y sus estrategias de construcción social del espacio circundante quedan como monumentos que encierran en su interior, en su espacialidad, los matices de las transformaciones temporales de las sociedades post 1000 DC en Putaendo. Será interesante abordar desde una perspectiva más amplia este proceso diacrónico en la totalidad del valle, y en la cuenca superior del río Aconcagua, con el fin de buscar tanto las regularidades como las diferencias y matices que se dan en la acción de las diferentes materialidades y sus espacios de inserción. Desafortunadamente, de momen-

to los datos con que se cuenta no permiten avanzar de manera más profunda en la producción de tal genealogía espacial.

Por otro lado, en este caso de estudio, es interesante la reocupación asociada al Período Tardío y la presencia incaica en la zona. A través del manejo de la simbología de un espacio sagrado, y en especial del principal soporte identificado en el área, el *Tawantinsuyu* define y marca su presencia en el lugar, reconstruyendo su simbolismo a partir del juego de los significantes, creando un nuevo momento en la semantización de este espacio. Sin embargo, es posible observar cómo, en cierta medida, esta presencia incaica no es una imposición, sino más bien una mediación entre lo local y lo foráneo (*sensu* Cornejo 1995) puesto que reconoce las prácticas rupestres locales y permite su continuidad, aunque imponiendo una producción visual vinculada a significantes más propios a las normas de la semiótica incaica que a la local. De hecho, la continuación en las prácticas de inscripción se debe a la continuidad en la ritualidad y significado de ese espacio, no obstante la nueva configuración que hubiera podido adquirir en este contexto.¹⁰

Este patrón respondería, por tanto, a situaciones y estrategias que han sido documentadas como claves en las estrategias políticas del *Tawantinsuyu* (p.e., D'Altroy 2003; Uribe & Adán 2004; Ziolkowski 1997), las que adquieren su eficacia simbólica a partir del manejo de los antiguos cánones culturales e ideacionales en un nuevo contexto y que, siguiendo a Sánchez (2002), responden a la lógica de un estado salvaje.

Entender la complejidad de la presencia incaica en la zona, sin embargo, no se remite única y exclusivamente a la dinámica propuesta para este particular lugar, sino que requiere mayor profundización a partir de los registros provenientes de otras materialidades, así como de otros sectores de la cuenca superior del río Aconcagua, labor que traspasa los objetivos de este trabajo.

Las posibilidades que adquiere el paisaje en cuanto construcción social, cultural y política no puede de forma exclusiva dar cuenta de la totalidad de este proceso. La producción de la realidad social y la reproducción de la vida social es un hecho multiforme, complejo y con diversidad de aristas. La investigación y conocimiento de otras esferas de la vida social posibilitan, sin duda, una mayor profundidad interpretativa.

No obstante lo anterior, los resultados alcanzados permiten sugerir la potencialidad que presenta

este enfoque para lograr un acercamiento al pasado. La dinámica del poder y de la construcción de la realidad se articulan con las distintas esferas sociales y materiales, siendo el paisaje una de las tantas entradas hacia su conocimiento, pero que tiene como principal punto a favor el ser, posiblemente, uno de los principales medios por los cuales la acción social se expresa y adquiere sentido.

RECONOCIMIENTOS A mis amigos Daniel Pavlovic, Rodrigo Sánchez e Ismael Martínez. A Felipe Criado y Manuel Santos por sus siempre atinados comentarios a esta proposición interpretativa. A los editores del Boletín y a los evaluadores del artículo por sus comentarios y recomendaciones que permitieron mejorar este trabajo. Claramente, los errores siguen siendo producto de mi testarudez. Proyecto FONDECYT N° 1040153.

NOTAS

¹ Si bien es posible en ciertos contextos acercarse a los significados del arte rupestre (p.e., Berenguer & Martínez 1986), principalmente a través del manejo de información etnográfica-etnohistórica que dé cuenta del horizonte de realidad de las poblaciones indígenas, este hecho no es siempre la norma, debiendo tenerse en cuenta el problema de la relación entre el sistema de representaciones y el sistema discursivo de los grupos humanos.

² Es posible establecer, al respecto, la ausencia de eventuales alteraciones en la distribución espacial de los soportes de arte rupestre estudiados. Esta suposición se basa en un conjunto de observaciones recogidas en terreno. Primero, las dimensiones de los soportes hacen imposible su traslado única y exclusivamente a partir de la fuerza humana, pues se trata de rocas que tienen, en promedio, tamaños superiores a 1,5 m³ y, por ende, pesos bastante elevados. Segundo, los soportes no se disponen sobre la superficie del terreno, sino que sus bases están enterradas, dificultando la posibilidad de un transporte previo. Tercero, una posible remoción de soportes rocosos para efectos de labores agrícolas es bastante dudosa, tanto por los argumentos señalados como por el hecho de que este tipo de tareas genera un patrón en la disposición espacial del material removido, el que tiende a concentrarse en lugares puntuales y próximos a los campos de cultivos, situaciones que no concuerdan con los registros que se manejan para el valle de Putaendo.

³ A nuestro entender, y en concordancia con las proposiciones de otros autores (Ingold 1993), tal significado y función del paisaje local está estrechamente vinculado con el acto de habitarlo, independientemente del hecho de que el arte rupestre esté asociado con la distribución de los recursos o con las vías de circulación. Tras ello se impone una forma de organizar y ordenar el espacio que adquiere contenido por la acción del pensamiento y que se materializa en la creación de discursos particulares que le otorgan significado transformándolo en paisaje.

⁴ Si bien en trabajos anteriores (Troncoso 1998) hemos propuesto una relación directa entre arte rupestre y aguada, asociada a la demarcación de recursos, consideramos que la línea interpretativa aquí planteada presenta un mayor potencial, puesto que abarca y contiene la hipótesis previa. En efecto, pensamos que esta definición del área como espacio sa-

grado guarda relación con la aguada allí presente. En tal sentido, más que simplemente definir una línea de tránsito hacia este punto y de actuar como una simple señalética orientada a la demarcación de recursos, el arte rupestre produce, fundamentalmente, la delimitación de un espacio "otro" en la geografía local.

⁵ Es importante aclarar en este punto que, por norma general, los grabados del estilo II presentan un grosor del trazo muy similar a los del estilo I, siendo este caso la única excepción que conocemos de momento.

⁶ El registro de arte rupestre en los diferentes sectores de la cuenca superior del río Aconcagua ha permitido relevar un número mínimo de 1.286 figuras, identificándose de momento sólo este ejemplar del cuadrado concéntrico.

⁷ El trabajo de Bray (2000) tiene como fuente de referencia para la construcción de significados el conocido dibujo de Pachacuti Yamqui Yupanqui y aplica su proposición interpretativa a los aríbalos. No obstante la importancia del soporte para la construcción del significado, y tal como lo ha sugerido Zuidema (1999), al parecer dentro del mundo incaico se encontraría un conjunto de figuras geométricas que actuarían a manera de unidades representacionales de significación estandarizada, por lo que es factible pensar que los contenidos de ciertas figuras trasciendan la materialidad. No obstante todo ello, y como ya lo mencionamos, preferimos por el momento ser cautos respecto a una perspectiva interpretativa.

⁸ Si entendemos al arte rupestre como una materialidad cultural densa, relacionada con lo más profundo de la malla cultural y social de un grupo humano (Troncoso 2002c), creemos que las formas de representación visual de tiempos coloniales deberían ser reconocibles a partir de la modificación de los códigos visuales en tanto respuesta a cambios acaecidos en las sociedades indígenas.

⁹ Una situación similar ha sido propuesta para el río Salado (II Región) por Castro y Gallardo (1995-1996), siendo interesante la repetición de un mismo patrón de acción cultural para tiempos históricos en dos contextos independientes. Entre otras cosas, ello sugiere por un lado que el arte rupestre actuó en ambos contextos según una misma lógica dialéctica de relación y separación con el pasado y, por otro, señala la significativa relación que mantiene el arte rupestre con su contexto cultural y social.

¹⁰ Investigaciones recientes realizadas en especial en la zona norte del país (Gallardo & Vilches 2001; Sepúlveda 2004; Valenzuela *et al.* 2004) han sugerido la presencia de situaciones similares a las aquí sugeridas para el arte rupestre de tiempos tardíos, lo que podría dar cuenta de ciertas regularidades al momento de comprender el accionar y la lógica del arte rupestre durante ese período.

REFERENCIAS

- BARTHES, R., 1990. *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BERENGUER, J. & 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: 74-99.
- BOURDIEU, P., 1979. Symbolic power. *Critique of Anthropology* 4: 77-85.
- BRAY, T., 2000. Inca iconography: The art of empire in the Andes. *Res* 38: 168-178.
- CASTRO, V. & F. GALLARDO, 1995-1996. El poder de los gentiles. *Revista Chilena de Antropología* 13: 79-98, Universidad de Chile.
- CONTRERAS, H., 1998 Ms. Comunidades indígenas y encomiendas en el valle de Chile durante las primeras décadas del asentamiento español, 1541-1597. Informe (año 1) Proyecto FONDECYT N° 1970531: "Un sentido, una diferencia. Inscripción y contexto del Complejo Cultural Aconcagua en el curso superior del río Aconcagua", R. Sánchez, Investigador responsable.
- 1999 Ms. Servicio personal y encomienda comunitaria en los cacicazgos indígenas de Aconcagua durante el siglo XVII, 1599-1652. Informe (año 2) Proyecto FONDECYT N° 1970531.
- 2000 Ms. Empresa colonial y servicio personal en la encomienda de Putaendo, La Liga y Codegua, 1549-1630. Informe (año 3) Proyecto FONDECYT N° 1970531.
- CORNEJO, L., 1995. El Inka en la región del río Loa: Lo local y lo foráneo. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, tomo II: 203-213. Antofagasta: Sociedad Chilena de Arqueología/Universidad de Antofagasta.
- CRIADO, F., 1993. Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria* 50: 39-56.
- 2000. Walking about Lévi-Strauss: contributions to an archaeology of thought. En *Philosophy and Archaeological Practice*, C. Holtorf & H. Karlsson, Eds., pp. 277-304. Göteborg: Bricoleur Press.
- D'ALTROY, T., 2003. *Los Incas*. Madrid: Editorial Ariel.
- DE MARRAIS, E.; L. CASTILLO & T. EARLE, 1996. Ideology, materialization and power strategies. *Current Anthropology* 37 (1): 15-33.
- FOUCAULT, M., 1978. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- 1979. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- GALLARDO, F. & F. VILCHES, 2001. Arte rupestre en la época de dominación Inca en el norte de Chile. En *Tras la huella del Inka en Chile*, C. Aldunate & L. Cornejo, Eds., pp. 34-37. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- GODELIER, M., 1991. *Lo ideal y lo material: Pensamiento, economía y sociedades*. Madrid: Taurus.
- INGOLD, T., 1993. The temporality of landscape. *World Archaeology* 25(2): 152-174.
- NIELSEN, A. & W. WALKER, 1999. Conquista ritual y dominación política en el *Tawantinsuyu*: El caso de Los Amarillos (Jujuy, Argentina). En *Sed non Satiata*, A. Zarankin & F. Acuto, Eds., pp. 153-170. Buenos Aires: Ediciones del Tridente.
- PAVLOVIC, P., 2003 Ms. *Caracterización inicial del Período Intermedio Tardío en la cuenca superior del río Aconcagua*. Informe Proyecto FONDECYT 1000172 (manuscrito en poder del autor).
- PEASE, F., 1992. *Los Incas: Una introducción*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PRIETO, P., 1998. Forma, estilo y contexto en la cultura material de la Edad del Bronce gallega: cerámica campaniforme y cerámica no decorada. Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela.
- REGALADO, L., 1996. Espacio andino, espacio sagrado: Visión ceremonial del territorio en el período Incaico. *Revista Complutense de Historia de América* 22: 85-96.
- SÁNCHEZ, R., 2002. El *Tawantinsuyu* salvaje en el *finis terrae australis* (Chile central). *Revista Chilena de Antropología* 16: 87-107.
- SÁNCHEZ, R.; D. PAVLOVIC & A. TRONCOSO, 2004 Ms. El tigre y el Qhapaqñan en Aconcagua (Chile central). Trabajo presentado en el XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina, 20-25 septiembre, Río Cuarto.
- SÁNCHEZ, R. & M. MASSONE, 1995. Cultura Aconcagua. En *Colectión Imágenes del Patrimonio*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago.
- SEPÚLVEDA, M., 2004. Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos: ¿Una nueva estrategia de in-

- corporación de este territorio al *Tawantinsuyu*? *Chungara* 36 (2): 439-452.
- TRONCOSO, A., 1998. Petroglifos, agua y visibilidad: El arte rupestre y la apropiación del espacio en el curso superior del río Putaendo, Chile. *Valles* 4: 127-137.
- 2001a. Rock art in Central Chile: Forms and styles. *International Newsletter on Rock Art (INORA)* 28: 6-45.
- 2001b. Sobre el arte rupestre en el curso superior del río Aconcagua y de por qué los signos escudos son incaicos. En *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*, Tomo I: 1392-1398. Santiago: Colegio de Antropólogos de Chile/LOM Editores.
- 2001c. Espacio y poder. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 32: 10-23.
- 2002a Ms. Arte rupestre en el curso superior del río Aconcagua, zona central de Chile: Formas, estilos, espacio y poder.
- 2002b. Estilo, arte rupestre y sociedad en la zona central de Chile". *Complutum* 13: 135-153.
- 2002c. ...A propósito del arte rupestre. *Werken* 3: 67-80.
- 2003. Proposición de estilos para el arte rupestre del valle de Putaendo, curso superior del río Aconcagua. *Chungara* 35 (2): 209-231.
- TRONCOSO, A.; D. PAVLOVIC & R. SÁNCHEZ, 2000. Arqueología del curso superior del río Aconcagua: arte rupestre, prehistoria y cultura material. (Proyecto FONDECYT N° 100172). En http://www.geocities.com/arqueo_aconcagua [Actualizada el 26/03/2003].
- URIBE, M. & L. ADAN, 2004. Acerca del dominio Inka. Sin miedo, sin vergüenza. En *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología, Chungara Revista de Antropología Chilena*, Volumen Especial, Tomo I: 467-480.
- VALENZUELA, D.; C. SANTORO & A. ROMERO, 2004. Arte rupestre en asentamientos del Período Tardío en los valles de Lluta y Azapa, Norte de Chile. *Chungara* 36 (2): 421-438.
- VAN DE GUCHTE, M., 1999. The Inca cognition of landscape: archaeology, ethnohistory and the aesthetic of alterity. En *Archaeologies of landscape: Contemporary perspectives*, W. Ashmore & B. Knapp, Eds., pp. 149-168. Oxford: Blackwell Publishers.
- WEISCHET, W., 1976. Núcleos antiguos de ocupación y temprano desarrollo colonial en los paisajes de agricultura de regadío en Chile central. *Revista Geográfica de Valparaíso* 7: 3-31.
- WOLF, E., 1982. *Los campesinos*. Barcelona: Editorial Labor.
- ZIOLKOWSKI, M., 1997. *La guerra de los wawqui*. Quito: Editorial Abya Yala.
- ZUIDEMA, R.T., 1968. La relación entre el patrón de poblamiento prehispánico y los principios derivados de la estructura social incaica. *Actas y Memorias XXXVII Congreso de Americanistas*, Tomo I: 45-55.
- 1999. Guaman Poma and the art of empire: Toward an iconography of Inca royal dress. En *Transatlantic encounters: Europeans and andeans in the sixteenth century*, K. Andrien & R. Adorno, Eds., pp. 151-202. California: University of California Press.