

Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología

EL ARTE RUPESTRE
DE NOCUI EN EL CHOAPA

MEMORIA DE TÍTULO

Alumno: **JOSÉ CASTELLETI D.**
Profesora Guía: **VICTORIA CASTRO R.**

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mis más sinceros agradecimientos a todos aquellos y aquellas que de una u otra manera me han ayudado en el trabajo de esta Memoria de Título. Comenzaré por agradecer al arqueólogo Carlos Ocampo, jefe de Ciprés Consultores S.A., quien me dio la posibilidad inicial de realizar el trabajo de campo en los valles del Choapa y Petorca. Por supuesto que no puedo dejar de agradecer fuertemente a los señores Hernán Casar, Jefe de Proyecto y Enrique Stucken, Jefe del área Medioambiental, en la empresa dueña del proyecto en el que trabajé en la zona, Transelec S.A., a quienes debo todo su apoyo y horas de conversaciones en terreno y en Santiago.

Es indudable que este trabajo no podría haber salido a la luz sin un desarrollo teórico y metodológico en constante dinamismo. Ese dinamismo sin duda, se ha estimulado con el aporte a la discusión de un sinnúmero de colegas, amigos y amigas, a quienes no puedo dejar de agradecer. Un gran abrazo para Rodrigo Mera, Gabriel Cantarutti, Nuriluz Hermosilla, Tomás Sepúlveda, Mauricio Lorca, Francisco Gallardo, Claudia Silva, Carlos Carrasco, Patricio Galarce, Carolina Mingolla y tantos otros que hoy puedo estar olvidando. Por supuesto que en este sentido no puedo dejar de agradecer a mi profesora guía Victoria Castro, que ha sabido esperar la evolución de un cúmulo de ideas en un principio muy desorganizadas, quizás desde el primer día que entré a estudiar esta carrera. Por su tiempo, su enseñanza, también un abrazo para ella.

Finalmente quería dar un último saludo y buenos deseos a la comunidad de Coirón en el río Choapa y las comunidades de Chincolco, El Sobrante y Pedernal, en el Petorca, quienes me dieron todas las facilidades en el tiempo que estuve con ellos. Espero que de alguna manera el intercambio de vivencias y conocimientos nos haya servido a todos en pos del bien personal y común. El presente escrito, si bien pretende constituir un aporte para el conocimiento arqueológico en Chile, está dedicado a todos aquellos hombres y mujeres que conviven diariamente con el legado en las piedras dejado por los antiguos habitantes del Norte chico.

J C D

ÍNDICE GENERAL

	<i>Página</i>
INTRODUCCIÓN.....	1
ASPECTOS GENERALES DEL ÁREA DE NOCUI.....	4
MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	
1. La Problemática y el Modelo de Investigación.....	6
ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	
1. Secuencia Ocupacional prehispana del Norte Semiárido.....	9
2. Historia de las Investigaciones en Arte Rupestre en la región	
2.1. León Strube y los inicios de los estudios rupestres en el norte chico.....	11
2.2. Jorge Iribarren y otros pioneros de los estudios rupestres.....	14
2.3. Hans Niemeyer y el equipo del Museo de La Serena.....	16
2.4. Otros aportes a la investigación.....	19
3. Líneas Metodológicas desarrolladas en Arte Rupestre que han influido en los estudios llevados a cabo en el Norte Semiárido	
3.1. Línea Tradicional.....	21
3.2. Línea Post Procesual.....	23
4. Síntesis de nuestra Perspectiva de estudio.....	29
4.1. Aportes de la Semiótica.....	30
4.2. Aportes de la Simetría Iconográfica.....	34
4.3. Aportes de la Arqueología del Paisaje.....	38
RESULTADOS	
1. Emplazamiento y Funcionalidad de los sitios de Nocui	
1.1. Ubicación de los sitios.....	40
1.2. Restos asociados y caracterización de los sitios.....	41

1.3. Características de los paneles con Arte Rupestre en los sitios de Nocui.....	43
1.4. Cuadro de Porcentajes como un Modelo Concreto Hipotético en el Emplazamiento y Funcionalidad de los sitios de Nocui.....	45
2. El Motivo como Unidad fundamental. Sitio Subida a Veranadas Nocui 4	
2.1. Conceptos de Referenciación.....	46
2.2. Formas utilizadas en los Motivos.....	49
2.3. Técnicas de elaboración en los Motivos.....	52
2.4. Simetría en el Diseño de las Formas.....	55
2.5. Cuadro de Porcentajes como un Modelo Concreto Hipotético en la Morfología del Motivo.....	59
3. Articulación de Motivos en el Panel. Sitio Subida a Veranadas Nocui 4	
3.1. Distribución de Frecuencias de Motivos en los paneles.....	61
3.2. Tipos de Asociación Formal.....	62
3.3. Tipos de Asociación Gestual.....	64
3.4. Intervenciones y Superposiciones.....	66
3.5. Cuadro de Porcentajes como un Modelo Concreto Hipotético en la Articulación de Motivos.....	68
4. El Emplazamiento de los Paneles en el sitio Subida a Veranadas Nocui 4	
4.1. Aspectos Generales y Orientación de los Paneles.....	69
4.2. Inclinación de los Paneles.....	70
4.3. Procesos de Disturbación natural y antrópica.....	71
4.4. Cuadro de Porcentajes como un Modelo Concreto Hipotético en el emplazamiento de Paneles.....	73
 CONCLUSIONES	
1. Estructura Organizativa del Arte Rupestre de Nocui.....	74
2. Código Estructural zonal del área de Nocui.....	79
3. Patrón de Racionalidad. Secuencia de constitución del Arte Rupestre en Nocui.....	82
4. Evaluación Metodológica.....	91
 BIBLIOGRAFÍA.....	 94

ANEXOS.....	105
1. Fotografías.....	106
2. Tablas.....	144
3. Gráficos.....	150
4. Imágenes.....	154

DETALLE FOTOGRAFÍAS

- Foto 1. Panel típico Estilo Aconcagua
- Foto 2. Panel típico Estilo Quebrada Las Pinturas
- Foto 3. Panel típico Estilo La Silla
- Foto 4. Panel típico Estilo Limarí
- Foto 5. Panorámica Subida a Veranadas de Nocui
- Foto 6. Panorámica Veranadas de Nocui
- Foto 7. Panel 1 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 8. Panel 2 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 9. Panel 3 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 10. Panel 4 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 11. Panel 5 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 12. Panel 6 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 13. Panel 7 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 14. Panel 8 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 15. Panel 9 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 16. Panel 10 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 17. Panel 11 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 18. Panel 12 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 19. Panel 13 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
- Foto 20. Panel 14 sitio Subida a Veranadas Nocui 4

Foto 21. Panel 15 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 22. Panel 16 (lado oeste) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 23. Panel 16 (lado este) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 24. Panel 17 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 25. Panel 18 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 26. Panel 19 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 27. Panel 20 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 28. Panel 21 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 29. Panel 22 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 30. Panel 23 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 31. Panel 24 (lado norte) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 32. Panel 24 (lado sur) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 33. Panel 25 (lado este) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 34. Panel 25 (lado oeste) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 35. Panel 26 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 36. Panel 27 (lado norte) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 37. Panel 27 (lado oeste) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 38. Panel 28 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 39. Panel 29 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 40. Panel 30 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 41. Panel 31 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 42. Panel 32 (lado norte) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 43. Panel 32 (lado oeste) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 44. Panel 33 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 45. Panel 34 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 46. Panel 35 (lado norte) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 47. Panel 35 (lado sur) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 48. Panel 36 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 49. Panel 37 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 50. Panel 38 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 51. Panel 39 sitio Subida a Veranadas Nocui 4

Foto 52. Panel 40 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 53. Panel 41 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 54. Panel 42 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 55. Panel 43 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 56. Panel 44 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 57. Sector 45 (lado norte) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 58. Sector 45 (central) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 59. Sector 45 (lado sur) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 60. Panel 46 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 61. Panel 47 (lado norte) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 62. Panel 47 (lado sur) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 63. Panel 48 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 64. Panel 49 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 65. Panel 50 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 66. Panel 51 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 67. Panel 52 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 68. Panel 53 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 69. Panel 54 (lado este) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 70. Panel 54 (lado oeste) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 71. Panel 55 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 72. Panel 56 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 73. Panel 57 (lado sur) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 74. Panel 57 (lado sur) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 75. Panel 57 (lado norte) sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 76. Panel 58 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 77. Panel 59 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 78. Panel 60 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 79. Panel 61 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 80. Panel 62 sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 81. Panorámica sitio Subida a Veranadas Nocui 4
Foto 82. Restos en superficie Campamento-taller Nocui

Foto 83. Serpentiformes en sitio Veranadas Nocui 5

Foto 84. Cruz inscrita y Antropomorfo “tirando” a zoomorfo sitio Veranadas Nocui 1

Foto 85. Cruz inscrita en sitio Veranadas Nocui 4

Foto 86. Cruz inscrita en sitio Veranadas Nocui 1

Foto 87. Antropomorfo “tirando” a zoomorfo en sitio Veranadas Nocui 6

DETALLE TABLAS

Tabla 1. Frecuencia y porcentaje de referentes sitio Subida a Veranadas Nocui 4

Tabla 2. Uso de Formas entre Referentes sitio Subida a Veranadas Nocui 4

Tabla 3. Inclinação de paneles sitio Subida a Veranadas Nocui 4

Tabla 4. Cantidad aproximada de paneles en sitios con Arte Rupestre en el área de Nocui

DETALLE GRÁFICOS

Gráfico 1. Frecuencias de tipos de Forma general en figuras serpentiformes en sitio Subida a Veranadas Nocui 4.

Gráfico 2. Frecuencia de tipos de Simetría utilizados en el referente Serpentiforme en sitio Subida a Veranadas Nocui 4.

Gráfico 3. Técnica utilizada en la confección de Serpentiformes en sitio Subida a Veranadas Nocui 4.

Gráfico 4. Frecuencia de motivos por panel en sitio Subida a Veranadas Nocui 4.

Gráfico 5. Promedios de largo y ancho de motivos por panel en sitio Subida a Veranadas Nocui 4.

DETALLE IMÁGENES

Imagen 1. Mapa Norte Semiárido chileno (con indicación de ubicación del área estudiada)

Imagen 2. Ubicación de sitios en zona de Nocui (carta 1:50.000 Salamanca)

Imagen 3. Ubicación de sitios en zona de Nocui (carta 1:50.000 Cuncumén)

Imagen 4. Croquis con área del derrubio en la Subida a Nocui. Al centro se ubican los paneles del sitio N°4.

Imagen 5. Concentración de motivos en la distribución de paneles sitio Subida a Veranadas Nocui 4.

Imagen 6. Aparición de Serpentiiformes complejos en sitio Subida a Veranadas Nocui 4.

Imagen 7. Distribución de paneles con técnica de ejecución de rayado en Motivos. Sitio Subida a Veranadas Nocui 4.

Imagen 8. Distribución de intervenciones con rayados en paneles estudiados en Sitio Subida a Veranadas Nocui 4.

INTRODUCCIÓN

El Arte Rupestre de la cuenca alta de Nocui, en el curso medio-superior del río Choapa, viene a ser una de las amplias zonas rupestres no estudiadas o escasamente registradas en el norte chico chileno. El área del estero Nocui, descubierta para la disciplina por Jorge Iribarren a principios de los 70 (Iribarren 1973 a y b), muestra importantes concentraciones de estas expresiones culturales a lo largo del curso del estero desde su nacimiento, en un depósito emplazado entre 1800 a 2000 metros de altitud.

No es fácil iniciar un estudio de Arte Rupestre sin asumir desde ya el problema en sí que este constituye, sustentado en la falta de mecanismos de análisis consensuados para el tema del referente (Dettwiler 1986), esto es, qué sistema cultural será válido en la interpretación del significado directo que ellas tuvieron en su contexto de ejecución, su sentido original (Criado 1999). Nocui tampoco está al margen de esta situación paradigmática en la disciplina arqueológica, considerando su escaso estudio arqueológico y la evidente situación de discontinuidad ocupacional entre los grupos habitantes originarios y las sucesivas ocupaciones históricas y subactuales (Cunill 1964).

No obstante lo anterior, hemos asistido en las últimas décadas a un auge consciente en las investigaciones en Arte Rupestre llevadas a cabo por arqueólogos, como también por otros profesionales como antropólogos o historiadores del Arte, lo que, desde estos amplios nuevos enfoques, ha logrado abrir el abanico metodológico para análisis de mayores proyecciones en la búsqueda de entender este importante rasgo para los depósitos indígenas. En Chile, al igual que en otras partes del Orbe, se viene configurando una importante línea de investigaciones a partir de los trabajos post procesuales desarrollados, cuyas fuentes metodológicas y referenciales se centran en la Etnohistoria, la Historia del arte e Iconografía (Gallardo et al. 1990, 1998, 1999; González 1998 a y b), en la semiótica (Dettwiler 1986) y en la analogía en general (Berenguer 1998 y 1999).

Con motivo de los trabajos de Protección del Patrimonio cultural en la construcción de una Línea de tendido eléctrico en la precordillera de la cuarta región, entre los años 1998 y 1999, fue posible desarrollar un trabajo de prospección, registro y caracterización de importantes áreas en la franja de incidencia, entre las que se encontró Nocui. Fruto de esta labor se pudo constatar la notable concentración de grabados o petroglifos en el contexto de la zona en tiempos

prehispánicos, asociados a un sistema de circuitos de movilidad presumiblemente desde tiempos alfarero tempranos, o tal vez anterior.

No solamente la escasez de estudios en la zona de Nocui aparece como su único sesgo, sino que, a mayor escala, debemos mencionar que los estudios rupestres tradicionales para el Norte semiárido en general como contexto inmediato, se han fundamentado en metodologías de aproximación más bien positivistas, toda vez que se ha conformado un modelo explicativo de Estilo sobre la base de enumeraciones de tipos morfológicos, constituyendo estos en modelos a modo de leyes generales para el fenómeno observado. La aplicación a esta línea paradigmática ha traído aparejado un escaso conocimiento de la articulación del fenómeno rupestre como tal en la región.

Sin embargo, su inicial desarrollo metodológico no desmerece en lo más mínimo el aporte que significó el primer registro de extensas zonas del norte semiárido, dando a conocer al mundo arqueológico una de las regiones con mayor densidad en Arte Rupestre en el país. Es el caso por ejemplo del investigador Hans Niemeyer incansable buscador que recorrió un sinnúmero de hoyas hidrográficas en la región (Niemeyer et al. 1958, 1964, 1983, 1991, 1996, 2004), o el mismo Jorge Iribarren (1947, 1949, 1953, 1959, 1964, 1969, 1973a, 1973b, 1976), representantes de una época de estudios en la que se establecieron las bases de los Estilos rupestres actualmente definidos en la zona, como son los de “La Silla” (Niemeyer et al. 1998), “Limarí” (Niemeyer et al. 1989; Castillo 1985; Ávalos 1998; Niemeyer y Mostny 1983), “Aconcagua” (Niemeyer 1964; Niemeyer y Mostny 1983) y “Quebrada Las Pinturas” (Iribarren 1976; Niemeyer y Mostny 1983).

El principal nuevo aporte de las nuevas líneas metodológicas en el campo de los estudios en Arte Rupestre, sin duda que es la ampliación del registro lograda, tanto en paneles como también en cuanto a los rasgos de su emplazamiento, aspectos metodológicos netamente criticables en las posturas tradicionales. Tales aportes han traído aparejados un sinnúmero de cambios en el enfoque de la estructuración del significado y de la expresión, sobretudo en cuanto a la profundidad de análisis. La crítica al modelo de estudios rupestres tradicionales en Chile, sobre la cual se comienzan a desarrollar las nuevas posturas metodológicas, se deja sentir con fuerza desde la década de los 80 (Dettwiler 1986), no obstante ya desde antes habían surgido algunas reacciones aisladas (Van Kessel 1976). Para tales autores, la metodología para llegar al referente parece ser la principal falencia de los estudios tradicionales, ya que, desconocen la premisa básica

de la unión de un significado a las expresiones culturales, que consiste en su arbitrariedad y los estados de mundo o hechos que corresponden a este significado responden a un contexto ideológico desconocido hoy (Dettwiler 1986). Algo no claramente solucionado por la Línea tradicional, ya que su desconocimiento de la falacia referencial inherente a cada Signo (Eco 1995), generó una aproximación que dejó de lado un registro acabado y la visión de contexto, buscando más bien en llegar lo antes posible a interpretaciones del significado, sin haber logrado antes un adecuado entendimiento de la expresión material o significante (Op.cit. 1986).

La consideración del Arte Rupestre como fenómeno estético y comunicativo, nos puede llegar a dar una importante clave para adentrarnos en el ámbito del significado, a partir de una adecuada descripción de la expresión material, tomando en cuenta que un aspecto básico en este tipo de resto cultural, es la existencia de códigos consensuados que posibilitan la transmisión de mensajes expresos o connotados (Ibid. 1986). La búsqueda de los consensos que le dan el carácter *comunicativo* al Arte Rupestre, a través de la descripción de la estructuración de la materialidad de las expresiones implica a todas luces, un cambio de postura paradigmática, un dejar de buscar explicaciones parciales, en pos de investigar tales consensos sociales como fijaciones de campos de significado en contextos definidos espacial y culturalmente.

El siguiente es un pequeño aporte a los estudios de Arte Rupestre en la cuarta región de Chile, ya que ha ahondado en el registro del área de Nocui en el valle del Choapa, hasta hoy casi desconocida, pero por sobretodo, porque ha pretendido desarrollar una metodología enfocada al estudio del resto arqueológico en su entorno significativo y de la expresión rupestre como consensos estructurantes manejados por sus ejecutores, los habitantes prehispanos.

ASPECTOS GENERALES DEL ÁREA DE NOCUI

El sector de Nocui corresponde a una extensa meseta formada por conos de deyección y terrazas aluviales, en el tramo superior del sistema hidrológico del estero Nocui, en áreas de la comunidad de Coirón, a 25 km al este de Salamanca en la IV región de Chile (*ver Imagen 1*). Con un clima Semiárido o de Estepa semi desértica, la meseta como tal se alza entre los 1800 y 2100 m.s.n.m., bajando abruptamente por su lado norte hasta la cuenca del río Choapa en su tramo cordillerano (Jackson et al. 2002; Ampuero et al. 1975) a 800 m.s.n.m., mientras que por su lado sur también cae pero de una forma más aguda en la cuenca del estero Quelén. El estero de Nocui se presenta como el eje geográfico de la formación, el cual desagua hacia el Choapa en las inmediaciones del caserío de Coirón, habiendo pasado antes por la imponente abrupta bajada natural del lado noroeste de la meseta de altura. Todo este sistema corresponde a la hoya de un pequeño afluente de orientación norte-sur, de la gran hoya hidrográfica del río Choapa-Illapel de orientación general este-oeste, al igual que todos los sistemas geomorfológicos del Norte semiárido.

El área de la cuenca de altura de Nocui (*ver foto 6*), que actualmente es utilizada para veranadas por las familias de Coirón, con una extensión de no más de cinco km. de largo por uno de ancho, presenta la vegetación típica de sectores inter pre-cordilleranos de la región, con una gran cantidad de gramíneas, pastos y hierbas anuales, a lo largo de la cuenca de la quebrada, entremezclada con escasas especies arbóreas de envergadura, como es el caso de espinos (*Acacia caven*) y litres (*Lithraea caustica*) (Niemeyer 1989). En este lugar, antiguos habitantes de épocas prehispanas grabaron rocas en seis lugares a lo largo del estero del mismo nombre.

El acceso al lugar de veranadas (*ver foto 5*) en la actualidad y probablemente también en tiempos indígenas, se desarrolla por el sector de Loma Gruesa subiendo luego por las terrazas de las pequeñas quebradas de Los Huracanes y Los Maquis que desaguan el acceso norte de la gran meseta de Nocui. Toda esta ladera posee unos 500 metros de ancho. El registro nos está mostrando que en este abrupto acceso, que lo largo de 3 km. sube 1000 metros, pobladores indígenas prehispanos confeccionaron Arte Rupestre en nueve lugares, dejando escasamente otros tipos de huellas de ocupación, en una franja de hasta 100 metros de ancho. Por el contrario, la densidad de sitios arqueológicos disminuye hasta casi desaparecer en los accesos al área de pastos de altura en la ladera oeste, por el curso bajo de la misma quebrada de Nocui (sólo un sitio

de Arte Rupestre en el área de confluencia con el río Choapa) y por el sur a través de la gran quebrada de Quelén (dos sitios de Arte Rupestre en terrazas vecinas al lecho del estero). El ángulo abrupto casi infranqueable de su acceso, al parecer aislaron a Nocui y dejaron como única entrada natural para el ser humano la abrupta ladera norte, por lo cual el área rupestre se mantuvo escondida para la comunidad urbana, hasta que Iribarren lo descubriera en 1973 (1973, a y b).

Todos los accesos a Nocui poseen una mayor densidad de vegetación autóctona en relación a la cuenca de altura, compuesta por gran cantidad de hierbas, arbustos y árboles, donde, a las ya descritas especies arbóreas de Litres y Espinos se suman el Quillay (*Quillaja saponaria*), el Maitén (*Maytenus boaria*), el Boldo (*Peumus boldus*) y el Algarrobo (*Prosopis sp.*), al igual que otras tantas especies arbustivas, como la Puya o Chagual (*Puya chilensis*) y el Colliguay (*Colliguaya odorifera*) y cactáceas columnares (Niemeyer y Ballereau 1998; Jackson et al. 2002). Sin duda que un elemento complementario pero a la vez determinante para el desarrollo del acceso a Nocui por la vertiente norte fue y sigue siendo el afloramiento en su tercio medial de la única vertiente de agua bebible observada (el Agua del Maqui a 1426 metros de altitud), lugar donde se dan cita no sólo ganado actual, sino también la fauna característica de la zona y de gran parte del norte semiárido, como son el guanaco (*Lama guanicoe*) (hoy extinto en la zona), el zorro (*Pseudalopex culpaeus*), la chilla (*Pseudalopex griseus*), el chingue (*Conrepatus rex*), la güiña (*Felis guigna*) y varias especies de roedores (*Spalacopus cyanus*, *Octodon degus*, *abrocoma bennetti*), marsupiales (*Phyllotis Darwin*, *Marmosa elegans*) y aves. Los lugareños cuentan que el puma (*Felis concolor*) a veces baja hasta esta zona, sobretodo en épocas de gran sequía. En cuanto a reptiles, es posible observar lagartijas (*Liolaemus sp.*), lagartos (*Callopistes palluma*), culebra de cola larga (*Philodryas chamissonis*) y culebra de cola corta (*Tachymenis chilensis*); anfibios como sapos (*Bufo sp.*), rana chilena (*Caudiverbera caudiverbera*) y sapito de cuatro ojos (*Pleurodema thaul*) e insectos de las órdenes coleóptera, díptera, himenóptera, homóptera, lepidóptera y odonata (Niemeyer 1989; Jackson et al. 2002).

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

1. La Problemática y el Modelo de Investigación

La problemática general a abordar en este estudio gira en torno a las siguientes interrogantes:

¿Cuál es la relación entre los Patrones de Arte Rupestre y Patrones contextuales de ocupación en el área de Nocui, en el río Choapa? y con esto ¿es posible que tales Patrones estén configurando un Código rupestre, en el que tales expresiones a su vez estén delimitando un campo de significado específico?

Las interrogantes abordadas engloban de una u otra manera la situación actual en las investigaciones rupestres en la región y en todo el país, en relación a la necesidad del establecimiento de métodos sistemáticos de registro, tratamiento de datos e interpretativos, que ayuden a delimitar la estructuración del Arte Rupestre en el contexto total de ocupaciones prehispánicas, como una fuente de entrada adecuada al mundo ideacional de los antiguos habitantes del territorio.

Sobre esta problemática, asumiremos como Hipótesis a contrastar un Modelo establecido sobre la base de la estructuración de un Código Rupestre dentro del contexto ocupacional de Nocui, el cual es el siguiente:

Los grabados del sitio ‘Subida a veranadas Nocui 4’ se estructuran en un Patrón morfológico y configuracional, como expresión de un Código estético-comunicativo, articulado espacial y temporalmente en el Patrón de emplazamiento y funcionalidad de las ocupaciones prehispanas tardías de Nocui.

El objetivo general que buscamos con el desarrollo de un análisis sobre la base de este Modelo Hipotético, es el generar interpretaciones basadas en la estructura de variables observada e hipotetizar sobre la forma como tal estructura se enmarca dentro de procesos de ocupación en el área en estudio para tiempos prehispánicos.

No obstante lo anterior, nuestro trabajo pretende ser un aporte específico a determinadas lagunas de conocimiento que se observan en el desarrollo de los estudios Rupestres en la zona del valle del Choapa y en el Norte chico. Por esto es que se pretende:

1. Sistematizar el catastro de los sitios arqueológicos con Arte Rupestre de la zona en estudio, buscando en ellos rasgos que ayuden a explicar elementos de la problemática asumida.
2. Abordar las variables de morfología y asociación de motivos rupestres como ejes operativos en la descripción y en la interpretación de los datos obtenidos.
3. Conceptualizar las etapas descriptivas e interpretativas del trabajo dentro de los marcos teóricos de la semiótica de textos estéticos.

Para el desarrollo de estos marcos teóricos se ha operativizado su aplicación sobre la muestra de Arte Rupestre en la zona de Nocui en el Choapa, sobre la base de visitas a terreno logradas en diferentes épocas del año (marzo, agosto, diciembre), cuyo fin fue el registro visual y escrito, toma de coordenadas y medidas de las expresiones observadas en el sitio Subida a veranadas Nocui 4, tomado como base muestral, sintetizado en la aplicación de una ficha de registro por panel y en algunos casos por motivo. En las mismas visitas se aplicaron fichas de registro al emplazamiento y características generales de los depósitos arqueológicos en general en la zona de Nocui. Tales fichas se estructuraron sobre la base de la aplicación de variables de orientación, medidas e inclinación de los paneles, número y tipo de motivos, asociación de motivos observada y disturbación, en el caso de paneles y número de paneles, geomorfología en que se emplaza y rasgos materiales asociados en el caso de las de sitio. La elección al azar del sitio antes mencionado como muestra del conjunto total de Nocui, obedece a la preponderancia que muestran los rasgos de sus motivos y paneles, y las características de su emplazamiento en relación al restante Arte Rupestre de Nocui, esto es, su alta concentración de paneles en un área geográfica muy específica.

Posterior al registro se ejecutó la construcción de la Base de datos a partir del ingreso de las unidades mínimas de análisis, el Motivo, y las Unidades mayores, el Sitio, luego de lo cual los datos fueron tratados estadísticamente. Los tipos de Motivos fueron registrados a partir de las variables de Referente, Medidas y Forma, considerando dentro de esta última múltiples aspectos de Decoración, Simetría, Forma de partes anatómicas específicas y Proporción en la anatomía de las Formas. La asociación de motivos por otro lado, fue abordada sobre la base de variables de

Asociación Formal, Espacial y Gestual entre motivos, Postura, Gestos y Animación de los motivos y la Orientación o Direccionalidad que tales motivos presentan en sus contextos inmediatos. Sobre esta base general, finalmente complementada con los Patrones de emplazamiento, se contrastaron los diversos aspectos del Modelo Hipotético eje.

ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

1. Secuencia ocupacional prehispánica del Norte semiárido

Las primeras ocupaciones en el norte semiárido chileno han sido registradas y estudiadas en el área de la quebrada de Quereo, al sur de Los Vilos, en la costa sur de la desembocadura del Choapa (Núñez et al. 1987 y Jackson et al. 2002). En este lugar fueron descubiertos y datados restos de megafauna hoy extinta en asociación a restos de ocupación humana, desde los 11.400 años de antigüedad, en depósitos paleoindios de iniciales campamentos de caza y destazamiento.

Hacia los 10 mil años de antigüedad (8.000 antes de Cristo) se comenzará a manifestar en toda la costa de la región el denominado *Complejo Huentelauquén*, caracterizado por una adaptación inicial a las condiciones específicas de la costa (Jackson et al. 2002). En efecto, el holoceno temprano trajo consigo nuevas condiciones que generaron una amplia ocupación de la franja marítima, cuya forma de apropiación principal la siguió constituyendo la caza, esta vez de peces, mamíferos marinos y mamíferos terrestres, aunque con una cada vez mayor importancia de la pesca y la recolección costera. Hacia el Holoceno medio (7000- 4000 años antes del presente) las condiciones climáticas ya se han estabilizado, estableciéndose ocupaciones humanas en torno al denominado *Complejo Papudo* en la zona costera, esta vez inscrito en un circuito de movilidad que también abarca la cueva de San Pedro de Pichasca en el interior del valle del Limarí y áreas al oriente de la cordillera de los Andes (Op.cit.). Durante los milenios del Holoceno tardío (4000-2200 años antes del presente), las condiciones climáticas han posibilitado una masiva ocupación costera y de enclaves en el interior como es el caso del valle del Encanto (Ampuero y Rivera 1964 y 1971; Jackson et al. 2002), con lo cual las rutas de movilidad de grupos tradicionales han generado ya una amplia colonización de los diversos nichos ecológicos.

Hacia el 200 años antes de Cristo las condiciones de vida de las poblaciones de toda la región de irán haciendo cada vez más sedentarias (Jackson et al., 2002), con lo cual los tipos de restos materiales observados también serán distintos. El establecimiento de asentamientos de tipo habitacional irá aparejado con la aparición entre sus basuras de restos de cerámica de cántaros, jarros y ollas utilizados para faenas de cocina y transporte de líquidos, comidas y semillas, como también de nuevos tipos de puntas de proyectil para la caza, lo que evidencia nuevas tecnologías. Los primeros momentos de la vida alfarera en la región se han denominado periodo Alfarero

Temprano (200 a.C.-800 (1000) d.C.), ocupada fuertemente por grupos del *Complejo cultural el Molle*, los cuales han desarrollado una incipiente industria cerámica, caracterizada por el uso de un acabado pulido superficial en sus jarros con decoraciones incisas sobre fondos de coloraciones que van de negro a rojo, pasando por el café, el crema y el gris. Se considera al río Choapa como el área de confluencia de las tradiciones de grupos Molle antes mencionados y de la *Tradición Bato* y el *Complejo Llolleo* de la zona central (Rodríguez et al. 1995; Jackson et al. 2002), de adscripción temporal y cultural similar. Tanto el Complejo el Molle como los grupos Bato y Llolleo, si bien traen aparejados para el norte chico procesos culturales sobre la base de la práctica de la horticultura y el pastoreo, ambos en boga en el área andina centro sur desde tal vez mil años antes, desarrollaron el uso de elementos de clara tradición selvática como es el tembetá labial y pipas, lo cual expresa momentos de fuerte intercambio entre ambas vertientes ecológicas y su difusión hacia áreas sureñas a través del noroeste y centro oeste argentino.

Entre los 800 a 1200 años después de Cristo (periodo Medio), se evidencia en la región la difusión de un nuevo tipo cerámico, de utensilios pintados con engobes blancos o rojos, sobre los que aparecen figuras geométricas y naturalistas en blanco, rojo y negro, lo que traerá aparejado un conjunto de nuevos cambios en la utilización de la zona del norte chico (Castillo 1989) y la difusión de una fuerte complejización en la ergología, probablemente generada por la influencia de la Cultura andina de Tiawanako. Es el *complejo Las Ánimas*, en el que se desarrollaron fuertemente las condiciones tecnológicas para la apropiación de recursos (especialmente de caza, pesca y recolección marítima), a la vez que ornamentación, vestido y sepultura de sus muertos. Esta influencia se detecta fuertemente hasta el área del río Limarí, apareciendo más al sur sólo elementos aislados (Rodríguez et al. 1995; Jackson, et al. 2002).

El periodo Alfarero Tardío en la región del Norte Semiárido observa la fuerte presencia de la denominada *Cultura Diaguita chilena*, desarrollada entre 1000 (1200) a 1536 después de Cristo (Ampuero 1989), con una serie de características específicas en la confección de utensilios cerámicos, evidenciadora de complejos procesos de cambio social y cultural. La Secuencia tradicional para la Cultura Diaguita (Op.cit.), divide este desarrollo en tres fases utilizando como eje el desarrollo de su Industria cerámica. La Fase I se caracteriza por poseer fuertes características de decoración y confección *Ánimas*, mientras que ya en la Fase II se va conformando la tecnología típica Diaguita, con decoración de figuras geométricas en series, con un alto nivel de abstracción, de coloraciones negro y rojo sobre engobes blancos y rojos en platos

y jarros (como los característicos tipos *pato* y *zapato*) (Ampuero 1989). En la Fase III o Inca-Diaguita, se asume la aculturación de elementos Incaicos en la confección cerámica, complejizándose las series decorativas sobre platos y jarros sobre la base de la reproducción de formas y colores (González 1998b).

La introducción de la *Cultura Incaica* (1470-1536 d.C.) se debió haber posibilitado por la presencia de una ya estructurada sociedad Diaguita en su ya señalada Fase II, en verdaderos “Señoríos” (Ampuero e Hidalgo 1975) lo cual generó la característica utilización del espacio por parte del Estado Incaico o *Tawantinsuyo* (Ampuero et al. 1975), con la obtención de recursos mineros, alimenticios y población en determinados puntos geográficos, a través de una estructura de dominación cuya cabeza descansaba en el Curaca o gobernador Incaico. Un elemento material importantísimo del Tawantinsuyo fue la construcción de su red Vial o camino Inca, que en la zona semi árida de Chile se adentra desde Copiapó por el interior del territorio, atravesando los valles transversales por pasos y quebradas, constituyéndose en el Camino Inca longitudinal Andino oeste (Stehberg et al. 1987; Stehberg 1995), desde el cual nacían varios ramales hacia el oriente de la cordillera de los Andes y hacia la costa.

Hacia 1536 aparecen las huestes españolas en la zona, con la expedición de Diego de Almagro y luego la de Pedro de Valdivia, con lo cual se desintegrará el sistema prehistórico y se comenzará a establecer un nuevo sistema de dominación sobre las bases de la Institución de la Encomienda, que posteriormente devengará el Inquilinaje y su sucesiva forma superior, el trabajo asalariado (Cunill 1964).

2. Historia de las investigaciones en Arte Rupestre en la región

2.1 León Strube y los inicios de los estudios rupestres en el norte chico

Si bien nuestra área de estudio se remite específicamente a un sector de la cuenca media/superior del río Choapa, la homogeneidad que presenta la región en que se inserta en términos geográficos, que la lleva a ser denominada región de los valles transversales, nos ha llevado a la ampliación de nuestro marco geográfico a toda la región en cuestión, en lo que

concierno a la historia de las investigaciones, ya que, sin duda alguna, éstas se han realizado a través de los años de estudio, teniendo siempre como marco la existencia de esta macro región.

En el año de 1926 aparece el manuscrito del profesor León Strube *Arte Rupestre en Sudamérica, con una especial descripción de los petroglifos de la provincia de Coquimbo*. León Strube, siendo un reflejo del mundo científico de su época (los primeros decenios del siglo XX), busca en el modelo histórico cultural, los conceptos y métodos de análisis con los cuales sintetizar los conocimientos –escasos para ese entonces- sobre Arte Rupestre sudamericana y establecer las bases de una metodología de registro e interpretación de manifestaciones rupestres en la provincia de Coquimbo y con esto a toda la región del norte chico de Chile.

Strube identifica cuatro sectores dentro del Arte Rupestre sudamericano: el primer sector abarca Colombia, Venezuela y parte de las Guayanas; el segundo sector abarca todo el Brasil; el tercer sector es el tipo *Patagónico* desarrollado en el extremo sur del continente y el cuarto sector se extiende a lo largo y ancho de la región de los Andes, desde Ecuador hasta Chile central. El área de estudio específico de su trabajo atañe a este último, el cuarto sector rupestre, el cual coincide con los límites del imperio Incaico (Strube 1926). El autor realiza una síntesis en lo que a conocimiento sobre arte rupestre se refiere en las provincias del norte grande, norte chico y zona centro-sur de Chile, haciendo un recuento de los motivos más resaltantes y característicos de los depósitos conocidos hasta ese entonces.

León Strube será el primer investigador que recorra una vasta área del norte semiárido chileno –la provincia de Coquimbo- con el fin de llevar a cabo una descripción del Arte Rupestre observado y sus principales características. Por el norte el profesor Strube dará a conocer áreas con petroglifos en Andacollo, siguiendo más al sur con el valle del Elqui, Ovalle, Punitaqui, San Pedro de Quiles y Tulahuén. El mismo realizará una primera ubicación de lugares con grabados en esta provincia, en zonas que posteriormente cobrarán gran importancia como es el caso de San Pedro de Quiles y Tulahuén y su metodología de registro sentará las bases de la metodología de registro tradicional que imperará en esta región hasta fines de la década de los 90.

Strube, al describir los yacimientos con Arte Rupestre de la región, usará como marco referencial las tipologías de motivos más características de regiones vecinas, como son el Perú y el noroeste y centro oeste argentinos, por lo que la caracterización que realice de cada uno de los sitios, se basará principalmente en la aparición o ausencia de tales referentes, como son, figuras geométricas (círculos, rombos, líneas rectas o volutas), antropomorfas o zoomorfas. Sus

descripciones se configurarán como la adición en la aparición de cruces dobles y círculos con punto central o apéndices, junto con serpientes, lagartos y sapos, *hombrecitos* y llamas (Strube, 1926), siendo uno de los motivos principales en su registro la figura de las *caras sagradas* (rostros humanos con detalles de adornos faciales y tocados), en las que centrará fuertemente su atención.

No obstante las limitaciones metodológicas con que se enfrentó Strube en su época, será el primero que intente dar una inicial interpretación para el Arte Rupestre, sobre la base de un fuerte apoyo en datos etnográficos y etnohistóricos, desarrollada en torno a los ejes de la adscripción temporal de tales motivos y la difusión de estos en el concierto americano precolombino.

Strube (Op.cit.) maneja cuatro hipótesis acerca del rol que los restos materiales del Arte Rupestre tienen en las culturas prehispánicas:

- Simple *juguetería* o mera manifestación artística de los pobladores indígenas.
- El recuerdo de hechos históricos o hechos de armas.
- La confección de signos ideográficos a modo de un sistema de escritura.
- La representación de ideas mágico-religiosas.

El profesor Strube de plano descarta la primera opción (defendida por algunos estudiosos de su época) dado el evidente carácter significativo de estas expresiones que, aunque ininteligibles para el ser occidental, representan algo que el prehispánico quiso expresar en algunos casos con gran detalle y trabajo. El mismo autor plantea que los petroglifos en su mayoría no representan hechos históricos a recordar, salvo casos específicos. Es aquí donde se muestra el punto medular de las interpretaciones de Strube:

“Si difícilmente hay algo que revela escritura en nuestros petroglifos, no podemos negar comienzos manifiestos de tal. Hay signos que representan ciertas ideas generales y por tanto conocibles a varias naciones. Tales serían símbolos de propiedad personal o nacional, signos que indican minas, cacería, camino y tráfico, etc.”... “Pero más aún. Hay símbolos que se basan en creencias comunes mitológico-astronómicas, patrimonio de razas y edades diferentes y que han cristalizado en signos hieráticos...”. (Ibid.:21).

De acuerdo a este autor, la recurrencia en la aparición de ciertos motivos en diferentes sitios con Arte Rupestre, no indican la existencia de un sistema de escritura, el cual debería pasar varias etapas de desarrollo antes de llegar a un sistema de signos consensuales denominado alfabeto, sino más bien, para Strube, esta recurrencia se debe a la existencia de símbolos cuyo manejo es común en varias razas y edades prehistóricas, perfectamente entendibles a las generaciones. Este grupo de símbolos se han desarrollado en torno a las creencias mitológico-astronómicas, las que en el mundo indígena prehispano están estrechamente ligadas a las creencias religioso-mágicas.

Finalmente Strube (1926), concluye que los lugares con Arte rupestre entre los diferentes pueblos indígenas, utilizando en este caso datos etnográficos y etnohistóricos entre los que destacan los obtenidos del pueblo mapuche del centro-sur de Chile, muestran puntos donde el desarrollo de ciertos ritos mágico-religiosos de ofrendas, van de la mano con la representación en sus cercanías de figuras consideradas como *Tótem* para los indígenas, como son el caso de las figuras del sol, de culebras, rana, llama, avestruz y leones y de otras cuyo significado se ha perdido o no se conoce hoy con exactitud, como es el caso de la cruz y sus diferentes variedades, la espiral o el círculo con punto.

2.2 Jorge Iribarren y otros pioneros de los estudios rupestres

En la década del 30 será otro gran precursor de los estudios arqueológicos en Chile, quien dará nuevos datos acerca del Arte Rupestre en la zona del río Choapa. Es Gualterio Looser. Looser (1933) realizará un pequeño viaje de reconocimiento en el área del cajón del Choapa en su zona cordillerana, que abarcará desde Salamanca y Chalinga por el oeste, hasta el mismo límite con Argentina por el este, ejecutando un recorrido por las localidades de Chillepín y Cuncumén, siendo la primera muy cercana a la localidad de Nocui, foco de nuestro estudio. Si bien lo escueto en su descripción, Looser menciona por primera vez para la comunidad científica la zona del Choapa como un importante yacimiento de Arte Rupestre regional, resaltando los motivos más característicos como son serpientes, antropomorfos y zoomorfos, hipotetizando sobre la probable vinculación cultural de esta zona con grupos del otro lado de la cordillera, idea que será retomada en tiempos posteriores por otros investigadores.

Sin embargo, será sin duda la figura de Jorge Iribarren la que resaltará con mayor ímpetu en la zona del norte chico desde la década del 40, dada su incesante labor en el descubrimiento y registro de un sinnúmero de sitios con Arte Rupestre y su vinculación a los contextos ocupacionales de los primeros estudios arqueológicos llevados a cabo en la región. Será en las primeras publicaciones del Boletín de la Sociedad Arqueológica de La Serena y posteriormente en otras Revistas especializadas, donde Jorge Iribarren estampará sus descubrimientos arqueológicos, dando un gran hincapié al vasto campo del Arte Rupestre, centrándose principalmente en los valles del Elqui y del Limarí.

En 1945 Iribarren recorre el área de su Hacienda en el río Hurtado y los alrededores junto a otro pionero de la arqueología en la zona, Francisco Cornely (Cornely 1945), fruto de lo cual éste último publicará las iniciales descripciones de la Arqueología de esta hoya hidrográfica, dando un acápite especial al Arte Rupestre. Ya en 1947 encontramos a Iribarren dando a conocer en un artículo en el Boletín de La Serena, la problemática de los Petroglifos del valle del río Hurtado, donde delinearé las bases de su metodología de registro e interpretación.

Siguiendo los postulados de su época, Iribarren plantea que estas expresiones además de ser consideradas arte, mantienen un propósito principal que es el de fijar o transmitir una información. Establece que “...*los elementos pictográficos son el primer eslabón del lenguaje cifrado o escritura jeroglífica*” (Iribarren 1947:1), aunque, al hablar de las manifestaciones incisas o pintadas de la región, es prematuro formarse un juicio definitivo, ya que, comenta Iribarren, no se sabe si ellos son glifos ideográficos o solamente elementos de una manifestación estética primaria (Op.cit.).

Jorge Iribarren recorrerá yacimientos con Arte Rupestre en toda el área de la hoya hidrográfica del sistema Limarí-Hurtado y también en la del Choapa, a la vez que en otras zonas del norte chico o semiárido, como son el valle del Elqui, el valle del Copiapó, el valle del Huasco y Chañaral, abocado siempre a la tarea que considera importante en primera línea en ese momento: reunir el máximo de material de comparación. Su metodología básica de registro consistió en fotografías y en algunos casos croquis de los paneles observados, desarrollando una escasa descripción de los motivos –sólo los más destacados- de sólo algunos paneles, aventurando también, de una forma inicial, interpretaciones a estos. Uno de los principales lugares descritos inicialmente por este autor es el Estero Las Peñas en 1949 (Iribarren 1949), más

tarde denominado Valle del Encanto, fuente importante en las investigaciones rupestres en la región y el país.

En relación a nuestra área de estudio, el sector de Nocui en el valle del Choapa, la primera y única referencia la constituye una escueta descripción realizada por Iribarren sobre el Arte Rupestre en esta área, entre Salamanca y Cuncumén (Iribarren, 1973 a y b), haciendo referencia muy vaga a sus petroglifos y algo más detallada a las escasas pinturas que es posible observar en el sector de Coirón, en la desembocadura del estero Nocui en el río Choapa.

2.3 Hans Niemeyer y el equipo del Museo de La Serena

Otro de los pioneros en los estudios sobre Arte Rupestre en la región semiárida chilena es el investigador Hans Niemeyer, cuyos ejes principales de conocimiento lo constituyen sus investigaciones en los faldeos del cerro La Silla en la zona norte de la 4ª región y los estudios desarrollados en la hoya del curso superior del río Aconcagua en la 5ª región del país, que con el correr de los años desembocaron en la definición de los estilos rupestres “La Silla” y “Aconcagua” respectivamente. No obstante lo anterior, los masivos aportes a otros estilos de la región, con el registro de otros yacimientos por parte de Niemeyer, no deja de ser importante hasta hoy.

El Arte Rupestre del cerro La Silla ya venía siendo objeto de estudio desde principios de la década de los '80 por el equipo del Museo de La Serena: Gonzalo Ampuero, Gastón Castillo y Arturo Rodríguez (Castillo 1985). En 1981, Ampuero realizó un primer intento de sistematización, aunque es Gastón Castillo en 1983 el que postula el estilo “La Silla” para las representaciones de esta área “...para darle mayor individualidad al Arte Rupestre de esta localidad.” (Niemeyer y Ballereau 1998: 278). Últimamente el estilo La Silla viene siendo estudiado por Niemeyer al norte de la provincia de Elqui, en la IV Región, desde principios de los '90 en los alrededores del cerro La Silla. El aporte principal de Niemeyer para este yacimiento es que ha realizado una primera descripción sistemática de un Arte Rupestre que se caracteriza por grabados de motivos abstractos como círculos, líneas sinuosas o figuras laberínticas, máscaras y figuras humanas estilizadas, pero sobretodo, por la gran cantidad de figuras

estilizadas de camélidos solos y agrupados, generalmente asociados a hombres con lazo (Niemeyer y Ballereau 1998; Niemeyer et al. 1989; Castillo 1985; Ávalos 1998).

Un aspecto importante de las investigaciones de Niemeyer para La Silla es que realiza una tipología de “categorías temáticas”, en las que agrupa series de variedades de motivos relacionados, en un intento por buscar ejes de estructuración. El Modelo clasificatorio de Niemeyer descansará sobre dos puntales básicos en el caso de La Silla: la aparición de figuras geométricas solas o relacionadas y la adscripción a un referente para interpretar muchas de las expresiones plásticas contenidas.

Por otro lado, en el valle del río Aconcagua Niemeyer identificó el estilo “Aconcagua”, preferentemente emplazado en terrazas y cuencas de quebradas o esteros afluentes, como son el Vilcuya, Los Azules y el Colorado, sobre la base de sus investigaciones en la zona desde principios de los años '60. Si bien, plantea Niemeyer para este estilo, se muestra una variedad de motivos como seres humanos estilizados con atavíos cefálicos, máscaras, figuras fitomorfas, círculos y figuras geométricas, es el signo escudo en sus variadas formas el más representativo del conjunto del estilo Aconcagua (Niemeyer 1964; Niemeyer y Mostny 1983).

El fuerte aporte de Niemeyer en la investigación rupestre en la región, se vio complementado desde los años 50 con sus incansables incursiones junto a insignes acompañantes, sobre una amplia dispersión de valles y quebradas del Norte semiárido. Fue así como él junto a otros especialistas, ahondarán en la tarea de reconocer y registrar sitios con Arte Rupestre en otras cuencas de la región, como las del Limarí, el Choapa y el Petorca, generando un primer nivel interpretativo al adscribir las representaciones a estilos o esbozando un significado. Se registraron con su trabajo áreas del curso medio superior del río Choapa, el río Camisas (en la hoya del Choapa), el estero Chalaco (hoya del Petorca), junto a otras áreas de este valle, el valle del río Sobrante y el cerro Tongorito (también en la hoya hidrográfica del Petorca) y la cuenca del estero de Quiles junto a Gastón Castillo (Niemeyer et al. 1991 y 1996).

A manera de ejemplo, Hans Niemeyer junto a Lotte Weisner (1991) afirman en su estudio sobre los petroglifos del cerro Tongorito, que la cima de este cerro constituye un lugar de culto prehistórico, dadas las características en el emplazamiento y los tipos de motivos representados. El modelo metodológico aplicado en el caso del yacimiento del cerro Tongorito, abarca la descripción de las principales características de ubicación de cada bloque y, dentro de cada panel, la descripción aislada de los motivos más destacados y claros, utilizando para ello referentes

geométricos y figurativos (figuras humanas y zoológicas). Su estudio se complementa con bosquejos de algunos bloques. Sin duda inicial, las descripciones de Niemeyer y Weisner y las restantes realizadas por Niemeyer en la región, se irán conformando con el paso de las décadas en un importante cuerpo de datos con los cuales trabajar Modelos descriptivos y explicativos, sin duda una fuente que aún hoy puede ser utilizada.

Uno de los lugares en el norte chico que ha centrado mayormente la atención de todo tipo de investigaciones en lo que a arqueología y específicamente a Arte Rupestre se refiere, es el Valle del Encanto en las cercanías de Ovalle, en la cuenca del río Limarí. Ya estudiado por Iribarren a fines de los años 40, será desde los años 60 que otro de los artífices en el estudio del Arte Rupestre del norte chico, Gonzalo Ampuero, se encargará, junto al investigador Mario Rivera, de profundizar en relación a las representaciones plásticas existentes en la pequeña cuenca del estero originalmente denominado las Peñas.

Gonzalo Ampuero y Mario Rivera, en su intento por entender el arte rupestre del sitio arqueológico del Valle del Encanto, significan a éste como la expresión ritual de un grupo humano en su intención de ayuda de fuerzas sobrenaturales para sus actividades económicas (Ampuero y Rivera 1971), enmarcado en la constante interacción del habitante prehistórico del lugar con el medio natural, el cual posee los elementos que ayudan o dificultan su apropiación de medios de subsistencia. Su aporte descriptivo inicial se vio profundizado por el desarrollo de excavaciones sistemáticas en el depósito asociado espacialmente a las representaciones rupestres del Valle Del Encanto (Ampuero y Rivera 1964 y 1971). Tales autores establecen una primera asociación del Arte Rupestre a las fechas obtenidas y sus restos asociados, estructurando la siguiente secuencia:

- Un nivel pre cerámico caracterizado por puntas de proyectil lanceoladas y triangulares en asociación a otros instrumentos líticos (raspadores y manos de moler) y conchas de *Choromytilus chorus* trabajadas y parcialmente pulidas. No aparece cerámica en este nivel, pero una sepultura con ofrendas, cubierta con un emplantillado, es similar a otras adscritas a Molle halladas por Iribarren en el río Hurtado (La Turquía). No obstante lo anterior, también se encontraron en el sitio litos geométricos poligonales de supuesta adscripción Huentelauquén lo que denota un proceso de ocupación precerámico-cerámico complejo en cuanto a la mezcla de indicadores evidenciados.

- Un nivel Alfarero temprano, caracterizado por restos materiales típicamente Molle. Este nivel está fechado en 250±95 d.C.. Los autores concluyen que el Arte Rupestre de este sitio corresponde a manifestaciones del momento Molle en la zona, dejando sí un pequeño margen de duda acerca de su evolución estilística en el tiempo y su eventual asignación a momentos más tempranos.

2.4 Otros aportes a la investigación

Además de los estudios llevados a cabo por los grandes pioneros en la región del Norte semiárido, otros autores han aportado de igual forma al descubrimiento y descripción de otras zonas rupestres, o han ahondado en algunas ya descubiertas. Es el caso por ejemplo de los estudios de Fernando Igualt (Igualt 1964 y 1969), de Norma Sanguinetti (Sanguinetti 1969) y de Hernán Ávalos (Ávalos et al. 1996; Ávalos 1998) para el área del río Petorca.

Fernando Igualt (Op.cit. 1964 y 1969) describió y analizó por primera vez el Arte Rupestre del área formativa del valle del Petorca, registrando y fotografiando los sitios de El Arenal en el estero Pedernal y el Sobrante (ambos afluentes del Petorca), seleccionando los motivos más característicos de este conjunto. Norma Sanguinetti (Op.cit. 1969), por su parte, describió y fotografió un pequeño sitio con petroglifos en la localidad de Hierro Viejo, cerca de Petorca (curso medio río Petorca). También Sanguinetti dará a conocer las primeras interpretaciones sobre el Arte Rupestre de la zona, centrándose sobre todo en la repetición del motivo “*cruz*” en sus distintas variedades (doble, simple, aisladas y asociada a otros motivos).

En otro ámbito, en cuanto a la difícil tarea de adscribir cronológicamente los grabados, se ubican los estudios del investigador Hernán Ávalos (Ávalos 1998 y Ávalos et al. 1996). En los últimos años de la década del 90, el equipo comandado por este arqueólogo llevó a cabo un trabajo de análisis del Arte Rupestre en el sitio de La Monhuaca, en la quebrada del mismo nombre, tributaria del río Pedernal (uno de los formativos del río Petorca). En esta investigación, además de la descripción y caracterización de los motivos grabados en los paneles, excavó y analizó los restos obtenidos del área en que se ubican las rocas soportes, logrando fechar tres momentos para el sitio (Op.cit. 1998):

- Un momento Alfarero temprano, en el 445±150 d.C.
- Un momento Alfarero medio, 850±100 d.C.
- Un momento Alfarero tardío, entre 1020±100 d.C. y 1245±80 d.C.

Adscribió Ávalos las representaciones rupestres de La Monhuaca al estilo Limarí, dada la similitud de motivos observada con los patrones típicos de este estilo, planteando que motivos como el cuadrado de lados curvos, la cruz con perímetro o cruz doble –a veces dos unidas pareciendo una figura humana simplificada- se corresponden con los motivos típicos de este estilo en los valles del Choapa y el Limarí. También es posible observar en este sitio (Ávalos 1998) círculos concéntricos, máscaras, figuras humanas de trazo lineal y camélidos, algunos, de amplia distribución en los valles del Petorca y el Sobrante.

El trabajo de Ávalos y su equipo dará los primeros pasos metodológicos dentro de nuevos enfoques en la región, aplicando un modelo interdisciplinario amplio dentro de las etapas de descripción e interpretación de los paneles, incluyendo desde el marco geológico en que estos se ubican y el ya mencionado depósito cultural asociado, hasta el estado de conservación de los soportes y las expresiones. Un aspecto muy importante en su metodología es que incluirá la descripción sistemática del emplazamiento de los soportes, a través de variables que hasta ese momento en la región escasamente se consideraron, como son la inclinación y orientación de los paneles, su materia prima, relieve y dimensiones, y dentro de estos los motivos que lo conforman, describiendo variables como la técnica de grabado, el área de grabado, configuración de la imagen y articulación de los elementos. De igual manera, un punto novedoso en su estudio, es que considera los grabados subactuales –denominados grafitis- dentro de los elementos que conforman el yacimiento.

Importantes investigaciones en Arte Rupestre vienen desarrollando en la cuenca del río Putaendo, afluente del Aconcagua que desagua un importante sector cordillerano del área semiárida sur, el grupo de investigaciones de Andrés Troncoso y Rodrigo Sánchez (Troncoso 1998, 2003), lo que ha logrado contextualizar las estructuras significativas que giran en torno a las manifestaciones plásticas de la zona, sobretudo en términos cronológico-relativos, lo cual es sin duda un logro pionero sobre la base de una Secuencia estilística.

En el caso de la cuenca cordillerana del Choapa, en los últimos años el equipo de investigación comandado por el arqueólogo Donald Jackson y secundado por los especialistas

Diego Artigas y Gloria Cabello (Jackson et al. 2002), ha pretendido sistematizar los datos para esta hoya hidrográfica, a través de un muestreo sistemático de yacimientos que abarca desde la zona cordillerana (Cuncumén, Chalinga), la zona de valles intermedios (Caimanes, Canelillo) y la zona de la costa (Los Vilos y desembocadura del Choapa), enmarcando su desarrollo dentro de la secuencia ocupacional general para el área y siguiendo criterios clasificatorios según la morfología y referencia de motivos, su configuración en cuanto a asociaciones generales de motivos y aspectos del emplazamiento y orientación de los paneles en áreas geomorfológicas y climáticas determinadas. Al igual que los estudios de Ávalos para la cuenca del Petorca, esta investigación en el Choapa llevada a cabo por el equipo de Jackson es un claro ejemplo de la línea integradora que muestran los estudios rupestres en la actualidad en la zona, donde el objetivo principal apunta al registro acabado de los yacimientos en pos de determinar los principios estructurantes que han aplicado sus autores originarios en la confección y plasmado de sistemas ideológicos.

3. Líneas metodológicas desarrolladas en Arte Rupestre que han influido en los estudios llevados a cabo en el Norte semiárido

3.1 Línea Tradicional

Sobre la base de los aportes de la escuela Histórico-cultural primero y la Nueva Arqueología después, se configuró un modelo básico de estudio para el Arte Rupestre que impregnó de una u otra manera todas las investigaciones en torno a este tópico en Chile desde principios del siglo XX. Luego de décadas de desarrollo, la investigación rupestre estableció sus postulados básicos en torno al esquema de “*Estilo Rupestre*”, concepto que determinará todas las secuencias desarrolladas hasta la década de los años 80 y 90, en que comenzarán a surgir nuevos modelos de investigación con el paradigma post procesual.

Para la Línea tradicional todo Estilo plástico es definido por tres factores fundamentales que lo caracterizan (Niemeyer y Mostny 1983), los cuales al configurarse establecen tipologías características:

- Técnica (geoglifos (surco, acumulación de piedras o despeje de áreas), pinturas (estarcidas, puntiformes, lineales, planas o llanas), petroglifos (raspado, piqueteo, bajo relieve), pintura-grabado)
- Temática (representativos (naturalistas o estilizados) y abstractos)
- Configuración del estilo (o Patrón estilístico): manera como se combinan técnica y temática y la distribución de motivos en el panel.

De acuerdo a este modelo, en el área de los valles transversales, entre el valle del Salado en la tercera región y el valle del Aconcagua en la quinta, se han definido los siguientes Estilos en Arte Rupestre:

1. **Quebrada Las Pinturas:** desarrollado en el área de Copiapó y Chañaral en la III Región, caracterizado por grandes figuras humanas con vestidos ornamentados con puntos (*ver foto 2*), líneas en zigzag y otros decorados, piernas y pies abiertos, brazos curvos abreviados y con cabezas y caras con detalles apenas insinuados. Tales figuras pintadas en rojo se ven asociadas a figuras pintadas de camélidos y un personaje con objetos en sus manos y postura atribuibles a un sacrificador (Iribarren 1976; Niemeyer et al. 1989; Ávalos 1998). Se le adscribe a momentos Molle o Alfarero tempranos en la región (Castillo 1985).
2. **La Silla:** identificado en la provincia de Elqui, en la IV Región, al norte de La Serena, en los alrededores del cerro La Silla. Se caracteriza por petroglifos de motivos abstractos como círculos, líneas sinuosas o figuras laberínticas, máscaras y figuras humanas estilizadas, pero sobretodo, por la gran cantidad de figuras estilizadas de camélidos solos y agrupados (*ver foto 3*), generalmente asociados a hombres con lazo (Niemeyer y Ballereau 1998; Niemeyer et al. 1989; Castillo 1985; Ávalos 1998). También es adscrito este estilo a momentos Molle o Alfarero tempranos en la región (Castillo 1985).
3. **Limarí:** ubicado entre los valles del Limarí y el Choapa, se caracteriza porque sus expresiones, principalmente petroglifos y escasas pinturas, poseen motivos muy elaborados en cuanto a forma y decoración, como son las cabezas humanas con tocados

cefálicos denominadas Cabezas-tiara y las máscaras en todas sus variedades (*ver foto 4*). Variados son los sitios que poseen este estilo de arte rupestre en esta región, pero, el que se ha destacado tradicionalmente como sitio tipo, es el del Valle del Encanto cercano a la ciudad de Ovalle. Otros motivos bastante comunes en este estilo son las figuras humanas de formas lineales muy estilizadas, a veces con tocados cefálicos y preferentemente de cuerpo entero, los círculos con apéndice, los rectángulos de lados curvilíneos a veces con figuras geométricas en su interior, las figuras geométricas en general y la escasez de representaciones de camélidos (Niemeyer et al. 1989; Castillo 1985; Ávalos 1998; Niemeyer y Mostny 1983). De la misma forma es adscrito este estilo a momentos Molle o Alfarero tempranos en la región (Castillo 1985).

4. **Aconcagua:** identificado en el valle del río Aconcagua, preferentemente en terrazas y cuencas de quebradas o esteros afluentes. Si bien en este estilo se representan seres humanos estilizados con atavíos cefálicos, máscaras, figuras fitomorfas, círculos y figuras geométricas, es el signo escudo en sus variadas formas (*ver foto 1*) el más representativo de este Estilo (Niemeyer 1964; Niemeyer y Mostny 1983). Sobre su adscripción temporal, la única referencia la hace Niemeyer, al plantear ciertas afinidades formales con los diseños de la Cultura Aconcagua de momentos del Alfarero tardío en la zona central (Niemeyer et al. 1983).

3.2 Línea Post procesual

A partir de la década de los años 70 comenzaremos a ser testigos de las primeras críticas a la forma cómo se estaba estudiando el Arte Rupestre en Chile, que llegarán a ser publicadas. El método positivista descriptivo, comenzaba a ser duramente atacado por propuestas semióticas y simbólicas, las que a la larga irán diseñando métodos alternativos, a la vez que continuadores, de registro y estudio del Arte Rupestre. Algunos de estos estudios fueron realizados en otras zonas del Norte chileno, pero repercutirán metodológica y conceptualmente en autores que sí desarrollarán trabajos en el Norte semiárido, sobretodo desde la década de los 90.

Una de estas primeras críticas al método tradicional la encontramos en un pequeño estudio realizado por Juan Van Kessel (Van Kessel 1976) para interpretar las pictografías y grabados de algunas áreas de la primera región del país. Afirma Van Kessel que *“las figuras rupestres, consideradas como elementos de cultura material, son clasificadas y ordenadas entre otros elementos materiales (cerámica, herramientas, etc.), según periodo, culturas, variedades, lugares de origen, etc., fijando para este material secuencias, contextos de sucesión en el tiempo y procesos de intercambio espacial”* (Op.cit.:229), por lo que el método aludido es básicamente positivo, analítico y esencialmente cuantitativo-estadístico. Van Kessel intentará interpretar el Arte Rupestre de la región sobre la base de una analogía con datos etnohistóricos y etnográficos de la misma región y regiones vecinas, finalmente concluyendo que las figuras rupestres, principalmente de zoomorfos, constituyen imágenes votivas, esto es, *“...imágenes pre-figurativas, que en su contexto ritual ‘imitan su finalidad’, expresando en forma plástica un voto para la feliz realización de lo representado”* (Van Kessel 1976:236), ya que la misma estructura de representación se está dando análogamente en otros ítem culturales como llamitas de greda y mesas altares de ritos de rogativas por buenos augurios, que han sobrevivido en el área de las culturas aymara y quechua, aún a pesar de los procesos de extirpación de idolatrías.

En la década de los 80 encontramos otra importante crítica al método positivista en Arte Rupestre, realizada por el arqueólogo Axel Dettwiler (Dettwiler 1986), esta vez desde un ángulo decididamente semiótico. Dettwiler realiza una detallada descripción del modelo de análisis del campo semántico desarrollado en los estudios teóricos de Umberto Eco, haciendo hincapié en la búsqueda del código que estructura todo acto comunicativo humano, inclusive desde un ángulo estético. Dettwiler se centra en la noción de *“Texto Estético”* como un modelo que pone en juego todos los aspectos de la función semiótica en expresiones plásticas. En este mismo sentido, plantea el autor, un Texto Estético supone una manipulación de la expresión que provoca y es provocada por un reajuste de contenido, operación que provoca un proceso de cambio de código, *“...el texto representa un retículo de actos comunicativos encaminados a provocar respuestas originales”* (Op.cit:455). Desde este mismo marco Dettwiler presenta una serie de falencias en que ha caído el método funcionalista, en el que el análisis desde el concepto de estilo parece ser la tónica observada. La falta de un método estandarizado, según el mismo autor, muestra una inconsistencia a la vez que la dificultad para comparar los diferentes trabajos realizados y sobre esta base, el método funcionalista se ve amarrado a una concepción estática de la forma a la vez

que falto de reconstrucciones culturales holísticas basadas en estudios interdisciplinarios. El concepto de Estilo, si bien no es desechable en su totalidad, necesitará ser revisado y replanteado, ya que evidencia problemas analíticos al no considerar el fenómeno de falacia referencial inherente a los signos, con lo cual ha generado la aplicación de un modelo interpretativo icónico ingenuo y falto de claridad en la delimitación de conceptos y en la identificación de competencia discursiva, a la vez que en la ausencia de la consideración de contextos y en el reconocimiento del proceso de formatividad. “*Queremos explicar-plantea Dettwiler-‘qué significa’ y para qué ‘sirve’ el arte rupestre, cuando todavía ni siquiera nos hemos preocupado de delimitar bien ‘qué es’ y cómo funciona este fenómeno estético/comunicativo*” (Dettwiler 1986:456).

Sobre esta base y el constante aporte de innovadores investigadores, este marco teórico y metodológico se comenzará a aplicar, sobretudo a partir de la década de los '90, en diferentes áreas del territorio chileno. Se llevarán a cabo investigaciones por diferentes equipos de arqueólogos en la zona del río Salado en la segunda región (Gallardo et al. 1990; Gallardo et al. 1999) y en la del Loa superior (Berenguer 1998 y 1999), al igual que para la zona de Arica e Iquique en la región de Tarapacá (Muñoz y Briones 1998; Chacama y Muñoz 1991; Espinoza 1998 y Romero 1998), siendo las zonas de los valles del Illapel y del Putaendo, las que últimamente también ha sido objeto de la aplicación de metodologías alternativas de registro y análisis, esta vez desde el ángulo de la Arqueología del Paisaje (Troncoso 1998 a y b; 2003).

Las investigaciones realizadas en la zona de Arica y del Loa superior principalmente y en alguna medida las de río Salado, se han centrado fuertemente en la analogía etnohistórica y etnográfica como fuente contextual que de mejor forma ha ayudado a solventar su cuerpo de interpretaciones, otorgándole un sentido a las expresiones registradas. Es así entonces como la cosmovisión del mundo andino y variados aspectos de su vida, comienzan a visualizarse como el marco cultural que determina las representaciones rupestres.

Pero sin embargo, son los estudios de corte estructuralista, entre los que se insertan principalmente los que utilizan conceptos y metodologías tomadas de la semiótica, los que han dado un giro principal a los estudios rupestres en Chile. De una u otra forma, ya sea parcial o totalmente, los estudios antes descritos han ido adquiriendo peso al incorporar ideas o modelos de descripción y análisis fuertemente contextuales, con lo que se ha dado no solamente un giro en cuanto a la metodología formal utilizada, sino también al enfoque con que se está comenzando a observar el Arte Rupestre. Éste, ya no es solamente un resto material con una función

determinada en el sistema cultural al que pertenece, sino que ahora es entendida como un medio de expresión y comunicación cultural en el que cada uno de los elementos del contexto se estructuran para darle un significado a este acto, en este sentido, como una vía de expresión del mundo ideacional humano. Surge entonces la idea de Código como un sistema estructurado de partes que actúan dinámicamente entre los diferentes elementos de la expresión, y de estos con el campo del significado (Dettwiler 1986; González 1998 a y b).

Andrés Troncoso, en su memoria para optar al título de arqueólogo (Troncoso 1998a), ampliando el concepto de Patrón significativo al emplazamiento de los sitios en amplias áreas, determina las dos unidades básicas para entender la conformación del Paisaje como una construcción humana bidimensional, en sus aspectos físico o visible e imaginario o ideacional: la espacialidad y la visibilidad. En su aplicación específica del método para el valle del Illapel, Troncoso concluye que el paisaje cultural de la región, en lo que se refiere al periodo Diaguita de las fases I y II, se caracteriza por la ocupación de esta cultura de terrazas fluviales en el curso medio del río Illapel, mayoritariamente, a través de extensos o restringidos sistemas de asentamiento, mientras que en el curso superior del mismo río, se caracteriza por el uso mayoritario de quebradas interiores. La presencia de petroglifos, principalmente en el curso superior del río, puede ser entendida como un elemento legitimador del proceso de apropiación de la naturaleza por los grupos humanos asentados, alterando los elementos naturales (rocas) con una serie de conceptos culturales gráficos. Según el mismo autor, el Arte Rupestre puede ser entendido en su función semantizadora (en cuanto a su composición gráfica de signos que entrañan significados) y como un elemento jerarquizador y divisor del espacio.

En posteriores investigaciones Andrés Troncoso, de la mano también del modelo de Arqueología del Paisaje (Troncoso 1998b, 2003), logrará establecer iniciales líneas de articulación entre Patrones de uso del espacio y configuración y asociación de motivos dentro de los paneles de Arte Rupestre, en el área del río Putaendo, en el tercio superior de la Hoya del Aconcagua, conceptualizando e interpretando sus postulados sobre conceptos más desarrollados de masividad y jerarquía. La Secuencia lograda establece desde entonces un interesante marco para el contraste en actuales y futuras investigaciones, caracterizando un desarrollo desde el Intermedio tardío, pasando por un momento Incaico y luego uno tardío o Histórico.

Troncoso (1998 a y b, 2003) con el trabajo en sus investigaciones, apunta principalmente a descubrir la estructura que subyace en el contexto del asentamiento humano prehistórico de las

regiones de los valles del Illapel y el Putaendo, un Patrón que entraña ya no sólo entidades físicas, sino también aspectos ideacionales expresados en ellas. La idea de Paisaje, como también la entiende Gallardo para la región del Salado en el norte grande de Chile, es un diálogo entre el conjunto de intervenciones materiales introducidas por la comunidad y el ambiente en que ellas encuentran su lugar de emplazamiento (Gallardo et al. 1999).

Intentando esclarecer el código o patrón que subyace en la confección del Arte Rupestre, es lo que se viene realizando en la cuenca del río Salado en el Norte árido de Chile. Francisco Gallardo junto a su equipo de investigación (Op.cit.) redefine el concepto de “*Estilo*”, que ya venía siendo utilizado en los estudios en la región desde hace varias décadas atrás al igual que en todo el país, y lo asocia al ya mencionado concepto de “*Paisaje*”, logrando en los estudios de él y su equipo una secuencia en el tiempo en que las expresiones rupestres interactúan a la vez que son un reflejo, de la dinámica humana de interrelación con el medio natural, al cual transforman material e ideacionalmente, a la vez que ellos mismos son transformados en su cultura. Es un juego constante en el que el medio natural como nosotros hoy lo visualizamos, plantea Gallardo, no existe, sino que existe un ambiente continuo en el que lo natural-cultural pasa a ser parte conformante del dinámico medio en el que los seres humanos se desenvuelven (Ibid).

Los avances del equipo del Salado en cuanto a la redefinición de Estilo, apuntan al hecho de considerar este concepto ya no como la suma de una serie de elementos entre los que flotan motivos y técnicas de ejecución sin un orden significativo, sino que, al contrario, la ejecución del Arte Rupestre obedece a Códigos estructurados culturalmente, los que se evidencian no sólo en la ejecución de las expresiones en cada panel, sino también, en la ubicación de estos en espacios naturales-culturales que también entrañan un significado (Ibid). El contexto entonces pasa a tener no sólo un valor descriptivo, sino también significativo en la configuración del Estilo. Los estilos van cambiando a través del tiempo no sólo en cuanto a las características de las expresiones plásticas de los paneles, ya sean técnicas de ejecución, forma de las figuras, animación de éstas o asociación entre éstas mismas, sino también en cuanto al emplazamiento de los paneles y el lugar que van ocupando estos en los espacios que los grupos humanos van conquistando. El Arte Rupestre pasa a ser un reflejo a la vez que un medio, de expresión de esta conquista, de esta nueva concepción del paisaje. Gira tan dinámicamente como lo hace el ser humano en el medio en el que se desenvuelve (Ibid.).

El estudio llevado a cabo por Luis Cornejo (1989) para iconografía y formas cerámicas diaguitas y los estudios ya mencionado llevados a cabo por la arqueóloga Paola González para la iconografía cerámica diaguita en el norte chico chileno (González 1998b) y para el Arte Rupestre de la región del Salado antes referida (González 1998a), constituyen buenos ejemplos de la línea alternativa que se vislumbra en la actualidad en cuanto a estudios estéticos aplicados a la arqueología. En su investigación en el norte semiárido, González (Op.cit.) aplica un modelo metodológico con el objetivo de encontrar la estructura que subyace en las representaciones iconográficas en la cerámica diaguita, centrándose en las que se adscriben al periodo diaguita III y comparándolas con las del periodo diaguita I. Para González la estructura subyacente es un Código sistematizado en el que los diferentes tipos de *Simetría* juegan un papel ordenador básico a la vez que significativo. La autora, al comparar elementos de la iconografía de ambos periodos diaguita, se da cuenta que el código subyacente en las expresiones posee un dinamismo diacrónico, pero un dinamismo perfectamente estructurado y normado. Tal estructuración en la expresión iconográfica cerámica, obedece, según la misma autora, a una concepción del mundo propia de culturas andinas, significación que obtiene por analogía con datos etnográficos y etnohistóricos (González 1998b).

Cornejo (1989), casi una década antes que González en estudios para cerámica del Norte chico chileno, establecerá una importante secuencia de desarrollo de patrones en la configuración de forma de los recipientes y variables estéticas de los diseños decorativos en paredes de los mismos. Cornejo, con una mayor especificidad en la aplicación del Modelo de principios fundamentales de disposición de Simetrías generado por D. Washburn (1977, 1983) para la prehistoria del viejo mundo, establece la presencia de principios generales que determinan la disposición de elementos en simetría en los motivos: su finitud, su unidimensionalidad o su bidimensionalidad.

El segundo trabajo llevado a cabo por González en este campo es el que desarrolló en torno al descubrimiento de Códigos subyacentes en las representaciones rupestres del río Salado en la segunda región de Chile (González 1998a), cuyo aporte principal es que sistematiza el modelo de estudio lingüístico-estructural delineado para iconografía cerámica en una aplicación específica a una problemática en Arte Rupestre. La autora toma como universo de estudio las figuras de varios sitios de esta subregión que poseen *referente 0*, o sea, figuras abstractas (Op.cit.). Todas estas figuras son tomadas como la expresión gramatical de un código

determinado, por lo que el objetivo de la autora será el de *de-componer* y luego recomponer la estructura gramatical del código subyacente en estas expresiones. Para tal objetivo González hará uso de diferentes tipos de Simetría geométrica como conceptos referenciales utilizados operacionalmente en su modelo de análisis y específicamente en la descripción de los motivos.

En el mismo trabajo en el Salado, González agrupa sus resultados en categorías en que los conceptos de diseños geométricos / no geométricos y simétricos/ no simétricos se interrelacionan, concluyendo que para la muestra dada las personas que confeccionaron este Arte Rupestre se basaron en una normativa expresa, en el que la selectividad de unos principios simétricos por sobre otros –a la vez que la utilización de ciertas figuras- es la tónica. Concluye la autora que este estudio da elementos de claridad en lo que se refiere a caracterizar dos estilos en la región, en este caso los estilos Confluencia y Cueva Blanca, en los que la adopción del patrón de simetría sobre figuras geométricas pasa a ser uno de los elementos de cambio entre uno y otro estilo.

4. Síntesis de nuestra Perspectiva de Estudio

De los antecedentes que se han generado para la investigación rupestre en la región del norte chico chileno, tomaremos como marco metodológico y conceptual en términos generales el aporte último de las líneas post procesuales generado a partir de las investigaciones de las últimas décadas. No obstante, la necesidad de inscribir nuestro trabajo en un contexto disciplinario, nos ha llevado a utilizar como marco general el conocimiento obtenido en la arqueología tradicional en la región, cuyos ejes principales giran en torno al establecimiento de la Secuencia Ocupacional maestra para la zona y la tipología de Estilos, sintetizada a partir de los aportes de registro y análisis rupestre. La amalgama entre tradición y nuevos aportes surge hoy en día como un inestimable objetivo en los estudios de Arte Rupestre y en general en todo estudio arqueológico.

En términos específicos, creemos, la línea post procesual ha ido decantando en la utilización de metodologías descriptivas y analíticas cada vez más operativas, sobretodo desde la introducción de conceptos y modelos tomados del campo de la lingüística y más específicamente de la semiótica. No cabe duda que los aportes en la última década se han configurado en la profundización del estudio de la estructura o patrones de diseño intra motivo e intra panel, en lo que los estudios de Simetría han tomado la delantera. Por ello es que tanto este modelo, como el

obtenido de la semiótica, deberán servirnos de eje metodológico específico para guiar nuestro trabajo.

En cuanto a los estudios del contexto en que se emplaza el Arte Rupestre, también en la zona del norte semiárido, cada vez mayor fuerza ha tomado la aplicación de modelos de estudio de la Línea de la Arqueología del Paisaje. Sobretudo por la utilización de conceptos y visiones estructuralistas que permiten relacionar los espacios intra sitio con sus contextos geográficos más amplios, hemos llegado a la utilización de una variada conceptualización y aplicación de muchos aspectos de este modelo en nuestro trabajo.

4.1 Aportes de la Semiótica

Los primeros aportes en los estudios semióticos o semiológicos contemporáneos se han configurado en los trabajos de Ferdinand de Saussure (1916), en los que comienza a vislumbrar aspectos fundamentales en la dicotomía Lengua/Habla, entre el acto físico esencial de transmisión de información a través de sonidos y otros gestos, hasta el conjunto de normas establecidas como acuerdos para la significación arbitraria de signos y los distintos tipos de expresiones. El signo, compuesto por los elementos del Significante y el Significado, esto es, un campo semántico específico delimitado por las reglas que rigen una expresión determinada, se configurará con el correr de los decenios en un importante objeto de estudio en el campo lingüístico, que ampliará fuertemente el entendimiento de los diferentes sistemas y tipos de comunicación conocidos (Barthes 1985, Eco 1995).

Charles Peirce (1974) en trabajos contemporáneos a los de Saussure, ampliará el campo de funcionamiento del signo más allá de lo estrictamente lingüístico y establecerá las bases de su modelo de análisis lógico, en el que a la dicotomía inicial signo-objeto se añade la articulación de interpretantes en el proceso de significación como un tercer nivel en la estructura general del objeto de la semiótica.

A partir de la década de los años 30, los estudios semióticos se profundizarán fuertemente en la determinación de las estructuras configuracionales en la expresión del signo y su relación a campos específicos de significado (Eco, 1995). Importantes aportes en la estructuración del modelo en los niveles de la expresión y contenido se pueden rastrear en estas décadas en los

estudios de Louis Hjelmslev o André Martinet, todos de una u otra manera siguiendo el modelo dicotómico inicial de Saussure (Eco 1995). La añadidura de los niveles de estructuración de denotación y connotación como elementos conformantes en la estructuración de los signos, dio pie para la profundización en el campo de la normativa que rige la unión de la expresión a un campo específico de significado, desplazando los estudios específicos de la estructuración de la expresión para sus disciplinas específicas (p.e. Gramática, historia del Arte) y del significado en un casi nulo desarrollo (Barthes, 1985).

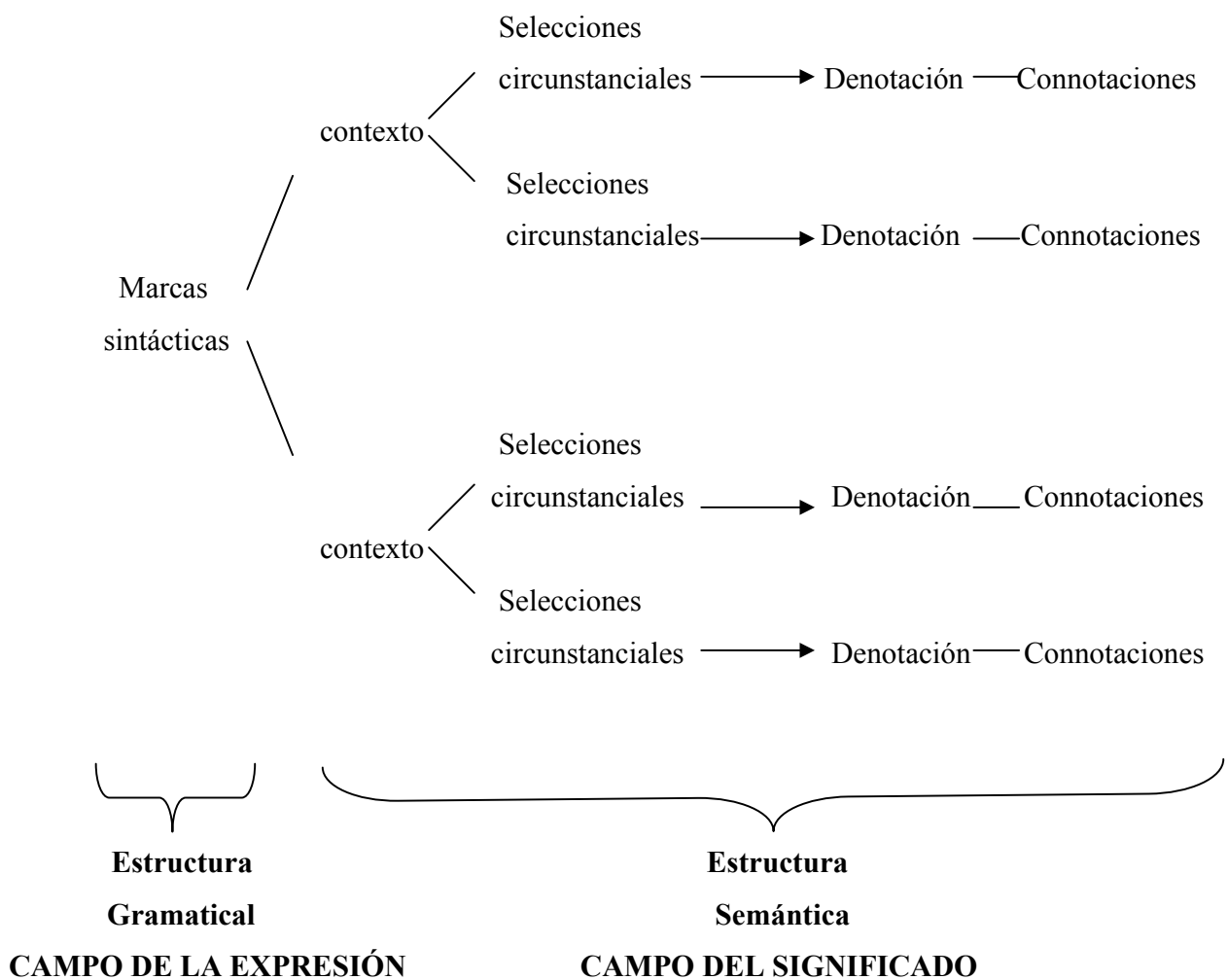
Los estudios desarrollados en campos limítrofes entre la lingüística y la antropología, la psicología y la sociología en congruencia con el modelo triestructural centrado en el papel de interpretantes en la función semiótica, han dado pie desde las últimas tres décadas del siglo XX para la conceptualización de los fenómenos semióticos como una articulación de Estructuras a modo de Códigos muy dinámicos, en los que el proceso tradicional del Acto Comunicativo se ve normado por pautas muy estrictas como por ejemplo es el caso de los sistemas normativos religiosos, o extremadamente generales y ambiguas, como lo son los textos estéticos, en constante proceso de cambio dada la vasta e intrincada amplitud del campo del significado (Eco, 1985).

Umberto Eco (Op. cit.) define en sus estudios semióticos un Código, como “...*la regla que asocia los elementos de un s-código a los elementos de otro o más s-códigos...*” (Op.cit. 1995:65), en el que dicha regla establece una particular relación entre aspectos del sistema sintáctico y el sistema semántico, esto es, entre el campo de la expresión o significante y el campo del significado. Los s-códigos “...*son en realidad SISTEMAS o ESTRUCTURAS que pueden perfectamente subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los asocie entre sí...*” (Ibid.:65), por lo que es la noción de “propósito significativo” la que entraña el verdadero punto central de un Código.

De acuerdo a Eco, el propósito significativo de un Código se ve perfectamente explicado por su concepto de *Función semiótica* (Ibid.:83), en el que tal propósito está dado por el establecimiento arbitrario de una correlación entre elementos de un sistema transmisor y elementos de un sistema transmitido, en el que los primeros se convierten en la EXPRESIÓN del segundo, el cual a su vez se convierte en el CONTENIDO del primero. Tal fenómeno, también denominado *Signo*, implica como elemento básico el establecimiento arbitrario y la convención de un grupo humano de tal correlación.

No obstante, el mismo Eco plantea que el Signo no establece una correlación fija entre dos sistemas de elementos, sino que al entregar las reglas de asociación establece en el fondo la normativa para que en determinadas situaciones tales elementos al asociarse activen un propósito significativo, pudiendo igualmente correlacionarse con otros elementos de otros sistemas y generar otros significados. Por ello es que se prefiere llamar a este fenómeno humano Función Semiótica y no Signo, dado su dinamismo inmanente (Eco 1995). En este sentido, plantea el autor, el Código más que determinar la correlación en sí establece las reglas que operan para que tal correlación se dé, en el fondo, lo que el autor plantea como los modos de *Producción de Signos*. Las distintas formas de expresión humana van conformando diversos campos en la Producción de Signos en contextos culturales actuales o pasados, entre los que el *Texto Estético* se plantea como uno de los campos con más amplia gama en la unión de expresiones materiales y campos de significado, ya que corresponde a expresiones plásticas manipuladas para provocar un reajuste de contenido o significado, esto es, cambios de Código, considerando todo este hecho como un acto comunicativo (Op.cit.).

Eco (Ibid.) en sus investigaciones plantea que es posible, partiendo de la estructura de la expresión, llegar a la estructura del significado, tanto en problemáticas de lenguaje verbal o escrito como para Textos Estéticos. Sobre esta base es que da a conocer un modelo de descripción y análisis que denomina *Modelo Semántico Reformulado* (MSR), en el cual resume y sintetiza los postulados teóricos y metodológicos de autores que se han adentrado en el campo de la semiótica, desde de Saussure hasta hoy. El Modelo de Eco delimita un momento de análisis que va de la expresión material propiamente tal a todos aquellos factores o elementos que determinaron el mensaje final en su contexto de ejecución, y que de alguna manera se ven reflejados en el resultado de esta conducta humana. El esquema general de su Modelo es el siguiente:



Las marcas sintácticas, que pertenecen al campo de la expresión, corresponden a las reglas gramaticales que están determinando la estructura de la expresión, o, dicho de otra forma, la estructura que determina el código para el campo de la expresión. Las selecciones contextuales y circunstanciales implican recorridos de lectura codificados dentro de unidades culturales determinadas o entre unas unidades y otras. La denotación coincide con el significado cultural de un significante determinado, su contenido primario. La connotación por el contrario implica todos aquellos elementos adheridos parasitariamente al significado de un significante, como pueden ser sentimientos, actitudes o incluso ideas (Eco 1995).

En el esquema antes planteado Eco deja abierta la posibilidad de interdependencia en la estructura entre las selecciones contextuales y circunstanciales por un lado y la denotación y connotaciones por el otro. De acuerdo a cada caso, las primeras pueden estar determinando los límites o el eje del campo del significado o las segundas lo pueden estar haciendo, lo importante en el fondo, es poder decodificar la estructura del contenido que, a través del mismo código, está estructurando el campo de la expresión.

Esta interdependencia mutua entre las selecciones contextuales y circunstanciales y la denotación y connotaciones, plantea Eco (1995), no es una estructura lineal como se podría pensar, sino que es más bien una red de estructuras que se cruzan en diferentes direcciones y a niveles variados. Tanto denotación como cada una de las connotaciones adheridas y articuladas en el marco de las selecciones contextuales y circunstanciales en que se desarrolla un fenómeno, implican delimitaciones precisas en el campo semántico. Esta delimitación en la semiosis, compuesta por esta red de significados interdependientes para el significante decodificado, en el fondo, no es otra cosa que una cadena de interpretantes o marcas semánticas en el que cada marca, cada interpretante, es un nuevo significante con una nueva cadena de interpretantes o red de significados. Podemos ver entonces que al decodificar un único significante estamos ante la presencia de una red de Unidades Culturales interconexas a diferentes niveles.

Este proceso de semiosis ilimitada, prosigue el mismo Eco, implicará que el aclarar la estructura de un Código determinado debe ser tomado sólo como una hipótesis:

“Por consiguiente, deberá ser un principio metodológico de la investigación semiótica aquel por el que la delineación de campos y ejes semánticos, y de la descripción de códigos tal como funcionan efectivamente, puede llevarse a cabo casi siempre sólo con ocasión del estudio de las condiciones comunicativas de un mensaje determinado”. (Op.cit.:202).

4.2 Aportes de la Simetría Iconográfica

Los principales aportes en Técnicas de descripción y análisis de Simetrías en Iconografía cerámica fueron desarrollados por la investigadora Dorothy Washburn a partir de las décadas de los años 70 y 80 (Washburn 1977, 1983), en la búsqueda de patrones que organizaran el uso y

distribución del espacio en algunos grupos prehistóricos del viejo mundo. Washburn logró aislar patrones de configuración y asociación de motivos geométricos en la decoración de utensilios de cerámica de los grupos prehistóricos (Washburn 1983) articulados en concepciones de Finitud, Unidimensionalidad y Bidimensionalidad, de acuerdo a cómo las unidades de figuras se distribuían en el espacio decorativo sobre la base de principios (Rotación, Traslación, Reflexión). Sobre esta base material, Washburn buscó explicar y configurar los conjuntos de conductas de grupos en amplias zonas y de grupos a través del tiempo, corroborando distintos niveles de cercanía y/o distancia entre tradiciones culturales (Washburn 1977, 1983).

En trabajos de la misma línea Umberto Eco (Eco 1995 [1976]) define niveles estructurales en los que los alcances de la normativa se desarticulan dando, pie a cambios en los que el aspecto individual de cada acto comunicativo cobra importancia principal. Son las denominadas *Microestructuras* de la expresión (Op. cit.). En relación a textos estéticos este autor plantea que aspectos como “*matices tonales, intensidad de colores, consistencia o rarificación de materiales, sensaciones táctiles, etc*” (Ibid: 374), pueden estar connotando aspectos muy específicos de significado, en relación a respuestas muy específicas que se quiere producir en el receptor o destinatario. Los Patrones y Principios desarrollados en el despliegue de formas y asociación dentro de contextos plásticos engloban en muchos aspectos representaciones de conceptos de Simetría específica, en pos de respuestas específicas dentro de los destinatarios del mensaje (Ibid).

Otros autores han desarrollado conceptos de Simetría a partir de los datos iconográficos obtenidos. Es el caso por ejemplo de los estudios mencionados llevados a cabo por los arqueólogos Luis Cornejo y Paola González para la Iconografía Diaguita en el norte semiárido (Cornejo 1989; González 1998b) y en los diseños rupestres abstractos en el río Salado de la segunda región, llevados a cabo por la segunda investigadora (González 1998a), los cuales aplicaron por vez primera conceptos logrados por autores como D. Washburn en problemáticas distintas. También muy importantes son los trabajos llevados a cabo por el arqueólogo argentino Alberto Rex González en Iconografía Aguada del noroeste y centro oeste argentino (González 1974, 1998; González et al. 1991), los cuales han sintetizado de una gran forma, principios inherentes a la expresión de motivos y tipologías de estos en la cultura del periodo medio de estas zonas andinas.

De acuerdo a los trabajos de González en territorio chileno (González 1998 a y b), la Simetría no es otra cosa que “*una sumisión a restricciones regulares por parte de los autores de las representaciones, relativas a la elección de formas y su estructuración dentro de un patrón*” (1998a:1). Plantea la misma autora que al considerar tales patrones de ordenamiento como reflejo de patrones culturalmente significativos de conducta, el análisis de la estructura del diseño por medio de simetrías “*...es una manera repetible y objetiva de describir ordenamientos espaciales de una universo representacional dado*”. (Op.cit.: 6). Los tipos de simetría descritos y medidos en su estudio se configuran de acuerdo a tres aspectos principales:

- a) Posición de un elemento respecto a los ejes principales del campo,
- b) Movimiento o fuerza evidenciada en las direcciones del campo y
- c) Operación Simétrica evidenciada

Estos tres aspectos generan los principios de simetría mayormente utilizados en estudios estéticos, que son los siguientes:

- a) Traslación, movimiento simple de una parte fundamental a lo largo de la línea eje, en sentido vertical u horizontal.
- b) Rotación, en que una parte fundamental es movida alrededor de un punto eje, cambiando de orientación dentro del arco de los 360°.
- c) Reflexión tipo espejo, en que la unidad fundamental es reflejada a través de la línea eje en una relación de imagen de espejo.
- d) Reflexión desplazada, en que se combinan las nociones de reflexión tipo espejo y de traslación a través de la línea eje.

Los cuales se configuran sobre la base de Patrones de movimiento de las figuras en el espacio, que son (Cornejo 1989):

- a) Patrón Finito: existe una sola figura generada a partir del movimiento de al menos un elemento sobre un punto.

- b) Patrón Unidimensional: existen varias figuras generadas a partir del movimiento de al menos un elemento que se mueve a través de una sola línea ya sea vertical u horizontal.
- c) Patrón Bidimensional: Figuras obtenidas por el movimiento de al menos un elemento que se desplace sobre dos ejes.

Otros importantes estudios de Simetría en los Diseños cerámicos, desarrollados sobre la base del concepto de *Dualidad* en el principio de Reflexión, son los llevados a cabo por Alberto Rex González sobre Iconografía Aguada en el Noroeste y Centro oeste argentinos (González 1974, 1998; González et al. 1991). González desarrolla en su trabajo una serie de subtipos de reflexión especular principalmente en figuras naturalistas, definiendo cada uno sobre la base de las especificidades en las formas y referentes utilizados, ampliando sus alcances hasta figuras compuestas con atributos de especies naturales distintas. Los tipos de dualidad definidos por él son:

- a) Imágenes donde se mezclan rasgos o atributos anatómicos de dos especies diferentes
- b) Imágenes a las que se les atribuyen significados opuestos (ej. masculino/femenino)
- c) Imágenes anatómicas (figuras que referencian un objeto según el ángulo que se les mire)
- d) Imágenes realistas de dos objetos en un mismo contexto (aplicable a vasijas con dos especies moldeadas una en cada extremo, pero también aplicable a ciertos contextos rupestres).

En otros trabajos desarrollados en el área Andina, el concepto de Dualidad de una u otra manera ha servido de eje conceptual para importantes trabajos en la descripción del Arte Rupestre en los últimos años, como por ejemplo los llevados a cabo en el Loa superior (Berenguer 1999), aunque los orígenes en su aplicación los vislumbramos ya desde décadas anteriores, en algunos estudios en la puna argentina (Krapovickas 1961). Los alcances de su uso dependerán exclusivamente del contexto de la muestra estudiada y de la sistematicidad lograda en las etapas de registro y análisis.

4.3 Aportes de la Arqueología del Paisaje

La Arqueología del Paisaje (Criado 1999) ha probado en los últimos años en Chile, ser un modelo de análisis sugerente para, no sólo estructurar la articulación que detenta cada sitio arqueológico dentro de un sistema de asentamiento o contexto de ocupación humana espacial, sino que sobretodo, delimitando herramientas metodológicas novedosas para interpretar la estructura o patrón de racionalidad que mueve a los individuos a asentarse de tal o cual forma y con ello, dejar específicos tipos de restos materiales ya sea sincrónica o diacrónicamente (Troncoso 1998 a y b). En este sentido el Arte Rupestre comienza a ser observado por los especialistas en su rol no sólo de expresión de sus ideas, sino también como delimitador o marcador de espacios, jugando ambas funciones en una dinámica compleja pero normada en un patrón determinado.

Felipe Criado define el Paisaje como “...*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*” (1999:5) y su modelo de investigación en la línea de la Arqueología del Paisaje parte de la premisa que las actividades que el grupo humano realiza en relación con el espacio, están organizadas coherentemente con la representación ideal del mundo que tal grupo posee, representación que podemos denominar *Patrón de Racionalidad*, el cual se muestra en un sistema de ocupaciones como una *regularidad espacial*, elementos que configuran la existencia de un *Código espacial*. Los agentes del pasado, imbuidos de este patrón de Racionalidad original, le otorgan un sentido, el *sentido original* a sus prácticas sociales, en el cual por supuesto quedará impreso este Patrón estructurante o Código social. El sujeto observador actual interesado en estos temas, o sea el investigador Arqueológico, imbuido de una formación disciplinaria en un contexto actual más amplio, interpreta este sentido original a través de diversos mecanismos de búsqueda en el Registro arqueológico, otorgándole un *sentido interpretativo o actual*, generando entonces *Modelos de Patrones de Racionalidad* que hipotéticamente sustituyen el Patrón de Racionalidad original (Op.cit. 1999).

Finalmente, Criado muestra el Método de estudio planteado por la Arqueología del Paisaje (Ibid.), el cual se desglosa en cuatro etapas principales, cada una de ellas con su distintivo despliegue metodológico:

1º) análisis formal de los elementos culturales y naturales que entran en juego en el contexto en que el fenómeno a estudiar se ubica.

2º) la de-construcción del fenómeno estudiado implica la descomposición de éste para aislar sus niveles de articulación y composición.

3º) la re-construcción del fenómeno estudiado implica la descripción del mismo, esta vez, mostrando sus dimensiones de funcionamiento y los principios de su organización (Estructura organizativa).

4º) la interpretación del sentido de tal fenómeno, que se da a través de la comparación del Modelo estructural primeramente descrito con otros niveles culturales del mismo contexto estudiado, hasta llegar al Modelo de Patrón de Racionalidad general, que, en teoría, engloba todos los niveles culturales contrastados.

RESULTADOS

1. EMPLAZAMIENTO Y FUNCIONALIDAD DE LOS SITIOS DE NOCUI

1.1 Ubicación de los sitios

Fruto de la prospección llevada a cabo en el área de Nocui, se registraron y caracterizaron inicialmente las ocupaciones a partir de 21 sitios detectados, que abarcan tanto la meseta de altura de Nocui como también los accesos por el norte, oeste y sur (*Ver imágenes 2 y 3*). Tales sitios son los siguientes:

1) Campamento-taller Nocui	334.420E/6462.826N
2) Veranadas Nocui 1 sector 1	334.961E/6464.202N
3) Veranadas Nocui 1 sector 2	334.927E/6464.187N
4) Veranadas Nocui 2	334.500E/6465.300N
5) Veranadas Nocui 3	334.494E/6465.522N
6) Veranadas Nocui 4	334.333E/6466.100N
7) Veranadas Nocui 5	334.056E/6465.950N
8) Veranadas Nocui 6	333.800E/6466.200N
9) Subida a Veranadas Nocui 1	334.505E/6466.830N
10) Subida a Veranadas Nocui 2A	334.195E/6467.454N
11) Subida a Veranadas Nocui 2B	334.214E/6467.168N
12) Subida a Veranadas Nocui 3	334.187E/6467.243N
13) Subida a Veranadas Nocui 4	334.316E/6467.215N
14) Subida a Veranadas Nocui 5	334.299E/6467.478N
15) Agua del Maqui	334.513E/6467.115N
16) Coirón 1	330.800E/6469.176N
17) Coirón 2	334.450E/6468.270N
18) Coirón 3	334.530E/6468.364N
19) Coirón 4	335.078E/6469.264N
20) Quelén 1	329.904E/6466.350N
21) Quelén 2	335.080E/6460.430N

Los sitios descubiertos se distribuyen principalmente en la meseta de altura del Nocui y en el acceso norte a ésta, una ladera que sube por la denominada Loma Gruesa, en el cordón montañoso sur de la hoya del Choapa, apareciendo escasos yacimientos en el acceso sur (dos sitios) y sólo un sitio en el abrupto acceso por el cauce del estero Nocui hacia el oeste. Las claves

en la utilización del acceso norte a la terraza de altura en Nocui, pueden estar en relación a las condiciones geomorfológicas de la zona, ya que los accesos oeste y sur se presentan demasiado abruptos y sin afloramientos de agua bebestible.

De los sitios detectados 8 de ellos (38,1%) se encuentran en la meseta de altura, mientras que 7 (33,3%) se encuentran en la ladera de acceso norte. En el área del pie de monte de acceso a la ladera norte se encuentran 3 sitios (14,3%), mientras que en la terraza del Choapa un sitio (4,8%) y en la terraza del estero Quelén dos sitios (9,5%). De todos ellos 19 yacimientos poseen soportes con Arte Rupestre en su área, correspondiendo al 90,5% del total de sitios del área muestreada, lo cual evidencia fuertes procesos de semantización del medio físico a partir de la intervención de expresiones culturales en las caras de las rocas del área, en desmedro de otro tipo de ocupaciones.

1.2 Restos asociados y caracterización de los sitios

El área en general presenta una baja densidad de depósitos con restos materiales móviles, en contraposición a la amplia utilización de paneles pétreos para expresiones gráficas, apareciendo escasas evidencias superficiales prehispanas sólo en torno a la vertiente de la ladera de subida y en determinados enclaves en la meseta de altura.

El área de Nocui actualmente es utilizada por la comunidad de Coirón como zona de veranadas, esto es, de pastos para la época estival, accediendo a ella hasta hace unos seis años a través de una serpenteante huella de acceso, que coincidentemente pasa por casi todos los sitios de grabados en la subida a la meseta de altura. Sólo el sitio 4 de este sector mantiene un aspecto más bien privado, ya que posee un acceso visual y físico muy restringido. También pudo constatarse que, salvo la misma concentración catalogada como N°4, todos los restantes sitios de este tramo se ubican en pequeñas terrazas en la ladera a manera de pequeños descansos en la ruta de subida o bajada, de hecho Agua del Maqui representa el único descanso con agua para beber también con escasos restos materiales. Los únicos restos materiales hallados en este sitio corresponden a escasos fragmentos cerámicos café alisados, de adscripción alfarera indeterminada, de cántaros que servían para el transporte de agua.

El área de la meseta de altura del Nocui muestra tres sitios con depósitos materiales superficiales. El primero es un pequeño campamento-taller lítico sobre un sector de terraza aluvial en el borde de un acantilado rocoso, al oeste del cauce del estero, con restos de talla de sílice y andesita basáltica, observándose instrumentos de raído y un fragmento proximal de punta de proyectil lanceolada de base recta (probablemente alfarero temprana) (Rodríguez et al. 1995) (*ver foto 82*). El mayor de los depósitos de restos superficiales se observa en el denominado sitio “Veranadas Nocui 2”, en el cual se registraron restos de talla en sílices, basalto y andesita, como también instrumental de perforación y raspado lítico, además de algunos cuchillos, en asociación a los bloques con Arte Rupestre. También en este sitio fue posible registrar escasos fragmentos cerámicos delgados café alisados, partes de continentes de agua probablemente prehispanos alfareros tempranos (Niemeyer et al. 1989). En la actualidad el sitio corresponde al área de un refugio para arrieros, con una pequeña edificación a no más de 20 metros de estero Nocui. El área en sí pareciera corresponder a un enclave claramente público en la movilidad de los grupos a través de la meseta, ya que el sitio se asienta en la terraza aluvial de una zona de contacto entre la meseta hacia el este, hacia el norte y hacia el sur, con presencia de agua y vegetación aptos.

Finalmente el sitio Veranadas Nocui 5 también evidencia en superficie escasos restos de talla en derivados silíceos asociados a las rocas soportes de Arte Rupestre, restos tanto en andesita basáltica como en sílice (jaspe), también asentado el sitio en la primera terraza este del estero Nocui al borde de un acantilado rocoso.

No se observaron más sitios con restos superficiales móviles en los restantes accesos a la meseta de Nocui.

La baja densidad ocupacional evidenciada por los superficiales depósitos de descartes, la ubicación de los sitios en áreas de agua bebestible o puntos de avistadero y los tipos de restos registrados, nos estaría hablando de la utilización de Nocui como parte de un circuito de movilidad cuyo fin es la utilización de cotas de caza y acceso a otros valles vecinos, como es el caso del Petorca por el sur, para períodos prehispanos. Las escasas evidencias de caza y faenamiento de presas halladas, probablemente esté evidenciando la existencia de ocupaciones muy efímeras, en circuitos cuyo fin es abarcar la mayor cantidad de territorio en la estación en que las condiciones climáticas permiten el acceso. En el caso del área del sitio “Veranadas Nocui 2”, probablemente corresponda éste a un asentamiento de algo mayor permanencia, con un carácter semi permanente en la temporada de uso de la meseta de altura en épocas de verano,

dada la aparición de una mayor densidad de restos materiales en el depósito y, como veremos, por una mayor cantidad de paneles grabados.

1.3 Características de los paneles con Arte Rupestre en los sitios de Nocui

De los siete sitios con Arte Rupestre en la cuenca de altura de Nocui (*ver tabla 4*), es el sitio de Veranadas Nocui 2 el que presenta la mayor densidad de paneles grabados, con un 21,1% del total de la muestra (45 casos). Los restantes sitios muestran una densidad de paneles similar, esto es de 7% (15 casos) en Veranadas Nocui 6, 6,6% (14 casos) en veranadas Nocui 3, 5,6% (12 casos) en Veranadas Nocui 4 y de 4,7% (10 casos) en veranadas Nocui 5. En el caso de Veranadas Nocui 1 sector 1, se emplaza el 2,3% de la muestra total (5 casos) y en el sector 2 de este sitio el 0,9% (2 casos).

En el caso del sector de la Subida a la meseta de veranadas (*ver tabla 4*), la mayor densidad de paneles la otorga el sitio Subida a veranadas Nocui 4 con 62 soportes grabados (29,1% del total de la muestra) en sector central y un 9,4% (20 casos) en los sectores marginales (norte, extremo norte, sur, oeste y este) de este sitio. Los restantes sitios con Arte Rupestre muestran bajas densidades de bloques grabados, ya que ninguno de ellos supera los tres paneles, como es el caso de los sitios Subida a veranadas Nocui 1, 2b y 5, los tres con 1,4% de la muestra cada uno (3 casos cada uno), Subida a veranadas Nocui 2a con 2 casos (0,9% de la muestra total) y Subida a veranadas Nocui 3 con un caso (0,5% de la muestra). El sitio “Agua del Maqui”, no presenta Arte Rupestre asociada a la vertiente de agua bebestible.

En el pie de monte (*ver tabla 4*) los sitios se presentan con una baja densidad de paneles grabados, sólo dos casos cada uno (0,9%) en sitio “Coirón 2” y en sitio “Coirón 3” y un bloque (0,5%) en sitio “Coirón 4”. En el caso del único sitio ubicado en la terraza fluvial del Choapa en el sector de confluencia con el estero Nocui, “Coirón 1”, aparecen 8 paneles grabados y una pintura con un 4,2% de la muestra. En ninguno de estos sitios aparecen restos materiales asociados a los paneles.

Finalmente, los escasos paneles ubicados en la quebrada de Quelén (*ver tabla 4*), en el abrupto acceso sur a Nocui, se agrupan en un panel en sitio Quelén 1 y un panel en sitio Quelén 2 (0,5% de la muestra en cada caso).

El registro general aplicado a los sitios con Arte Rupestre en Nocui, permitió determinar la recurrencia en el uso de referentes naturalistas y abstractos para los motivos dentro de los paneles en cada sitio. No obstante se aprecia el uso de referentes y formas similares en todos los sitios de la zona estudiada, con una mayor proliferación de figuras abstractas, ciertas preferencias en el uso de motivos naturalistas y abstractos podrían estar indicando específicos usos para las subzonas geográficas de la meseta de altura y el acceso a ésta, sobre la base de la estructuración de cuadros en torno a figuras determinadas.

Sobre la base del punto anterior, se pudo constatar la aparición de cuadros de zoomorfos (camélidos y cánidos (y/o felinos)) sostenidos por una cuerda desde su cuello por antropomorfos, en la meseta de altura de Nocui, que no aparecen en el sector de la subida a las veranadas. Tal cuadro aparece constatado en el sector central de la meseta, esto es, en los sitios 6 y 1 (*ver fotos 84 y 87*), donde además en este último caso es acompañado por el motivo abstracto de la cruz circunscrita, que en este caso es cuádruple. La misma cruz circunscrita se observa en otros sitios de la meseta de altura, como es el caso de Veranadas Nocui 4 y Veranadas Nocui 5 (*ver foto 85 y 86*).

Por otro lado, si bien aparecen figuras y trazos serpentimorfos en la meseta de altura, es en el sector de la subida a la meseta y en menor medida en las terrazas fluviales, donde el Serpentiforme aparece con rasgos destacados dentro de la muestra, ya sea por su técnica de grabado, la complejidad en los rasgos referenciales dispuestos sobre la base del objeto natural “serpiente” o la disposición de su decorado. Dentro de este contexto, si bien aparece al igual que en las otras áreas de Nocui una mayor recurrencia de motivos con referentes abstractos, la cruz circunscrita doble u otras variedades no aparece en ningún panel ni en la muestra estudiada en la ladera de Subida a las veranadas Nocui.

1.4 Cuadro de Porcentajes como un Modelo Concreto Hipotético en el emplazamiento y funcionalidad de los sitios de Nocui.

El Modelo observado en el emplazamiento y funcionalidad de los sitios de Nocui, se estructura sobre la base de la siguiente distribución de porcentajes dentro de cada variable:

Ubicación Sitios	Meseta Nocui 38,1%	Subida a meseta 33,3%	Piedemonte 14,3%	Terraza Quelén 9,5%	Terraza Choapa 4,8%			
Restos asociados en sitios	Arte Rupestre Meseta 23,8%	Arte Rupestre y restos móviles meseta 9,5%	Restos Móviles Meseta 4,8%	Arte Rupestre Subida a meseta 28,6%	Restos móviles Subida a meseta 4,8%	Arte Rupestre Piedemonte 14,3%	Arte Rupestre terraza Quelén 9,5%	Arte Rupestre terraza Choapa 4,8%
Concentración de paneles	Subida Veranadas Nocui 4 38,5%	Veranadas Nocui 2 21,1%	Veranadas Nocui 6 7%	Veranadas Nocui 3 6,6%	Veranadas Nocui 4 5,6%	Veranadas Nocui 5 4,7%	Coirón 1 4,2%	Veranadas Nocui 1 (sector 1) 2,3%

2. EL MOTIVO COMO UNIDAD FUNDAMENTAL. SITIO SUBIDA A VERANADAS NOCUI 4

2.1 Conceptos de Referenciación

La referencia es uno de los pasos metodológicos más importante y a la vez más problemático dentro de los estudios de Arte Rupestre a nivel general. Si bien el concepto de “referencia” en Arte Rupestre en sí es altamente criticado por las posturas más estructuralistas desde los años 70 y 80 del siglo pasado, como es el caso de Dettwiler (1986), en lo que dice relación a la interpretación de las expresiones plásticas, su utilización en el campo netamente descriptivo no ha sufrido mayores variaciones desde las épocas iniciales dentro de líneas histórico culturales y positivistas. Conceptos como “antropomorfo”, “mascariforme” o “figuras geométricas”, no sólo han sido la base de las descripciones tradicionales y actuales, sino que fácilmente podemos rastrear su desarrollo y aplicación en una línea casi ininterrumpida. Esta aparente contradicción, como veremos, no lo es tal en la medida que supera algunos vicios metodológicos en que los estudios rupestres han incurrido en el campo de la referenciación.

De acuerdo a las críticas planteadas originalmente por Dettwiler (Op. cit.) siguiendo a Eco (1995), el problema fundamental en los estudios semióticos se reduce a la denominada “*Falacia Referencial*”. Según el primer autor este concepto es una invención metodológica para caracterizar un problema frecuente en que incurren los estudiosos de los signos o funciones semióticas, a partir de la manipulación errada del campo del significado de cualquier expresión, sobre la base de la confusión en el uso de las *condiciones de significación* v/s las *condiciones de verdad* dentro del esquema semiótico. Siguiendo la línea teórica de Eco (Op.cit.), al producirse una relación codificada entre un campo de significado y una expresión (significante), lo importante no es la verdad tradicional que encierra la relación, sino la intención o el mensaje que ésta conlleva. Tal o cual objeto o concepto que comúnmente es usado con un determinado significado, puede ser usado de acuerdo a otra intención con otro significado en otra determinada codificación de un signo, que, de acuerdo a la semántica común, puede aparecer incluso como mentira. La producción de signos no se ajusta a las condiciones de verdad de tal o cual cultura, sino que lo hace a las condiciones de significación en que fueron concebidos, el contexto intencional en que se produjeron. Entender este proceso implica aceptar el dinamismo inherente a

los sistemas de codificación de culturas actuales o pasadas y entender la variabilidad ilimitada en las estructuras de significación.

El problema fundamental en los estudios de Arte Rupestre en las líneas tradicionales y en alguna medida las actuales no ha sido el uso operativo de referentes, sino en el considerar tales referentes como una condición absoluta de verdad en su significado. Podemos adscribir tales o cuales formas observadas en el Arte Rupestre de un área al referente más cercano anatómico que existe en el entorno físico o ideacional (por ejemplo humanos, fauna, conceptos ideales de figuras geométricas), e incluso realizar la más detallada descripción en la elaboración de tales formas. Pero el ir más allá y articular las formas observadas a un campo específico de significado implica describir con la mayor exactitud las condiciones que se han conjugado para la producción de tales signos, el contexto físico e ideal que estructuró un límite muy preciso de significado dentro del infinito campo ideacional humano, aunque tal proceso nos resulte del todo extraño y lejano, o incluso falso o ridículo. Son por lo demás, las condiciones extremas del *Texto Estético* como uno de los más innovadores casos de producción de signos inventados por el ser humano, en el cual procesos de Extracodificación en momentos de reajuste en los procesos de significación (Eco 1995), se articulan como una amalgama entre reglas muy precisas de significación y otras muy vagas. El emisor del texto estético manipula la expresión y reajusta el contenido, por lo que la respuesta del destinatario se vuelve compleja a la vez que original.

Operativamente entonces partamos por describir el objeto entregado dentro del mensaje estético, en el conjunto de motivos rupestres del sitio muestreado Subida a Veranadas Nocui 4, para luego adentrarnos en una microcirugía de la forma y técnica en que tales objetos son expresados.

Los objetos expresados se pueden entonces dividir en dos grupos:

- a) Figuras naturalistas. Aquellas anatómicamente referenciables a algún objeto de la naturaleza, animado o no.
- b) Figuras abstractas. Aquellas anatómicamente referenciables a algún objeto ideal (en este caso geométrico).

Dos lecturas nos ofrece la tabla de frecuencias en el uso de objetos como referentes, en los 362 motivos registrados en el sitio muestreado de Subida a Veranadas Nocui 4 (ver tabla 1), una son las frecuencias absolutas y la segunda son las frecuencias relativas.

En términos individuales, los referentes más utilizados en la muestra corresponden a las líneas en relación abstracta desconocida con un 24%, seguida de los motivos serpentiformes con un 14,9%. Más atrás aparecen los círculos solos con un 12,7% y los círculos con apéndices con un 11,9%. En un tercer grupo le siguen los mascariformes con un 8,3% y los antropomorfos con un 6,9%. Un cuarto grupo lo constituyen los círculos aglutinados con un 3%, idéntico porcentaje que los círculos unidos en línea (posibles serpentiformes) y formas indeterminadas. Un quinto grupo lo constituyen referentes usados en baja frecuencia (cuatro a dos casos), entre los que destacan los zoomorfos (1,1%), entomorfos o insectiformes (0,8%), triángulos solos (0,8%), cuadriláteros o pentágonos unidos (posible antropomorfo) (0,8%), punto (0,8%), batraciforme (0,6%) y escutiformes (0,6%). El último grupo son aquellos referentes usados en forma única, como es el caso de una huella probablemente de zoomorfo, triángulos en relación abstracta, cuadriláteros unidos en línea (posible serpentiforme), ofidiforme, espiral, círculo cóncavo lateral y letras actuales.

Las frecuencias relativas por otro lado nos están dando dos puntos de vista: por un lado podemos observar que la frecuencia de motivos figurativos naturalistas denota un 32,9% de utilización para fines comunicativos, mientras que el de motivos abstractos un 63%. Un pequeño margen lo constituye el uso de figuras abstractas, que por su configuración, podrían estar referenciando objetos de orden figurativo naturalista, con un 4,1%. Pero un segundo punto de vista de las frecuencias y porcentajes en el uso de objetos de referencia en las expresiones de la muestra, se desprende de la misma tabla de frecuencias absolutas y relativas (*ver tabla 1*), esto es, las frecuencias relativas de referentes individuales. Un aspecto trascendental en la muestra evidenciada es que, si bien la tendencia general en la notoria predominancia en el uso de figuras geométricas como referentes estéticos de las expresiones, la alta utilización de la figura serpentiforme (segunda en la lista de frecuencias absolutas) para fines comunicativos conlleva un elemento denotativo de alta significación estructural. Ningún otro motivo figurativo naturalista alcanza la frecuencia que el serpentiforme alcanza, de hecho el más cercano viene a ser el mascariforme que sólo aparece en el tercer grupo de frecuencias absolutas, lo que ya desde un

inicio nos está mostrando una relativa hipercodificación en torno a esta figura tomada de la naturaleza en un contexto claramente abstracto.

En general los tamaños de las figuras mantienen una relación 1 es a 2 en cuanto a la relación largo/ancho para los motivos estudiados, patrón que se rompe en las figuras serpentiformes y algunos antropomorfos, en el que en el caso de las primeras la relación puede llegar a un extremo 1 es a 10 como es el caso del panel 3 (*ver gráfico 5*). Figuras serpentiformes son las de mayor largo en los motivos estudiados, llegando hasta los 105 cm en el panel 16 y dimensiones algo menores en el panel 14, mientras que los antropomorfos de los paneles 10 y 49 corresponde a los de mayor largo de este tipo.

Dicho de otra manera podemos observar que la estructura general referencial nos parece sugerir que un cúmulo de figuras tomadas de la naturaleza, entre las que destaca ampliamente el serpentiforme, pareciera sobreponerse en un contexto de abstracciones, con el fin de lograr un efecto de destacada notoriedad. En los próximos acápite retomaremos este punto.

2.2 Formas utilizadas en los motivos

Una vez delimitados los objetos ideales y naturalistas que los autores del Arte Rupestre del sitio Subida a veranadas Nocui 4 han utilizado para expresar sus contenidos estructurados, estamos en condiciones de echar un vistazo a las formas y técnicas que tales habitantes prehistóricos utilizaron para materialmente expresar tales referentes. Como podríamos caer en una nueva lista de tipos de formas, una nueva enumeración al estilo de las ya criticadas metodologías tradicionales de análisis de Arte Rupestre en Chile, no revisaremos directamente las formas en que fueron confeccionados los objetos representados, sino que lo haremos a la inversa, analizaremos cómo se desarrollan los referentes dentro de los tipos de formas más recurrentes, con el objetivo inicial de establecer patrones en las expresiones de Nocui.

De los 362 motivos registrados, la forma más recurrente utilizada viene a ser el círculo con líneas, en el sentido de una articulación estética o significativa. Tal forma aparece con una recurrencia de 24% (87 casos) en la muestra y obviamente su fuerte presencia está dada por representar la base de la expresión de los referentes geométricos “*Círculos con apéndices*” (57 de 87 casos). No obstante lo anterior su presencia está representada fuertemente por su utilización en

la confección de antropomorfos (17 de 87 casos), básicamente en la de su cabeza anatómica y su cuerpo lineal, siendo mucho menor su utilización en mascariformes (2 casos) y decorado corporal de serpentiformes (3 casos) (*ver tabla 2*). Su presencia es bajísima en otras figuras geométricas utilizadas como referentes (8 casos en total).

Un segundo grupo de formas representadas lo conforma el uso de Líneas aisladas, ya sean rectas o curvas con un 12,7% (46 casos), el uso de Líneas formando figuras indeterminadas con un 9,6% (35 casos) y el uso de Círculos y semi círculos solos con un 9,6% (35 casos). En el caso de las Líneas rectas o curvas aisladas, también ésta muestra un comportamiento bastante regular y obvio, ya que su utilización está marcada por su uso en referentes de Líneas en algún tipo de relación abstracta (45 de 46 casos) y sólo en un caso se evidencia su uso en un motivo serpentiforme. En el caso del subgrupo “Líneas formando figuras indeterminadas”, obviamente su utilización está dada por su presencia en referentes abstractos, como es el caso de Líneas en relación abstracta (22 de 35 casos), Formas indeterminadas (8 de 35 casos) o de dudosa referencia (serpentiformes o antropomorfos) en los cinco casos restantes. En el caso del subgrupo de “Círculos y semi círculos” su mayor utilización también está centrada en el referente Círculo solo (23 de 35 casos), mascariformes (en el caso de algún segmento facial) (5 de 35 casos), batraciformes (2 de 35 casos), Círculos aglutinados (2 de 35 casos), serpentiforme (1 caso y otro caso probable) y el caso restante de un área circular de puntillismo.

Sólo en el tercer grupo evidenciado aparece con fuerza el uso de exclusivas formas para la expresión de serpentiformes. Se agrupa en este conjunto al uso de formas con frecuencia media (entre 20 y 30 casos), en el cual el tipo más representado es el de “*Líneas paralelas organizadas*” con un 7,7% del total de la muestra, “*Líneas sinuosas regulares o irregulares*” con un 7,1% y “*Líneas perpendiculares organizadas*” con un 6,6%. En el caso del primer subgrupo, las Líneas paralelas organizadas constituyen un uso casi exclusivo del referente serpentiforme (23 de 28 casos) (*ver gráfico 1*), apareciendo escasamente en Líneas en relación abstracta (3 de 28 casos), un caso en un posible serpentiforme y un caso en una figura indeterminada. En el caso del segundo subgrupo, las Líneas Sinuosas regulares o irregulares también conforman un uso casi exclusivo del referente serpentiforme, con 24 de 26 casos (*ver gráfico 1*), siendo escasamente utilizada en mascariforme (1 caso) y en una figura de Líneas en relación abstracta. En el caso del tercer subgrupo, de Líneas perpendiculares, su utilización es algo más heterogénea, siendo su mayor uso en Líneas en relación abstracta (10 de 24 casos), semi cruciforme (5 de 24 casos),

antropomorfos y zoomorfos (3 casos cada uno), insectiforme (2 casos) y un caso en figura indeterminada.

Un cuarto grupo lo constituyen las formas utilizadas en baja frecuencia, como son los círculos aglutinados con un 5% y el rectángulo con un 3,6%. En el caso de los círculos aglutinados su utilización en objetos de referencia se centra en subtipos de Círculos con apéndices, Círculos aglutinados y en posibles serpentiformes conformados de esta forma con 5 casos cada uno, 2 casos en mascariformes y un caso en antropomorfo. En el caso del subgrupo de forma rectangular, su utilización se centra principalmente en mascariformes (7 de 13 casos), siendo única su presencia en antropomorfo, serpentiforme, probable rectángulo de lados cóncavos y una forma indeterminada.

El último grupo lo constituyen formas de escasa representación, con no más de nueve casos cada una. Este conjunto lo comanda el uso de cuadrados para mascariformes (1,9% del total), Líneas perpendiculares y paralelas organizadas con un 1,6% (3 casos en zoomorfo, un caso en insectiforme, un caso en semi cruciforme y un caso en letras actuales), Sinuosidades indeterminadas con un 1,4% (un mascariforme, un círculo con apéndices, uno de Líneas en relación abstracta, una forma indeterminada y un área con puntillismo), Forma oval con un 1,4% (4 caso de áreas con puntillismo y un caso de mascariforme), Líneas formando triángulo con un 1,1% (2 caso de triángulos solos, un caso de líneas en relación abstracta y un caso de triángulo en relación abstracta), espiral con un 1,1% (2 caso en mascariforme, un caso en interior de círculo y un caso en espiral solo), forma oval con líneas con un 1,1% (2 casos en mascariforme, un caso en serpentiforme, un caso en una huella de probable zoomorfo), rectángulos unidos con un 1,1% (2 casos en un posible antropomorfo, un caso en zoomorfo y un caso en serpentiforme), Rectángulo de lados cóncavos con un 0,8% del total, Forma de dos semi círculos opuestos formando un “8” con un 0,8% del total, un posible serpentiforme, un área con puntillismo, un círculo cóncavo en lados laterales y un Punto, todos con un 0,8% del total, Triángulo con líneas de apéndice con un 0,3% del total y Forma meándrica utilizada en Círculo con apéndices con un 0,3% del total.

2.3 Técnicas de elaboración en los motivos

En el caso de la utilización de técnicas de confección de los motivos, podemos decir que el 100% de la muestra corresponde a petroglifos, conseguidos por la acción de un golpeteo o percusión (pecking) con presumiblemente una piedra o el raspado o rayado con una herramienta punzante más dura, sobre la pátina de la cara de la roca soporte (Niemeyer y Mostny 1983). Dentro de este contexto general son dos las grandes técnicas de confección observadas en el sitio de Subida a veranadas Nocui 4 y otra de uso bastante marginal:

- a) Piqueteo: Percusión de un objeto pétreo sobre la superficie
- b) Rayado: Raspado lineal de un objeto pétreo o metálico sobre la superficie
- c) Pulido: Frotación de objeto pétreo, cerámico u otro sobre la superficie

Creemos que la importancia en el registro de la Técnica de confección nos está dando importantes luces acerca de microestructuras que están determinando aspectos de la connotación del texto comunicado, esto es, el efecto que se quiere producir en el observador. En el caso de la muestra del sitio Subida a Veranadas Nocui 4, no sólo observamos una diferenciación en el uso de técnicas de Piqueteo, Rayado y Pulido marginalmente, como parte de esta microestructura, sino que además las diferencias en la aplicación del piqueteo nos hacen pensar en subtécnicas intencionadas en la obtención del logrado piqueteo, según el tipo de objeto expresado. Por ello es que el piqueteo a su vez lo hemos subdividido en:

- a.1) Piqueteo lleno regular. Piquetes yuxtapuestos en interior línea, con bordes irregulares
- a.2) Piqueteo puntiforme. Áreas con piquetes distribuidos
- a.3) Piqueteo lleno regular en los bordes y puntiforme en el interior de la figura
- a.4) Piqueteo lleno irregular. Espacios sin grabar entre Piquetes en interior línea y bordes
- a.5) Piqueteo lleno regular cuidado. Piquetes yuxtapuestos en interior línea, con bordes regulares
- a.6) Piqueteo y rayado. Uso mixto de piquetes y rayados
- a.7) Cuerpo lleno. En el caso del vaciado del interior de una figura a través de un piqueteo total

De los 362 motivos analizados la técnica mayormente utilizada es el Piqueteo lleno regular, correspondiendo su uso al 50,5% de la muestra. En similar magnitud pero con menor frecuencia se ubica el uso del piqueteo lleno irregular con un 27,6%. En un segundo grupo de utilización se ubican muy por debajo el uso de Piqueteo y rayado con un 5,8%, Piqueteo lleno regular cuidado con un 4,7% y Piqueteo puntiforme con un 3,9%. Un tercer grupo lo constituye el uso de técnicas muy específicas como lo son la mezcla entre piqueteo lleno regular y piqueteo lleno irregular con un 2,2%, Piqueteo puntiforme y piqueteo lleno regular cuidado con un 1,6%, Piqueteo lleno regular y cuerpo lleno con un 1,1%, Rayado con un 0,8%, Piqueteo puntiforme y piqueteo lleno irregular con un 0,5% y las restantes técnicas sólo con un caso de representación, como es el caso de Piqueteo puntiforme y cuerpo lleno, Cuerpo lleno y Pulido.

En cuanto a la distribución de las técnicas de confección observadas, la más observada, esto es, el piqueteo lleno regular, en general sigue las mismas pautas de frecuencias de utilización de formas, con un uso masivo en Círculos con líneas asociadas (52 de 183 casos), Líneas rectas o curvas (22 de 183 casos), Líneas formando figuras indeterminadas (19 de 183 casos), Líneas sinuosas irregulares y regulares (18 de 183 casos), Líneas perpendiculares organizadas (16 de 183 casos), Círculos y semi círculos (16 de 183 casos), Líneas paralelas organizadas (10 de 183 casos), Círculos aglutinados (7 de 183 casos) y los restantes usos muy escasos bajo cinco casos (Líneas paralelas y perpendiculares organizadas, Rectángulo, Líneas formando triángulo, espiral, cuadrado, óvalo, óvalo con líneas asociadas, rectángulo de lados cóncavos, rectángulos unidos, punto y sinuosidades indeterminadas).

En el caso de la utilización del Piqueteo lleno regular en relación al uso de objetos de referencia, puerta de entrada al mensaje vinculado al proceso estético-comunicativo, su principal aplicación se observa en Líneas en relación abstracta (40 de 183 casos), seguida muy de cerca por su aplicación en la obtención de serpentiformes (31 de 183 casos) (*ver gráfico 3*). En el caso de círculos y círculos con apéndice su utilización es moderada (23 casos en el primero y 26 casos en el segundo), lo que no se condice con su alta frecuencia (primer lugar indiscutido) como forma más recurrente en los motivos analizados. Posteriormente observamos el uso de esta técnica en antropomorfos (16 de 183 casos) y mascariformes (9 de 183 casos). Un último grupo, de escasa representación lo constituye el uso en la obtención de zoomorfos, insectiformes, batraciformes, posibles antropomorfos y posibles serpentiformes, en el caso de referentes naturales, y en Círculos aglutinados, rectángulos de lados cóncavos, triángulos, formas indeterminadas, semi

cruciforme, puntos y espirales, como mencionamos en el párrafo anterior, en el caso de referentes abstractos.

El uso de la Técnica de Piqueteo lleno irregular por otro lado, también está centrada principalmente en el referente *Líneas en relación abstracta* con 35 de 100 casos, seguida de Círculos solos (17 de 100 casos), serpentiformes (10 de 100 casos) y Círculos con apéndices (9 de 100 casos). Un poco más abajo se ubica el uso para Mascariformes (7 de 100 casos), Posibles serpentiformes (5 de 100 casos) y Antropomorfos (4 de 100 casos), siendo su utilización mínima (3 casos y menos) para batraciformes y posible antropomorfo en el caso de referentes naturales, y Círculos aglutinados, rectángulo de lados cóncavos, formas indeterminadas, semi cruciformes, círculo con borde lateral cóncavo y letras actuales para referentes abstractos.

En el caso del tercer grupo evidenciado, esto es, la técnica mixta de Piqueteo y rayado, su utilización se centró fuertemente en Mascariformes (9 de 21 casos) y en menor medida en Líneas en relación abstracta (6 de 21 casos). Su restante utilización es muy baja, apareciendo en antropomorfos en un caso, serpentimorfos en dos casos, en un caso de círculos aglutinados, en una forma indeterminada y en un posible serpentiforme. En el caso de los Mascariformes evidenciados con esta técnica, dada su especificidad vale la pena mencionar que la forma mayormente observada con aquella viene a ser la Cuadrada (6 de 9 casos), a diferencia de la rectangular (2 casos) y la circular (un caso). Los serpentiformes también entregan formas de confección bastante poco comunes, ya que han sido confeccionados sobre la base de rectángulos o rectángulos unidos y uno probable sobre líneas formando figura indeterminada, siendo, como mencionamos en el acápite correspondiente, que su confección masiva en el sitio estudiado básicamente ha sido realizada sobre la base de líneas paralelas o sinuosas.

El cuarto grupo evidenciado viene a ser la utilización de piqueteo lleno regular con acabadas terminaciones. Esta técnica se ha aplicado significativamente en la confección de motivos con referentes figurativos naturalistas, con 12 de 17 casos, entre los que destaca la confección de serpentiformes, con 6 casos, mascariformes con 3 casos, antropomorfos con 2 casos y zoomorfo con un caso. El restante uso se aplica a motivos geométricos en forma escasa, como es el caso de un Círculo solo, tres casos de círculos con apéndices y un caso de triángulo solo.

El quinto grupo evidenciado corresponde al uso de Piqueteo puntiforme, centrado principalmente en áreas con puntillismo (5 de 14 casos) y en menor medida en serpentimorfos (4

de 14 casos). Su restante utilización se desglosa en círculos, un posible serpentiforme y una forma indeterminada.

Como ya vimos en el inicio de este acápite, los grupos restantes evidenciados corresponden a combinaciones de las técnicas antes planteadas, salvo el rayado solo (3 casos), evidenciado en círculos con apéndices y en líneas en relación abstracta, el pulido, evidenciado en la confección de una figura indeterminada y el cuerpo lleno, evidenciado en una figura triangular sola. De las restantes combinaciones tendríamos que mencionar que en general se mezclan técnicas de piqueteo regular, irregular, puntiforme y cuerpo lleno, no habiendo una clara tendencia centrarlas en figuras geométricas o naturalistas. Las técnica de piqueteo de acabadas terminaciones no entra en estas mezclas de tecnología de grabado en roca y el rayado mantiene la especificidad y frecuencia ya señalada.

2.4 Simetría en el diseño de formas

Hemos podido apreciar en la muestra, que los patrones simétricos evidenciados en la confección de las formas, mantienen cierta regularidad general en íntima relación a los referentes más utilizados. El 31,2% (113 casos) de la muestra de motivos individuales no presenta ningún tipo de simetría en su confección (asimetría), lo que implica que el restante 68,8% sí está basado en algún tipo de simetría en cuanto a la distribución y patrón de sus formas. La mayor representación en casos de asimetría se centra en la confección de las *Líneas en relación abstracta* (38 de 113 casos), lo que resulta de una u otra forma bastante obvio dado el referente representado. No obstante esta lógica se quiebra abruptamente en el caso del segundo grupo representado, el motivo serpentiforme, el cual muestra 17 de los 113 casos observados, número importante si consideramos que la asimetría es el segundo principio observado luego de la traslación típica en estas figuras, como veremos más adelante. Tampoco deja de ser importante que algunos casos de Mascariformes (6 casos) y antropomorfos (9 casos) muestren una confección asimétrica, al igual que 7 casos de posibles serpentiformes, tres posibles antropomorfos y un batraciforme. Los restantes casos de asimetría, que en todo caso corresponden a una frecuencia significativa (32 casos), están evidenciados en la confección de círculos aglutinados (4 casos) y círculos con apéndices (14 casos), formas indeterminadas (8 casos) y áreas con puntillismo (4 casos), un punto y un caso de letras actuales.

Como vemos, la distribución de formas asimétricas no está centrada nada más que en formas abstractas indeterminadas, sino que su aparición también está dada en forma importante en referentes figurativos naturalistas de alta frecuencia en la muestra, como es el caso de serpentiformes y mascariformes. Quizás, sí podríamos mencionar que no está notoriamente presente en motivos cuyos referentes corresponden a figuras geométricas determinadas, apareciendo en estas figuras en cantidades reducidas.

Los tipos de simetría evidenciada en la muestra son principalmente cuatro, presentándose además una serie de otros tipos de menor representación:

- a) Distribución axial general (30,3%)
- b) Traslación en patrón unidimensional (11,6%)
- c) Rotación (8,6%)
- d) Reflexión tipo espejo en patrón unidimensional (3,3%)

La distribución axial equidistante en la confección de las figuras, si bien no constituye un tipo de patrón simétrico específico en el diseño, sí define una forma simétrica muy específica en la confección de las figuras, sobretudo en contraposición a las figuras confeccionadas asimétricamente. En el fondo establecemos como simetría axial general, la distribución equidistante de las partes de la figura a lo largo de un eje axial longitudinal o transversal y, asimetría, como el no respeto a este patrón axial. Si bien se podría pensar que la asimetría y la simetría axial podrían estar en directa relación con el referente utilizado, veremos que esto se cumple sólo en algunos casos.

En efecto, la simetría axial general se presenta, al igual que la asimetría, fuertemente en referentes de *Líneas en relación abstracta* (40 de 110 casos), máxima utilización en este tipo de figuras al igual que en el caso del uso de asimetría. No obstante, este patrón de *oposición* en la distribución de simetría/asimetría, se rompe bruscamente en el caso de las frecuencias de segundo orden, ya que el referente que a continuación se ha confeccionado más fuertemente sobre la base de un diseño axial es el de Círculos solos (25 de 110 casos), motivo ausente en el caso de asimetrías. En los restantes motivos la oposición general tiende a cumplirse, aunque con cantidades levemente diferentes, como es el caso del uso en círculos con apéndices (9 casos), formas indeterminadas y áreas con puntillismo (uno y tres casos respectivamente), puntos (2

casos), círculos aglutinados (un caso) y antropomorfos (6 casos). También este patrón se rompe en el caso del uso de simetría axial en serpentiformes (2 casos) y en mascariformes (un caso), cantidades notoriamente menores a las observadas en motivos similares asimétricos. Otros motivos que se presentan con confección axial y no con asimetría son los zoomorfos e insectiformes (3 casos cada uno), la huella de zoomorfo (un caso), los rectángulos de lados cóncavos y triángulos solos (3 casos cada uno), el semi cruciforme (5 casos) y los escutiformes (2 casos).

Si bien tanto la traslación como la rotación y la reflexión pueden ser definidas sobre la base del diseño axial, lo que marca la diferencia con la axialidad general es la intencionalidad de la repetición o reiteración de uno o más elementos constitutivos de la forma. La traslación unidimensional en la muestra viene a ser un tipo de simetría casi de exclusivo uso en motivos serpentiformes (22 de 42 casos), constituyéndose este principio en un indicador bastante claro para este tipo de figuras¹ (*ver gráfico 2*). La salvedad acotada en los párrafos anteriores acerca de una importante aparición de figuras serpentiformes confeccionadas sobre la base de asimetría, corresponde a un elemento que indudablemente rompe este patrón, más que nada considerando que las figuras serpentiformes que desarrollan la traslación como eje en el diseño son básicamente las de peculiaridades técnicas mucho más acabadas, mayor tamaño y, como veremos más adelante, una distribución central en cuanto a asociación de motivos en los paneles y en el sitio en general. La falta de simetría en el diseño de algunos serpentiformes no solamente se puede estar debiendo a la confección de sinuosidades asimétricas en forma intencional (con lo cual connotaría aspectos muy determinados en su línea comunicativa), sino también al manejo poco refinado de las técnicas que sí estamparon los autores de las figuras simétricas sobre la base de la traslación, lo cual, también nos estaría dando aspectos importantes en la estructuración del significado en cuanto al contexto y circunstancias que fueron configurando el sitio de Subida a veranadas de Nocui 4 a través del tiempo.

Siguiendo con las proporcionalidades, en mucha menor frecuencia podemos observar Traslación en Líneas en relación abstracta (6 casos), en posibles serpentiformes (4 casos), antropomorfos (3 casos), mascariformes (2 casos), formas indeterminadas (2 casos) y en un caso de círculo solo, círculo con apéndice y semi cruciforme, las cuales, en algún segmento de su

¹ La definición básica del motivo serpentiforme parece ser en la muestra estudiada la ondulación del cuerpo o parte del cuerpo, de forma más o menos regular. La repetición o reiteración de ondulaciones a través de un eje axial configura la traslación unidimensional de tales elementos indicadores.

figura, presentan rasgos de sinuosidad atribuibles a la traslación serpentiforme (decorados o apéndices).

Así como la traslación parece ser el rasgo típico de la expresión de serpentiformes, la rotación lo es para círculos con algún tipo de figura interior y círculos con apéndices radiales simétricos y asimétricos. En efecto, del total de la muestra que presenta el rasgo técnico de rotación (31 casos), 24 se observan en este tipo de figuras (12 en cada caso), quedando una mínima frecuencia en mascariformes (5 casos), un posible serpentimorfo y en un espiral. Sin duda que este es un elemento que debe ser tomado en cuenta en el momento de asociar elementos del diseño, paso que realizaremos más adelante.

El último principio de importancia evidenciado en la muestra es el de la reflexión especular o “tipo espejo”, donde dos figuras similares se ejecutan en oposición axial. Este tipo de simetría se ha observado principalmente en los diseños de Círculos aglutinados (5 de 12 casos) y en Líneas en relación abstracta (3 casos), siendo escasa su aparición en mascariformes (2 casos) y en serpentiformes (2 casos), en estos dos últimos casos asociado al decorado facial o corporal, considerándose como un importante indicador de temporalidad.

Con un menor uso en cuanto al diseño de las formas observamos los tipos de simetría de círculos concéntricos dobles (2,5%) y de traslación junto a figuras axiales (1,4%). La primera de ellas, además de estar representada en círculos solos o con apéndices (5 casos), aparece en sectores del diseño de un mascariforme, un antropomorfo, un batraciforme y un círculo con bordes laterales cóncavos. El segundo tipo aparece únicamente en serpentiformes.

De los restantes tipos basta con mencionar que corresponden a variaciones formales de los tipos antes mencionados, con especificidades en el uso de rotación (para el caso de tipos de círculos o decorados internos de estos), distribución axial general (sobretudo para el caso de la distribución de rasgos anatómicos de mascariformes) o especificidad en el tipo de reflexión especular (también en el caso del decorado interior de figuras).

Una revisión específica de los tipos de diseño para la distribución de áreas faciales en Mascariformes, evidencia patrones muy peculiares de recurrencia en la asociación de tipos. En efecto, hemos de recordar que del total de 30 mascariformes, la máxima frecuencia la obtiene la distribución de 1/1 entre las zonas de ojos/boca con 9 casos², seguida por la distribución

² De estos nueve casos, cinco corresponden a la ejecución sobre técnicas mixtas de piqueteo y rayado, apareciendo los cuatro restantes ejecutados en piqueteo lleno regular, piqueteo lleno irregular, piqueteo lleno regular cuidado y piqueteo lleno regular con puntillismo. Creemos que la diferencia fundamental de este tipo de figuras está dada por el

asimétrica con 6 casos, ambas constituyendo el 50% en el diseño de este tipo de figuras en la muestra. La otra mitad de la muestra la constituye una figura que presenta una distribución de las áreas de ojos/nariz/boca en una proporción 2/1/1, una que se presenta axial general, una que fue confeccionada como un círculo concéntrico doble, y dos que lo han sido en proporciones de 1/1/1 entre ojos/nariz/boca, cinco figuras confeccionadas con elementos de rotación en su diseño, dos de traslación, dos de reflexión especular y una con rasgos compartidos de rotación (límites de la figura) y traslación (decorado interior).

Por último cabe mencionar que en tres casos aparecieron motivos con rasgos asociados de dos o tres especies naturales distintas. En dos casos de antropomorfos (*ver foto panel 14*), se registran rasgos anatómicos de humano, batracio (manos, pies) y serpentiforme (piernas, brazos), mientras que en tres casos de círculos con apéndices (*ver fotos paneles 10, 11 y 13*), se observan rasgos compartidos de dos especies (cabeza indeterminada, cuerpo serpentiforme). También este concepto diseñado podría estar dando importantes pistas sobre la estructura del significado de las representaciones en el sitio.

2.5 Cuadro de Porcentajes como un Modelo Concreto Hipotético en la Morfología del motivo.

Sobre la base de los conceptos planteados por Umberto Eco para definir un Modelo estético-comunicativo y lo evidenciado en la Metodología para la Arqueología del Paisaje de Felipe Criado, la intencionalidad en la acción se define operacionalmente en la mayor recurrencia en cada ítem analizado. En efecto, Eco (1995 [1976]), sobre la base de la configuración de fenómenos de Extracodificación, establece reglas muy precisas en la estructuración del Modelo de Texto Estético, sobre la base de intencionalidades definidas en el Emisor del mensaje, en este caso del ejecutor del Grabado, que buscan la manipulación en la respuesta del destinatario, el indígena miembro y partícipe de su cultura y hoy con los habitantes posteriores dominadores de la cultura occidental. Por otro lado Criado (1999), también utiliza metodológicamente las mayores recurrencias en cada ítem para definir la estructura de sus modelos iniciales hipotéticos,

decorado facial, donde en términos generales las figuras piqueteadas-rayadas aparecen con reflexión especular doble o doble-simple, en contraposición a las figuras piqueteadas que sólo presentan traslación. En estudios de Patrones de Simetría en la zona (González 1998b), el primer grupo se adscribe a tiempos Diaguaita III.

entendiendo a ésta como evidenciadora de la intencionalidad inmanente a cada fenómeno cultural.

Pero ambos autores dejan muy en claro que la definición de un tipo en la estructura general de un conjunto, a partir de las máximas frecuencias en cada variable, es la conceptualización de un campo delimitado artificiosamente de una red de significados, de Sememas al estilo de la semiótica, una intrincada red de interpretantes para cada una de las conceptualizaciones definidas (Eco 1995; Dettwiler 1986; Criado 1999; Santos Estévez y Criado 1998). Se muestra una estructuración hipotética, un Código o parte de él, indicadora de un vasto campo de significados y significantes relacionados en oposiciones y continuidades.

La homogenización o amplitud en la variedad dentro de cada variable analizada, responde a un uso intencional por parte de los que confeccionaron este Arte Rupestre, generando un Modelo de estructuración del sentido observado, que deberá contrastarse con otros ítem de análisis.

El Modelo observado en la Morfología de los motivos del sitio muestreado, Subida a Veranadas Nocui 4, se estructura sobre la base de la siguiente distribución de porcentajes dentro de cada variable:

Referente	Líneas en relac. abstracta 24%	Serpentiforme 14,9%	Círculo solo 12,7%	Círculo con apéndices 11,9%	Mascariforme 8,3%	Antropomorfo 6,9%	
Forma	Círculo con líneas 24%	Línea recta o curva 12,7%	Líneas en figura indet. 9,6%	Círculo solo 9,6%	Líneas paralelas organizadas 7,7%	Líneas sinuosas 7,1%	Líneas perpendiculares organizadas 6,6%
Simetría	Asimetría 31,2%	Distribución axial equidistante 30,3%	Traslación 11,6%	Rotación 8,6%	Reflexión especular 3,3%		
Técnica de elaboración	Piqueteo lleno regular 50,5%	Piqueteo lleno irregular 27,6%	Piqueteo y rayado 5,8%	Piqueteo lleno cuidado 4,7%	Piqueteo puntiforme 3,9%		

3. ARTICULACIÓN DE MOTIVOS EN EL PANEL. SITIO SUBIDA A VERANADAS NOCUI 4

3.1 Distribución de frecuencias de motivos en los paneles

Un primer acercamiento a la distribución de los motivos dentro de la muestra de 62 paneles registrados en este sitio, viene a ser la frecuencia de motivos dentro de cada una de estas unidades espaciales. La muestra de motivos correspondiente al sitio Subida a Veranadas Nocui 4 se observa heterogéneamente distribuida entre los 62 paneles del sitio, aunque escasamente concentrada en consideración a una visión panel a panel (*ver gráfico 4*).

La unidad con mayor cantidad de motivos en su superficie la constituye el panel 43 con un 11,9% de la muestra (43 casos). Bajo ella se observa un segundo grupo de concentraciones con los paneles 45 (sector de paneles) con un 5,5% (20 casos), el panel 49 con un 5% (18 casos), panel 14 con un 4,4% y panel 53 con un 4,1%.

El tercer grupo representado corresponde a los ubicados entre 3,3 y 2,8% del total de la muestra. Con un 3,3% (12 casos) se ubica el panel 16, con un 3% (11 casos) el panel 24 y con 10 casos cada uno (2,8%) los paneles 34, 36, 42, 48, 51 y 57. Bajo ellos se encuentra la mayor cantidad de paneles (49 soportes) en el sitio analizado, con concentraciones que van de los 9 motivos (2,5%) a uno, lo que evidencia lo altamente desperdigados que se encuentran los motivos en el espacio natural elegido como soporte.

Pero más allá de las frecuencias de motivos dentro de cada panel, el considerar áreas de concentraciones que abarquen grupos de paneles, nos puede ofrecer una buena alternativa metodológica al abordar el tema de la ocupación del espacio visual de acuerdo a la Imagen. En esta perspectiva podemos observar la existencia de concentraciones de motivos en algunos sectores muy delimitados en el sitio estudiado.

La primera concentración de motivos, que viene a ser la de mayor frecuencia de casos se ubica en el área central del sitio levemente cargada hacia el este, cuyo centro lo constituye el panel 43 (el de mayor densidad de motivos en el sitio) en torno al cual se ubica la concentración de paneles N° 45 y los paneles 42, 34 y 36 del segundo y tercer conjunto de densidades de motivos (*ver imagen 5*).

La segunda concentración se ubica al este de la central cuyo centro lo constituye el panel 49, flanqueado por los paneles 48 y 51, de los segundo y tercer conjuntos de densidades. Las tercera y cuarta concentraciones se ubican al oeste de la concentración central y la constituyen los paneles 14 y 16 (2º y 3er conjunto de densidades de motivos) por un lado y los paneles 53 y 24 (2º y 3er conjunto de densidades de motivos también) por el otro.

Una última y pequeña concentración la constituye la activada en torno al panel 57, del tercer conjunto de densidades de motivos, ubicada al noroeste del panel y grupo central.

3.2 Tipos de asociación formal

Vamos a entender por asociación formal, al tipo de relación que ofrecen las unidades mínimas de análisis -los motivos- entre éstas, sobre la base de su distribución espacial, relación de tamaños y técnicas de confección dentro de cada panel. La recurrencia en el uso de tal o cual tipo de asociación formal en la confección de los paneles, puede estar representando un alto grado de significación, toda vez que forme parte de un Patrón muy específico.

El sitio Subida a veranadas Nocui 4 utilizado como centro del muestreo, evidencia claramente un destacado conjunto de tipos de asociación entre motivos en el Universo observado. Este conjunto, formado por cuatro subtipos de distribución, muestra un uso superior al 58% con 210 casos de la muestra (362 motivos), por lo que su presencia evidencia ser altamente significativa.

Este destacado primer conjunto observado lo conforma el tipo Figura central en torno a la cual aparecen figuras de menor tamaño con 16,8% (61 casos) (*ej. ver fotos paneles 1, 14, 24, 25, 46, 49*), seguido por el tipo de Figuras anexas a figura principal con 16% (58 casos) (*ej. ver fotos paneles 13, 16, 24, 28, 34, 45*), Figuras principales vecinas con figuras indeterminadas alrededor con 13% (47 casos) (*ej. ver fotos paneles 36, 51, 53, 57*) y Figura mayor vecina a figura menor con 12,1% (44 casos) (*ej. ver fotos paneles 9, 17, 27, 38, 47, 58*), este último el de mayor dispersión entre paneles. Si consideramos los tipos evidenciados en este grupo, la presencia de figuras indeterminadas dentro de los cuadros de motivos viene a ser poco frecuente con 27,6% (58 de 210 casos), en relación a figuras de mayor tamaño y técnica de ejecución en torno a las que aquellas aparecen, que observan una recurrencia de 72,4%. Si consideramos solamente el

primer tipo de cuadro evidenciado, vemos que entre las figuras centrales en torno a la que aparecen figuras menores las mayores recurrencias se dan en la aparición de figuras abstractas, como es el caso de líneas en relación abstracta (18%), círculo solo (16,4%), círculo con apéndices (13,1%), seguidas del uso de serpentiformes (11,4%). En el caso de las figuras anexas a figuras principales la mayor recurrencia se da en el uso de Líneas en relación abstracta (36,2%), siendo menor de Círculos solos (17,2%), serpentiformes (13,8%) y Círculos con apéndice (12%). En el grupo de las figuras principales vecinas con figuras indeterminadas alrededor el mayor uso se da para las Líneas en relación abstracta (23,4%), seguida más atrás con el uso de serpentiformes y círculos solos, ambos con un 12,8% y Mascariformes con un 10,6%. En el grupo de figuras mayores vecinas a figuras menores el mayor uso también se da en torno a las Líneas en relación abstracta con un 25%, seguido por un grupo de tres tipos de motivos con un 15,9% cada uno, estos son Mascariformes, Antropomorfos y Serpentiformes.

Un segundo conjunto evidenciado en la muestra corresponde al 8% del tipo compuesto de Figuras centrales en torno a la que aparecen figuras de tamaño menor junto a figuras de tamaño similar vecinas rodeadas de figuras indeterminadas (29 casos), presente sólo en el panel 43 y el 7,7% de figuras de tamaño similar vecinas (28 casos) (*ej. ver fotos paneles 12, 33, 56*). En el primero de los tipos evidenciados el mayor uso se da en las Líneas en relación abstracta con un 24,1%, seguido por mascariformes (20,7%), serpentiformes (13,8%) y Círculos con apéndice (13,8%), mientras que en las figuras de tamaño similar vecinas el mayor uso se da en serpentiformes (17,8%), seguido de Mascariformes, Círculo solo y Líneas en relación abstracta con un 14,3%.

Un tercer conjunto corresponde al 5% de Figuras mayores seguidas en un flanco por figuras de menor tamaño en distribución irregular (18 casos) (*ej. ver foto panel 7*) y el 3,8% del cuadro compuesto del conjunto anterior, pero esta vez con figuras indeterminadas rodeando todo el conjunto (14 casos) en un pequeño cuadro del panel 43. En el caso de las Figuras mayores seguidas en un flanco por figuras menores el mayor uso es de Círculos solos con un 38,8%, seguido de Círculos con apéndice (22,2%) y Líneas en relación abstracta con un 16,6%, mientras que en el cuadro compuesto siguiente el único uso está dado en torno a las Líneas en relación abstracta.

El cuarto grupo lo conforman los tipos de asociación menores al 2,2%, entre los que destaca el tipo sin asociación formal (figura sola) con un 1,9% (7 casos) (*ej. ver fotos paneles 3,*

6, 60). Las restantes representaciones se asocian en tipos compuestos de los tipos principales antes detallados. En aquel caso el mayor uso está dado en torno a serpentiformes, con cerca del 40% del conjunto.

Un importante dato nos arrojan las frecuencias en la utilización de referentes formales de figuras principales en cuadros de asociación de motivos. De un total de 85 figuras principales (23,5% del total) el referente más utilizado es el mascariforme (28,2% del conjunto, con 24 casos) (*ej. ver fotos 7, 31, 55, 68*), seguido del serpentiforme (15,3% con 13 casos) (*ej. ver fotos 20, 22, 55*), antropomorfo (12,9% con 11 casos) (*ej. ver fotos 16 y 17*), círculo con apéndices (11,8% con 10 casos) (*ej. ver foto 14*), círculo solo (7% con 6 casos) (*ej. ver fotos 10, 13 y 71*) y líneas en relación abstracta (*ej. ver fotos 16 y 27*) y círculos unidos en línea (posible serpentiforme) (*ej. ver fotos 27 y 75*) con 3,5% cada uno con 3 casos. Las figuras principales observadas se encuentran a un promedio de distancia de 15,2 cm de las figuras menores, con un mínimo de 0,2 cm y un máximo de 93 cm. Sin duda que la notoria aparición de motivos figurativos entre las figuras principales y dentro de estos mascariformes y serpentiformes, en relación a los motivos abstractos, podrá ser considerada una recurrencia altamente significativa en el Patrón de la muestra estudiada.

3.3 Tipos de Asociación gestual

La asociación gestual viene a ser una suma de variables de rasgos formales que establecen una relación estructural (y por ende significativa) entre dos motivos. Trabajos de esta línea metodológica han sido desarrollados en el área andina para el río Salado en la segunda región chilena (Gallardo et al. 1990, 1998, 1999) y en la puna argentina (Aschero 1999) y han dado como resultado una redefinición del concepto de Estilo. Las nuevas cualidades del registro se cimientan sobre las variables de la asociación gestual, gestos específicos, postura, orientación y animación de las figuras expresadas, logrando de esta manera resaltar intencionalmente aspectos en los cuadros representados.

Se registraron en el caso del sitio de Nocui, las variables que dieron cuenta de la asociación formal, considerando figuras principales, figuras secundarias y figuras marginales en el registro y gestos anatómicamente evidenciables en las figuras.

No se evidenció una mayor disposición en los autores en la obtención de gestos entre los motivos, ya que el 53,3% (193 casos) evidencia representar figuras menores dentro de cuadros con figuras de mayor tamaño sin gestos denotados.

A lo anterior debemos añadir que 9,7% (35 casos) no evidencia ningún tipo de asociación gestual, por lo que resulta una muy baja densidad de motivos que muestran algún tipo de esta asociación. Solamente un 37% de la muestra evidencia algún tipo de asociación gestual observable. En el caso de gestos en antropomorfos, estos fueron detectados en una amplia distribución dentro de la muestra estudiada, pero con reducidas recurrencias entre los paneles. Parecería que cada panel impone su cuadro propio, ya que sólo dos tipos de gestos en antropomorfos alcanzan los tres casos. La mayoría de los casos del conjunto de gestos en antropomorfos denotan posturas en que flectan las extremidades superiores o inferiores, quedando una baja densidad de motivos con gestos que muestran el asimiento de objetos o serpentiformes con alguna extremidad superior (32,1%, 9 de 28 casos).

Dentro de los motivos antropomorfos la postura mayormente observada es la de pie (82,1%, 23 de 28 casos), seguida muy por debajo por la de frente sin extremidades inferiores (10,7%) e inclinación a la derecha y antropomorfo sobre plataforma con un caso cada una. En la variable de la orientación de las figuras, se observa recurrentemente la de frente (53,6%, 15 de 28 casos), seguida igualmente muy por debajo por las figuras de frente o espalda (21,4%, 6 casos) y perfil a la derecha (7,1%, 2 casos). También en antropomorfos, pero sin considerar las figuras probables, se observa principalmente la animación nula con posturas vertical y oblicua, con ocho de veinticinco casos (32%) cada una. Muy por debajo se ha utilizado una variante de animación nula denotando el cuerpo, la cabeza y extremidades superiores (sin extremidades inferiores) con 12% (*ver foto panel 23*), evidenciando movimiento coordinado restringido (*ver foto paneles 46 y 49*) y con un movimiento coordinado específicamente de extremidades serpentiformes (ambas con un 8%) (*ver foto panel 14*) y un caso de animación coordinada con un movimiento extendido y de animación nula flectada (*ver foto panel 1*).

Las figuras zoomorfas correspondientes a cuadrúpedos e insectiformes, en el primer caso se muestran siempre de perfil a la derecha (4 casos) (*ver fotos paneles 1, 14, 36*), mientras que en el segundo grupo aparecen de frente desde arriba (2 casos) (*ver foto panel 1*), con un número evidentemente reducido en relación a los restantes motivos figurativos.

El motivo naturalista más destacado, este es el serpentiforme, se encuentra presente con una densidad de 14,9% entre los motivos (54 casos), de los cuales 26 casos corresponden a figuras cuya complejidad va más allá de una simple línea sinuosa, mientras que el resto (28 casos) corresponden a serpentiformes denotados con sólo una línea sinuosa. En el caso de los Serpentiformes complejos, estos aparecen en su relación con los restantes motivos del panel, en una orientación horizontal en 13 casos (50% del conjunto) (*ej. ver fotos paneles 16,19, 43, 49*), vertical en 9 casos (34,6%) (*ej. ver fotos paneles 7, 10, 14, 48*), oblicua en 3 casos (11,5%) (*ej. ver fotos paneles 3, 16*) y enroscada en un caso (*ver panel 57*). Las figuras serpentiformes del sitio estudiado presentan como rasgo principal el aspecto serpenteante de su cuerpo y denotan una sinuosidad regular en el 57,7% del conjunto (15 casos) e irregular en un 26,9% (7 casos), mientras que en una combinación recto/curvo en dos casos y en zigzag en dos casos (7,7% cada uno). En relación a este punto la orientación de las figuras tiende a ser la de frente desde arriba o visión aérea (38,5%) seguida por la misma sin especificar rasgos faciales (15,4%) y de perfil a la derecha (15,4%).

De los grupos observados en la concentración de motivos entre los diferentes paneles del sitio estudiado, se puede estructurar una correlación con la aparición de referentes serpentiformes complejos, ya que estos últimos parecen respetar los conjuntos denotados sobre la base de la densidad de expresiones (*Ver Imágenes 5 y 6*). El grupo central observado para el plano de densidades, que giraba en torno al panel 43, mantiene su configuración como tal, pero esta vez sólo circunscrito a los límites de este panel. El grupo al oeste del grupo central, que gira en torno a paneles 14 y 16, adquiere una mayor proliferación de serpentiformes complejos, abarcando muchos de los paneles de este sector. El sector este, en torno a panel 49, mantiene una relativa concordancia entre la densidad de motivos y la aparición de serpentiformes complejos, mientras que en el sector norte en torno a panel 57 también se observa una concordancia entre estos dos índices.

3.4 Intervenciones y Superposiciones

Una serie de rasgos podrían ser considerados como *negativos*, ya que su objetivo estriba en provocar un reajuste o cambio de significado de los motivos creados originales (rasgos

positivos), interviniendo la figura. En el caso del sitio Subida a veranadas Nocui 4 se pudo constatar la existencia de tres tipos de intervención en los motivos originales, una es la superposición, la otra es el rayado y una última es la añadidura de elementos.

Bajísimo es el número de superposiciones observadas (sólo 6 casos), lo que estaría implicando que esta técnica en la confección de grabados no es típica de esta muestra, sino más bien lo sería la utilización de espacios vacíos. Los paneles en que aparecen superposiciones están ubicados casi todos en el lado oeste del centro del sitio (paneles 10, 13, 14, 25 y 53), sólo exceptuando superposiciones en el panel 43 como punto central. Las figuras más recurrentes halladas en la posición inferior de la superposición son figuras indeterminadas (3 casos), serpentiformes (2 casos) y con un caso mascariforme, antropomorfo, triángulo y área con puntillismo. Mientras que las mayores recurrencias en las figuras superiores en la relación de superposición, son de siete casos para Líneas en relación abstracta, tres casos tanto para círculos con apéndices como para serpentiformes, dos casos tanto para mascariformes, como para antropomorfos y círculo solo y un caso para zoomorfo, círculo unido en línea (posible serpentiforme) y forma indeterminada. La superposición más evidente se muestra en el panel 14, en que un círculo con apéndices se superpone a una forma semi triangular confeccionada en técnica de piqueteo de cuerpo lleno, cuya pátina evidencia una mayor antigüedad.

En el caso de la situación de añadidura de elementos en determinados tipos de motivos, se observaron solamente tres casos, uno a un motivo serpentiforme, otro a un círculo con apéndice en el panel 16 y otro a un mascariforme en el panel 43. La intervención más reiterativa en los paneles del sitio estudiado, consiste en el rayado intencional sobre una parte o la totalidad de determinado motivo, el cual fue constado en 61 motivos distribuidos en 14 paneles (*ver imagen 8*). Un aspecto importante de la distribución de este tipo de intervención post confección de motivos originales es que coincide fuertemente con la distribución de la técnica del rayado dentro de las figuras constatadas en los paneles. En este sentido, la distribución de ambos tipos de rayados en los paneles estudiados es muy similar, ya que abarca el área central casi totalmente, apareciendo fuertemente en el área central-oeste del sitio. En cuanto a frecuencias, de un total de 14 paneles en los que se detecta la acción tanto de rayados creativos como de interventores, en nueve casos corresponde a los mismos paneles (*ver imágenes 7 y 8*).

3.5 Cuadro de Porcentajes como un Modelo Concreto Hipotético en la Articulación de motivos.

El Modelo observado en la Articulación de los motivos en los paneles del sitio muestreado, Subida a Veranadas Nocui 4, se estructura sobre la base de la siguiente distribución de porcentajes dentro de cada variable:

Distribución de motivos	Alta concentración Sector panel 43	Alta/media concentración Sector panel 49	Alta/media concentración Sector paneles 14 y 16	Alta/media concentración Sector paneles 27 y 53	Media concentración Sector panel 57
Asociación Formal	Fig. central rodeada de figs. menores 58%	Figs. tamaño similar vecinas y figs. indet. alrededor 15,7%	Figs. menores siguen en un flanco a fig. mayor 8,8%	Sin asociación formal 1,9%	
Asociación gestual	Figs. menores sin det. gestual 53,3%	Asoc. gestual observable 37%	Sin asociación gestual 9,7%		
Gestos	Gestos en Serpentiiformes 19,4%	Gestos en Antropomorfos 7,7%	Gestos en Zoomorfos 1,7%		

4. EL EMPLAZAMIENTO DE LOS PANELES EN EL SITIO SUBIDA A VERANADAS NOCUI 4

4.1 Aspectos generales y Orientación de los paneles

El sitio Subida a veranadas Nocui 4 se ubica en la zona media de la ladera que se empina por el lado norte a la cuenca de altura de Nocui (*ver foto 5*), correspondiendo al grabado de 62 paneles en el área central de un derrubio de andesita basáltica de 130 metros de largo por 55 metros de ancho máximo (*ver imagen 4*), producto de un masivo afloramiento de este tipo de roca volcánica a 1425 metros de altitud.

El derrubio, ubicado a unos 200 metros del afloramiento de agua bebestible denominado “Agua del Maqui” (es el más cercano sitio rupestre a este afloramiento), que mantiene al igual que toda esta formación geológica una orientación Norte-Sur, en su sector central las rocas del afloramiento se presentan como bloques de grandes dimensiones (*ver foto 81*) y en el que se observa una mínima extensión de sedimento, fruto de lo cual sólo aparecen escasos ejemplares de puyas, cactáceas y colliguay.

Para establecer conjuntos significativos dentro del universo de paneles estudiados en cuanto a su orientación cardinal, se dividió el espectro en cuadrantes Noreste, Noroeste, Sureste y Suroeste. Este marco dio como resultado que el cuadrante más buscado es el Noreste con 35 soportes (56,4%), seguido del cuadrante Noroeste con 19 (30,6%). En 10 caras fue elegida la orientación Sureste (16,1%), mientras que en 9 se eligieron caras orientadas al Suroeste (14,5%) y en 7 se eligieron los cero grados Norte (11,3%). La orientación de cero grados al sur fue elegida en 4 caras (6,4%), mientras que el sector 45, desperdigado en muchas caras, se determinó una multiorientación.

No obstante lo anterior, la cantidad de motivos presentes en cada uno de los conjuntos logrados determina algunos cambios en la recurrencia de orientación de las caras grabadas elegidas por los ejecutores. Si bien el cuadrante Noreste es el más recurrente con 138 casos (38,1% de la muestra) y quien lo sigue en recurrencia es la orientación Noroeste con 73 casos (20,2%), las siguientes recurrencias mayores corresponden a la orientación 0° Norte con 68 casos (18,8%), orientación Suroeste con 31 casos (8,6%) y orientación Sureste con 23 casos (6,3%).

Finalmente aparecen la multiorientación del panel 45 con 20 casos (5,5%) y los 0° Sur con 9 casos (2,5%).

Pareciera que la comparación entre ambos enfoques da como resultado que el conjunto de mayor variabilidad en su status, es la orientación 0° Norte. Mientras que posee una alta densidad de motivos en los paneles ejecutados hacia este punto, es baja la cantidad de caras intervenidas en esta orientación. Al revisar cuáles son los paneles o sectores de estos que se orientan hacia el norte magnético evidenciamos que dos de ellos, los paneles 36 y 43, de acabada técnica de piqueteo en la roca para conseguir figuras principales, pertenecen a este grupo y ambos forman parte del grupo central del sitio sobre grandes bloques pétreos (*ver foto 81*). También esta orientación se da en otros paneles, pero sobre soportes de rocas menores, algunas altamente móviles por su tamaño, cuyo ejemplo es el panel 1 con una acabada figura mascariforme en su superficie.

En cuanto a los conjuntos de orientación Noreste y Noroeste, poseen estos la mayoría de los restantes paneles con algún grado de importancia dentro del conjunto, ya sea por la densidad de motivos en sus caras grabadas, como por el tipo referencial y técnica de confección lograda. Se ubican en este conjunto los paneles 14 y 16 del núcleo oeste y 57 del núcleo norte, además de la mayoría de los paneles circundantes de estos conjuntos y otros (*ver imagen 5*). El único sector que escapa a este patrón lo constituye el núcleo Este del sitio, establecido alrededor de panel 49, en que éste y panel 47 aparecen orientados al Suroeste.

4.2 Inclinación de los Paneles

La inclinación en la cara de los soportes de bloques grabados, es una variable complementaria a la de su orientación cardinal, con motivo del emplazamiento de estos y su más detallada forma de registro. En el caso de la muestra de Subida a veranadas Nocui 4 (*ver tabla 3*), la mayor densidad de caras grabadas parece centrarse en aquellas con amplios ángulos de inclinación (entre 51 y 80°) con el 32,9% (119 casos), seguida de ángulos más agudos (entre 11 y 39°) con 29,6% (107 casos), posterior a lo cual aparece la utilización de caras en ángulos medios de inclinación (entre 40 y 50°) con un 24,9% (90 casos). Muy por debajo está el uso de caras con

un agudísimo grado de inclinación (entre 0 y 10°) con un 9,4% de la muestra (34 casos) y el uso de ángulos rectos o semi rectos (80° o más) con un 3,3% (12 casos).

La observación de las tablas de frecuencias nos permite dilucidar que las mayores recurrencias se dan en torno al uso de caras de inclinación media, homogéneamente distribuidas entre los extremos agudo y semi recto. Una cierta homogeneidad también podemos observar en la distribución de la inclinación de las caras grabadas en relación a la orientación de las mismas. En este caso la recurrencia en el uso de caras de los grupos centrales y oeste de fuerte orientación Noroeste-Norte, de acabadas expresiones, se ve complementada por la recurrencia en los grados de inclinación de tales caras, que va de 51° hacia arriba.

En oposición al grupo de paneles presentados para el sector central y oeste, los paneles del sector noroeste y este, también con figuras principales pero en densidades de motivos menor, presentan caras con inclinaciones muy agudas, preferentemente entre los 0 a 39°, apareciendo algunos casos entre 40 a 50° y orientaciones cardinales hacia el noreste en el conjunto Noroeste y hacia el suroeste en el conjunto Este.

En cuanto a las dimensiones de los paneles, también aparece cierta concordancia de esta variable con los conjuntos detectados entre las restantes variables para paneles. Los paneles centrales de los conjuntos evidenciados, estos son, los núcleos Central, Este, Oeste y Noroeste, corresponden a soportes de amplias dimensiones, donde las caras grabadas nunca bajan de 1,5 metros de largo, a veces en verdaderos bloques como es el caso de los paneles 43 y 36. Los restantes paneles de cada núcleo mantienen una gran gama de dimensiones de 1,5 mt o menor, en rocas errantes y bloques pequeños, siendo las menores las primeras con largos que llagan hasta los 30 cm.

4.3 Procesos de disturbación natural y antrópica

Al igual que toda la ladera que constituye la subida a la meseta de Nocui, la exposición a los elementos del medio ambiente ha llevado a la conformación de las características de conservación que presentan los bloques del derrubio de andesita basáltica en que se asientan los grabados. El clima en la zona se presenta con una alta insolación y oscilación térmica diaria, con una temperatura anual promedio de 15,8° Celsius, con lluvias preferentemente invernales muy

irregulares, que oscilan entre 130 a 150 mm anuales. Ante esta condición atmosférica, las caras expuestas presentan efectos físicos dinámicos fruto del contacto recurrente con los elementos agua, viento y temperatura, que han posibilitado que la corteza de tales rocas se muestre fracturada e incluso desprendida, patinada y aún en ocasiones claramente pulida.

Otra línea de efectos puede llegar a producir la intervención humana en las expresiones rupestres. A las ya mencionadas intervenciones altamente temáticas como son el rayado y tarjado a motivos o la añadidura de elementos, debemos sumar fenómenos de probables pulimentos por pisoteo y fracturas producidas por acción humana, que a veces pueden llegar a conseguir la amputación de partes importantes del bloque.

Si bien, la mayoría de los motivos no presentan efectos de disturbación natural (59,1%), el análisis por panel indica la presencia de dichos efectos en todos los soportes. La presencia de disturbación natural más recurrente es la asociación entre exfoliación y fisuras superficiales, con un 11,6% de los motivos (42 casos) en ocho paneles, entre los que destacan el central del núcleo central (panel 43), de núcleo oeste (panel 14) y núcleo noroeste (panel 57).

Sólo fisuras superficiales en la corteza de los bloques grabados, con un 10,8% de los motivos (39 casos), se muestra presente en 21 de los paneles estudiados, siendo la disturbación de origen natural que en más paneles difunde. Evidencias de fracturas naturales en las rocas se evidencian en el soporte de un 8,2% de los motivos (32 casos), apareciendo en sólo 4 paneles en el núcleo Central y Este. La sola exfoliación se vio presente en 4,1% de la muestra de motivos (15 casos) en 9 de los paneles estudiados. No se observó ningún tipo de líquenes en las superficies, lo que a su vez indica las condiciones de extrema sequedad a que es sometido el medio.

En el caso de las intervenciones humanas a los soportes, se evidenció sólo un caso de evidencias de fractura en panel 1 y un caso de posible pulimento por pisoteo en panel 14. Se puede observar entonces que este tipo de disturbación antrópica en este sitio no ha reproducido la tónica de tiempos históricos y subactuales, donde un elemento de creencia popular muy difundido en áreas del Norte chico chileno es la existencia de tesoros bajo las rocas con grabados. El pulimento generado por un probable pisoteo podría corresponder a un fenómeno de preparación de las superficies para ser grabadas o tránsito, lo cual deberá corroborarse en futuras investigaciones.

4.4 Cuadro de Porcentajes como un Modelo Concreto Hipotético en el emplazamiento de paneles.

El Modelo observado en el emplazamiento de los paneles del sitio muestreado, Subida a Veranadas Nocui 4, se estructura sobre la base de la siguiente distribución de porcentajes dentro de cada variable:

Orientación Paneles	Noreste 56,4%	Noroeste 30,6%	Sureste 16,1%	Suroeste 14,5%	0° Norte 11,3%	0° Sur 6,4%
Orientación densidades de motivos	Noreste 38,1%	Noroeste 20,2%	0° Norte 18,8%	Suroeste 8,6%	Sureste 6,3%	0° Sur 2,5%
Inclinación paneles	51-80° 32,9%	11-39° 29,6%	40-50° 24,9%	0-10° 9,4%	80°-más 3,3%	
Disturbación natural Motivos	Sin disturb. Natural 59,1%	Exfoliación, Fisuras sup. 11,6%	Sólo fisuras Superficiales 10,8%	Fracturas Naturales 8,2%	Sólo Exfoliación 4,1%	
Disturbación antrópica Soportes	Fractura 0,3%	Pulimento por pisoteo probable 1,1%				

CONCLUSIONES

1. Estructura organizativa del Arte Rupestre de Nocui

Si bien a continuación nos introduciremos en la etapa de interpretación de los datos obtenidos, acotaremos inicialmente la descripción de la Estructura organizativa y el Código observable para los niveles del Arte Rupestre registrados, para luego pasar de lleno a la etapa de interpretación propiamente tal, en la cual daremos un contexto cultural a las Estructuras inferidas.

Felipe Criado (1999) en la Arqueología del Paisaje, plantea la existencia de dos tipos de interpretaciones en la investigación arqueológica: por un lado una interpretación *débil*, la cual entrega Estructuras o Códigos estructurales sin ningún tratamiento, que arrancan de la propia materialidad y, por otro lado, una interpretación *fuerte*, en la cual los mencionados Códigos se contextualizan en un determinado momento cultural, transformándose en un Patrón de Racionalidad. Según Criado, (Op.cit.) el Patrón de Racionalidad consiste en una perspectiva social específica dentro de una formación social concreta, creada por distintos agentes dentro de ésta, determinado por el *sentido original* de esa cultura. Si bien no es posible llegar al *sentido original* de las sociedades pretéritas (Ibid.) en que ha sido confeccionado en este caso el Arte Rupestre, sí podemos dilucidar el Patrón de Racionalidad inherente e interpretar su sentido (sentido actual o interpretativo que da el investigador), de acuerdo al contexto material directo que da el registro arqueológico y a los marcos existentes para las culturas prehispanas del norte semiárido.

De fuerte conjugación abstracto-naturalista (63% de motivos abstractos contra 32,9% de motivos naturalistas), el Modelo observado para la Unidad de análisis del *Motivo* en la muestra del sitio Subida a veranadas Nocui 4, se ha estructurado sobre la base de la disposición de las variables dentro de dos ejes conceptuales de desarrollo:

- Masividad, como hechos análogos acaecidos en gran frecuencia.
- Especificidad, como hechos que se individualizan o distinguen en un determinado conjunto.

Tales ejes articulados en términos de la Secuencia observada en la muestra, determinan la conformación de las mismas variables analizadas, logrando llevar al conjunto hacia niveles de organización de complejidad variable.

Determinadas Figuras de referente Naturalista son destacadas estructuralmente por una multiplicidad de figuras de referente abstracto, además de otras escasas de origen natural. Dicho de otra manera, una amplia gama de figuras abstractas, al organizarse de acuerdo a sus específicos patrones, genera el especial fenómeno de obtener la preeminencia de determinadas figuras naturalistas. La masividad de las figuras abstractas se contrapone valorativamente al privilegio de figuras de origen natural en sus referentes formales.

El referente mayormente utilizado, esto es, la Figura abstracta de líneas en relación (24%), se ubica por sobre el uso de otros referentes de origen abstracto, como son los Círculos y Círculos con apéndices (12,7% y 11,9% respectivamente), en una desigual estructuración con el uso de referentes de origen natural, como es el caso del fuerte uso de serpentiformes (14,9%) y en menor frecuencia de mascariformes (8,3%) y antropomorfos (6,9%). El estudio de la Variable *Forma* en este nivel de análisis, sólo viene a corroborar el marcado uso de referentes abstractos en la conformación de la expresión en la Subida a la meseta de Nocui. Las formas circulares, circulares con líneas y líneas solas o en figuras indeterminadas, se alzan claramente con la preponderancia en la fuente de formas para la conformación del motivo, dejando para un uso mucho menos recurrente el de la fuentes en que han confeccionado los motivos con referentes serpentiformes, como es el caso de Líneas paralelas organizadas (7,7%) y Líneas sinuosas (7,1%) y a mascariformes, como es el caso de Líneas perpendiculares organizadas (6,6%).

El Marco más general para entender el carácter masivo/específico de las frecuencias de motivos y sus formas, se ha configurado en el nivel de análisis inmediatamente superior, este es, la *Asociación entre motivos* dada su articulación en los diferentes paneles. De esta manera se cumple con el Principio básico de la metodología de la Arqueología del Paisaje, el cual es el de contrastar los Modelos Concretos Hipotéticos de Unidades culturales superpuestas (Criado 1999), en este caso obteniendo una determinada Estructura Organizativa, un Nuevo Modelo Concreto pero esta vez de carácter Ideal, al contrastar la Unidad Mínima de análisis con la Unidad superior que la incluye.

En cuanto al Modelo establecido para el nivel de análisis de la Articulación de motivos, su estudio en la muestra del sitio de la Subida a Nocui demuestra que su desarrollo se circunscribe a la frecuencia en las variables de descripción ejecutadas, estas son, la de Asociación Formal y la de Asociación Gestual. Ambos ejes de descripción determinan la estructura de las frecuencias de

cada una de las variables utilizadas en el Nivel de análisis inferior del Motivo, toda vez que determina la elección de unas Tipologías por sobre otras.

El Marco general que engloba las frecuencias de Referentes y Formas se establece como una Estructura para el sitio muestreado, en que motivos Mascariformes y Serpentiformes, en su mayoría de específicas tipologías de confección del grabado, formas anatómicas y tipos de simetría implicados en su forma o decoración, dados sus atributos, destacan por sobre motivos de índole abstracta, figuras geométricas o indeterminaciones. Los Tipos de asociación formal en la muestra estudiada, se estructuran sobre la base de una mayor utilización del principio en que aparece una figura central con figuras menores rodeándole (58%), con un mucho menor uso del subtipo del principio anterior, en el que a la relación original se agrega una o más figuras centrales de tamaño similar (15,7%) y del principio en que a una figura de tamaño mayor se le añaden por un flanco figuras de tamaño menor (8,8%). De un total de 85 figuras consideradas principales de acuerdo a los parámetros expuestos, las proporciones de frecuencias de éstas observan un 28,2% para Mascariformes, un 15,3% para Serpentiformes, un 12,9% para Antropomorfos, un 11,8% para Círculos con apéndices, 7% para Círculos solos, 3,5% para Líneas en relación abstracta y un 3,5% para círculos unidos en línea (posibles serpentiformes).

En cuanto a las variables de Simetría y Técnicas de ejecución del grabado, también estas se ven fuertemente determinadas por el Marco vislumbrado en el sitio muestreado, generado por los tipos de Asociación entre motivos más recurrentes. Con un fuerte uso de distribuciones asimétricas en la forma de los motivos (31,2%), observable en figuras abstractas y naturalistas, el uso de la Distribución axial equidistante (30,3%) sobretodo en la conformación de Figuras abstractas, es bastante compatible con el uso de Traslación (11,6%) en la conformación de Serpentiformes y la Rotación en la conformación de Figuras circulares y en decoraciones de figuras naturalistas como mascariformes y serpentiformes. Por otro lado, una fuerte recurrencia en el uso de técnicas de piqueteado en la roca se evidencia en el sitio muestreado de la Subida a las veranadas N°4, dada la frecuencia de la técnica de piqueteo lleno regular (50,5%) y del piqueteo lleno irregular (27,6%), en comparación al mucho menor uso de técnicas de Piqueteo y rayado (5,8%), de piqueteo lleno acabado (4,7%), piqueteo puntiforme y otras combinaciones de éstas en menor medida. Esta situación puede ser entendida en su real medida al observar que las técnicas específicas de piqueteo y rayado y el piqueteo lleno acabado, se lograron principalmente

sobre figuras principales como Mascariformes y Serpentiformes, quedando en asociación el uso masivo de figuras abstractas con técnicas tradicionales de piqueteo simple.

A partir del comportamiento de las variables de simetría y técnica de elaboración en relación a referentes y formas, se ha podido evidenciar un conjunto aislado de motivos, que presenta características muy peculiares en la muestra estudiada. Dentro de éstas, la más determinante la constituye su excepcional técnica de grabado consistente en la inclusión del rayado como técnica básica. A partir de esta inicial evidencia se estructura una fuerte oleada de motivos logrados con la técnica del rayado, ya sea en forma parcial o total, ubicados en la franja central del sitio muestreado (áreas central, oeste y este), cuya articulación temática con el modelo contextual sigue los principios tradicionales de masividad/especificidad, pero que instaura a su vez el principio de la intervención y estandarización de elementos en los motivos tradicionales. En términos de los nuevos patrones formales y decorativos que trae esta nueva oleada, el masivo uso de mascariformes logrados con técnicas de rayado total o parcial, de formas cuadradas u ovals, parece ser el marco recurrente. En relación a lo anterior, la variable decoración arroja elementos que indican patrones que pueden estar cambiando a través del tiempo, dados por el uso de decoraciones faciales en las máscaras con un fuerte uso de grecas escaleras en reflexión especular doble o doble-simple, a diferencia del uso del mismo tipo de grecas en figuras sólo piqueteadas en que sólo se decora a sus mascariformes con escaleros en reflexión lateral o traslación. Como hemos dicho, esta oleada se caracterizó fuertemente por la intervención sobre los motivos tradicionales, la cual fue ejecutada a partir de la adición o superposición de rayados preferentemente logrado por rayas paralelas o irregulares, que generaron la adición de apéndices radiales sobre máscaras y presumiblemente también algunos tarjados sobre figuras. Creemos que sólo la adición de elementos temáticos como los apéndices radiales conforman expresiones únicas de esta fase en la subida a Nocui, ya que algunos de los restantes tipos de rayados y tarjados podrían corresponder a la última oleada de expresiones, ubicada en una baja densidad en el área central, de claro carácter subactual dada la asociación de éstas a grabados de letras del alfabeto actual.

La estructura organizativa en el sitio muestreado, generada al comparar los Modelos de Motivos y articulación de Motivos, se ve complementada con el desarrollo observado dentro de la variable registrada de Asociación gestual entre motivos. En efecto, parece ser que el gesto entre motivos no es una característica de masividad en la muestra estudiada, ya que sólo el 37 % de ella

evidencia algún tipo de asociación de este tipo. Dentro de esta frecuencia, la aparición mayoritaria la constituyen los gestos en serpentiformes (19,4%), seguido de la misma cualidad en antropomorfos (7,7%) y en zoomorfos (1,7%), en los que todos, excepto los zoomorfos, son tipos presentes dentro del conjunto de figuras principales dentro de los cuadros asociativos, lo cual suma elementos para darle el carácter de excepción dentro del contexto de la Estructura organizativa generada.

Finalmente, la distribución de frecuencias de motivos en el conjunto de paneles del sitio muestreado, ha establecido áreas importantes de concentración de motivos, que sugiere grupos de densidad concéntrica en torno a núcleos de mayor densidad. El área de mayor densidad de motivos se ha establecido en el centro-este del sitio muestreado de la Subida a veranadas Nocui 4, en torno al panel 43, observándose concentraciones de densidad intermedia a su lado este en torno a panel 49, otra a su lado oeste en torno a panel 14 y 16 y otra también a su lado oeste, pero levemente más al norte, en torno a paneles 27 y 53. Sólo en el área norte del sitio se observa una concentración de densidad media de motivos en torno a panel 57 (*ver imagen 5*). La Estructura de masividad/especificidad observada entre motivos y su articulación dentro del conjunto de paneles, se ve fuertemente corroborada por la determinación de agrupaciones de paneles sobre la base de la densidad de motivos, ya que éstas establecen una dualidad interior inmanente también al principio estructurante, la oposición entre periferia-centro, homologando la periferia a la masividad y el centro a la especificidad, dado el estructuralmente análogo comportamiento que reveló en la muestra estudiada. En efecto, aunque no del todo privativos, se observa una alta recurrencia en la asociación de motivos considerados como *específicos* según el Modelo previo, en paneles considerados como nucleares dentro de los grupos de densidades observados en el Conjunto de la subida a Nocui, con lo cual se aíslan las bases del análisis de nuestro último nivel de registro en el sitio muestreado, a continuación desarrollado.

Este último nivel de análisis en el sitio de la subida a las veranadas, el de la distribución de los motivos en soportes con determinadas características derivadas de su emplazamiento, ha sido utilizado metodológicamente para la contrastación de la estructura organizativa lograda en los niveles de análisis anteriores, del motivo y su configuración en el panel, con el fin de establecer su articulación en el Modelo observado.

En términos de las variables del nivel de análisis del emplazamiento de paneles, se ha podido determinar una alta recurrencia en la elección de rocas y bloques con orientación Noreste

y Noroeste, en desmedro de aquellas en dirección suroeste y sureste, en las cuales se han grabado a su vez proporcionales densidades de motivos, apareciendo una desigual distribución de escasos paneles con orientación 0° norte con gran densidad de motivos en ellos. La alta especificidad del comportamiento de esta tendencia se ve corroborada parcialmente con el Modelo logrado previamente para Motivos y su articulación, ya que paneles como los 36 y 43 que aparecen siendo específicos en los niveles anteriores, aparecen como específicos también en éste. En este sentido, se establece también que los núcleos de los grupos oeste y noroeste se ubican orientados en direcciones preferentemente Noreste y Noroeste, mientras que los de los grupos este hacia el suroeste. La inclinación de estos paneles por otro lado, establece que la mayoría ubicada en paneles con inclinaciones medias (51° o más) en los grupos central y oeste, se ve fuertemente contrapuesta por la de paneles de los grupos este y noroeste, en que se observan inclinaciones muy agudas de sus paneles (hasta 39°). Con esto, finalmente también se observa que esta variable confirma en algún aspecto el Modelo generado, al establecer recurrencias en los grupos generados dentro del sitio muestreado.

2. Código Estructural zonal del área de Nocui

Las ocupaciones prehispanas en el área de Nocui, parecen estructurarse sobre la base de su funcionalidad dentro de un sistema de asentamiento, en íntima relación a las densidades de expresiones rupestres en torno a recursos específicos de la zona (agua bebestible y caza de animales) y rutas de tránsito. El área total de Nocui está conformada por las subáreas de la ladera de subida y la cuenca de altura propiamente tal, cada una con sus peculiares características geográficas para momentos prehispanos, estableciéndose a su vez un eje de distribución de sitios en cada área, observándose la huella de acceso en el caso de la ladera de acceso y el lecho del estero de Nocui en la meseta de altura. La distribución de sitios muestra similares densidades de depósitos arqueológicos entre ambas áreas señaladas, apareciendo a su vez una escasa densidad de sitios en el piedemonte del acceso a la ladera norte y casi nula en las quebradas de acceso por otros flancos como son Quelén y el lecho de Nocui bajo, ambas por el oeste.

El área de mayor concentración y diversidad de restos arqueológicos lo constituye la cuenca de altura del Nocui, cuyo principal recurso hoy, como es el agua y pastos para ganado en

verano, se habría complementado en tiempos pretéritos con el desarrollo de la zona como hábitat del guanaco y otros mamíferos menores, que los habrían convertido en una importante fuente de alimentación para los grupos prehispanos. El estero de Nocui, de escurrimiento intermitente de agua bebestible para animales, aproximadamente en el centro de la meseta de altura se une a otras pequeñas vertientes provocando una fuerte concavidad en el relieve. Justo en esta zona, se ha establecido el mayor campamento prehispano en momentos alfareros presumiblemente tempranos, asentado sobre la terraza de sedimentos aluviales, dejando en superficie restos materiales como evidencia de actividades de destazamiento de animales y preparación de instrumental de caza, además de transporte de agua o alimentos. Vecino al mismo lugar en que hoy se levanta el refugio para los arrieros de Coirón, se masificó la práctica de grabar las rocas de andesita basáltica, con conjuntos de motivos de raíz abstracto/naturalista, la cual se difunde fuertemente a lo largo de rocas y bloques en las terrazas vecinas al lecho del Nocui en su tercio de altura, principalmente sobre un notorio afloramiento de la misma roca, que corre paralelo al eje del estero.

Un aspecto importante en el emplazamiento de sitios en el área de la meseta de altura de Nocui, es el que al alejarnos del centro o núcleo de la ocupación en el área antes señalada (catalogado como sitio Veranadas Nocui 2), la diversidad y cantidad de sitios disminuye, disminuyendo también la densidad de paneles de Grabados en ellos. La mayoría de los escasos sitios que cubren la meseta de altura corresponden a concentraciones de paneles menores a la central, sin material superficial, apareciendo sólo dos pequeñas excepciones en dos terrazas usadas como pequeños avistaderos de caza en tiempos prehispano alfareros, en las cuales aparecen restos de retoque e instrumentos líticos, en una de las que también hay petroglifos asociados.

La ladera que cae al norte de la meseta de Nocui, ha sido registrada como de acceso al lugar de actuales veranadas, evidenciando corresponder a esta misma función para tiempos prehispanos, toda vez que se está estructurando un eje de distribución de paneles en torno a la antigua huella de acceso de la zona, en áreas de pequeños descansos de la subida. Esta misma ruta, que se observa como el eje de asentamiento de la subárea, transita por el afloramiento de agua “del Maqui”, única área con escasos restos materiales prehispanos superficiales en la ladera de acceso, evidencia del uso del recurso de importancia suprema dentro del circuito de movilidad tanto humano como faunístico. Los paneles establecidos en torno a este eje, se muestran

igualmente en baja densidad, con motivos también de raíz abstracto/naturalista, sobre pequeños bloques o rocas ubicados en los pequeños descansos ruterros, no observándose ningún resto material en la superficie adyacente a tales paneles. La única y evidente excepción al modelo general, la constituye el sitio de Subida a veranadas Nocui 4, establecido sobre un derrubio de rocas y bloques de andesita basáltica, finalizando el segundo tercio en la subida, muy cercano al “Agua del Maqui”, en un sector de difícil acceso y nula visualización desde la huella de subida, en el cual se grabaron profusamente una gran cantidad de paneles con motivos se raíz similar a lo observado en la restante zona de Nocui, pero con algunos de ellos elaborados con una más acabada técnica de confección, decoración y forma, entre los que destaca ampliamente el Serpentiforme. De la misma manera que en la meseta de altura, pero con la diferencia de constituir el núcleo en la ladera un sitio de carácter más bien privado, los restantes sitios parecen difundir las expresiones a partir de este centro espacial junto a densidades de paneles cada vez menores a medida que nos alejamos de éste, a través del mismo camino de acceso.

Hemos conocido en profundidad el Modelo organizativo que estructura motivos y articulación de estos dentro del sitio N° 4 de la Subida, estableciendo su estudio una secuencia de desarrollo de la expresión rupestre a través de a lo menos cuatro etapas, siendo la primera la de motivos aislados confeccionados con anterioridad al grabado de figuras destacadas y la última de grafitis de tiempos subactuales. La diacronía está en perfecta relación a los principios de especificidad y masividad que posibilitaron la estructuración de destacados motivos de referente naturalista frente a un masivo desarrollo de figuras abstractas o incluso naturalistas con un menor peso en la confección, la forma o su articulación en el panel, los cuales guiaron temáticamente el sitio hasta la irrupción de la etapa del rayado en la confección de motivos, en el cual cambiarán parcialmente los ejes de desarrollo. En efecto, la oleada observada sobre el área central del sitio muestreado, de expresiones logradas sobre técnicas de rayado, impondrá fuertemente sobre la base tradicional, códigos de expresión rupestre con una mayor homogeneidad en los motivos y su articulación a partir de patrones de decoración muy precisos, imposición que llegará incluso hasta la intervención de las figuras tradicionales. No obstante, esta oleada se observa con una masividad menor que la tradicional, dada la proporcionalmente más baja densidad de motivos logrados con esta novedosa técnica y su acotación a ciertas áreas del sitio, por lo que podríamos suponer una menor amplitud temporal, sobretodo si consideramos la asociación de algunos de los

rayados y tarjados de figuras dentro de la subsiguiente oleada de rayados subactuales de muy baja calidad de diseño.

La subárea de piedemonte se corresponde al modelo de utilización de la ladera de subida a Nocui, toda vez que extiende el transecto de grabados en rocas a lo largo del acceso hasta esta zona geomorfológica, con paneles que denotan bajas densidades de motivos abstractos. Por otro lado, las áreas de acceso oeste y sur a la meseta de altura de Nocui se observan poco utilizadas por los grupos prehispánicos, dadas sus características geográficas de abrupta ladera y ningún recurso en que fundamentar el tránsito por ellas, apareciendo escasos paneles con densidades de motivos variables, probablemente asociados a sistemas de asentamiento de los extensos valles del Choapa y el Quelén, con los cuales sin embargo Nocui evidencia estar articulado culturalmente.

La exposición del nivel de análisis zonal en contraste con el Modelo generado para los niveles intra sitio anteriores, su Estructura organizativa, ha determinado la estructuración de un *Código Estructural* de alcance zonal. El principio de masividad/especificidad se ve levemente trastocado en este nivel, ya que en este caso es el recurso natural (agua, cotas de caza) el que actúa como núcleo específico en torno al cual se establecieron los dos núcleos de asentamiento evidenciados, el de la meseta de altura de Nocui y el de la ladera de acceso, los cuales han desarrollado la masividad en la ocupación. La intervención final de las expresiones con motivos con técnicas de rayado, sólo se evidencia en la ladera de acceso, no observándose elementos que indiquen la superposición de alguna ocupación sobre otra en la cuenca de altura.

3. Patrón de Racionalidad. Secuencia de constitución del Arte Rupestre en Nocui

No existen evidencias claras de ocupaciones Arcaicas en la cuenca de altura de Nocui, si bien interpretamos su presencia en enclaves específicos en la cuenca del Choapa, en otras rutas de movilidad o depósitos sedimentarios (Jackson et al. 2002). No descartando una mayor antigüedad, los primeros momentos humanos en Nocui se evidencian desde tiempos presumiblemente Alfarero tempranos (200 a.C.- 1000 d.C.), correspondiendo a grupos que se asentaron en el centro de la cuenca de altura de Nocui (sitio Veranadas Nocui 2), en condiciones físicas similares a las observadas hoy, pero con una probable mayor densidad de fauna autóctona como camélidos. La ocupación llevada a cabo, que probablemente dadas las características

climáticas sólo se podría realizar en forma efímera una vez al año por toda una temporada, implicó que los restos materiales de sus actividades y utensilios se observen en baja densidad dispersos sobre el depósito, toda vez que sus viviendas permanentes se ubicarían en terrazas al borde del Choapa o en valles de afluentes.

Interminables redes de movilidad se comenzaron a entretrejer entre los diferentes puntos de las regiones, con lo cual Nocui pasó a ser parte de circuitos en busca de nuevos pisos ecológicos o tras el uso de los recursos observados en la zona. No observamos áreas de obtención locales con rocas aptas para la talla de instrumentos (por ej. sílices o basaltos), por lo que inferimos que el plus del área podría haber estado en relación a los ya mencionados recursos de agua presente en el estero y áreas de caza dado el hábitat de mamíferos como camélidos. Los pequeños campamentos-talleres hallados en distintas áreas de avistadero en terrazas a lo largo de la cuenca de altura de Nocui (sitios Campamento-taller Nocui y Veranadas Nocui 5), configuran el hecho de eventuales rutas de movilidad en pos de mejores cotas de caza del Guanaco (*Lama guanicoe*) y eventualmente otras especies, o en general hacia valles vecinos también para tiempos Alfarero tempranos, en sistemas de asentamiento enmarcado en la cobertura total del área.

Grupos probablemente venidos del valle del Choapa, no solamente grabaron rocas y bloques en la ruta de subida hacia la cuenca de altura del estero Nocui, sino que, en la meseta, lo hicieron de la misma manera en bloques pétreos a medida que su ocupación se ampliaba en el espacio. Por este motivo la gran mayoría de los bloques con Arte Rupestre en toda el área de Nocui, se observan con un claro carácter público, dada su exposición directa a las mencionadas rutas de movilidad. En la ladera de acceso a la meseta de veranadas, el carácter público del Arte Rupestre se asocia directamente a la probable ruta de acceso, emplazándose variados bloques en ciertos enclaves de la huella, no lejos del paso por el afloramiento de agua dulce en el lugar. El único lugar que no evidencia este patrón es el derrubio donde se congregaron los grabados del denominado sitio Subida a veranadas Nocui 4, el cual se presenta en un área no accesible ni visualizable desde las huellas de acceso, con un carácter más bien privado, punto que se realza aún más al observar que este sitio es el área rupestre más cercana a la fuente de agua bebestible.

No existe claridad en la adscripción cronológica de grabados o petroglifos, dado que aún no logramos crear un método 100% confiable para su datación absoluta (Clottes 1998), por lo que también en nuestra zona en estudio deberemos prescindir de este dato. Dada la asociación contextual en los sitios de Arte Rupestre y restos asociados en Nocui, adscribiremos

tentativamente las primeras expresiones rupestres en el área, a momentos Alfarero tempranos, derivado del tipo de material superficial hallado en asociación directa como es el caso de puntas de proyectil y restos cerámicos, los cuales se observan de tipologías morfológicas y tecnológicas similares a los hallados en otras zonas del norte semiárido para estos tiempos prehispanos (Niemeyer et al. 1989).

Presumiblemente desde momentos Alfarero tempranos en la zona de Nocui, el inicio de la Secuencia evidenciada en el Arte Rupestre, estaría asociado contextualmente a las efímeras ocupaciones alfarero-iniciales en torno al uso de cotas de caza y tránsito, como expresión directa de estos fenómenos económicos y sociales. Si esto es así, podríamos suponer que la asociación de restos materiales en los sitios de la meseta de Veranadas de Nocui (N° 2 y 5), implicaría un fuerte núcleo de representaciones rupestres de tal periodo en sus inmediaciones, el cual habría difundido hacia el resto de la explanada a partir del emplazamiento de pequeños paraderos. También las expresiones rupestres y los escasos restos cerámicos dejados en el acceso por la ladera norte, aunque en contextos distintos, estarían marcando un inicio ocupacional para momentos Alfarero tempranos, toda vez que la secuencia observada en la dinámica del sitio muestreado (Subida a veranadas Nocui 4), plantea un fuerte desarrollo probablemente desde momentos Diaguita I, superpuesto a escasos motivos previos, probables inicios alfarero tempranos de una Secuencia estilística claramente estructurada.

No obstante los avances en cuanto al registro de sitios de los valles del norte semiárido, no existe aún consenso para una adecuada caracterización de los momentos alfarero iniciales del Arte Rupestre. Si bien las dataciones absolutas registradas en los depósitos asociados asignables a estos momentos de sedentarización inicial en los sitios de la Monhuaca en el río Petorca (Ávalos 1998) y el Valle del Encanto (Ampuero y Rivera, 1964 y 1971), la estructuración del Estilo Limarí en el Arte Rupestre definido para casi toda el área del norte chico aún no está suficientemente detallada y su adscripción a momentos tempranos debe ser corroborada. De igual manera, el carácter alfarero temprano de los estilos de Quebrada Las Pinturas (Iribarren 1976) y La Silla (Castillo 1985; Niemeyer et al 1998) deberá confrontarse a los nuevos registros llevados a cabo en la región, no obstante su carácter mucho más acotado a sectores específicos.

Los Patrones definidos para los sitios de la meseta de altura de Nocui y en alguna medida los de la ladera de acceso norte, se corresponderían con los planteados por la arqueología tradicional para el Estilo Limarí (Mostny y Niemeyer 1983), en cuanto a la proliferación de

grabados de figuras abstractas, como son círculos, espirales, cruciformes y líneas en asociación a escasas figuras de zoomorfos, antropomorfos muy esquemáticos y la confección de mascariformes, dentro de áreas con escasos o nulos restos materiales de otro tipo. La Secuencia lograda para el sitio muestreado en Nocui otorga algunas herramientas para profundizar en los cambios claves que estructuraron este Modelo rupestre a partir de los momentos de este probable inicio.

La evidencia muestra una mayor proliferación de paneles con Arte Rupestre en los sitios de la meseta de altura con depósitos culturales asociados, en sectores de terrazas aluviales bordeando el estero o en avistaderos (sitios N° 5 y 2 respectivamente), con un marcado polo de desarrollo centrado en la figura abstracta y articulación ambigua de elementos, con la aparición de mascariformes y antropomorfos, destacando como ya se dijo, cuadros en que se asocia a antropomorfos con zoomorfos cuadrúpedos a través de un trazo sinuoso (gesto de posesión) y las cruces inscritas.

En un derrubio de rocas andesítico-basálticas, sobre las patinadas caras de los soportes pétreos en la subida a la explanada de altura del Nocui, se generó una dinámica expresión prehispana, a través de una secuencia rastreada probablemente desde momentos Alfarero tempranos, en que se grabaron cientos de motivos articulados en estructuras formales y temáticas. Sobre gruesos bloques en el centro del derrubio, a iniciales escasas figuras geométricas aisladas se le superpone una compleja configuración de acabados motivos, toda vez que la inicial extensión de la expresión en el área muestreada pareciera circunscribirse a no más de cuatro paneles en el centro del sitio (*ver fotos paneles 43, 36, 14, 16*). Tales paneles presentan las bases temáticas de la estructura organizativa total, a través de la presentación de formas en motivos que denotan referentes muy específicos como son la figura serpentiforme, el zoomorfo (probable felino), el complejo Mascariforme y el cuadro en que serpentiformes de gran tamaño se asocian a antropomorfos con rasgos serpentimorfos y a zoomorfos, confeccionados a partir de una destacada preeminencia de tales paneles en el conjunto, dadas sus particulares dimensiones, su emplazamiento y las acabadas técnicas de grabado, diseño y decoración que caracterizan a sus motivos.

Un aspecto que caracteriza a las figuras del grupo central es que sus decoraciones interiores buscan la utilización de cada uno de los espacios disponibles, a través del uso de figuras geométricas articuladas mediante algún patrón de Simetría. En el caso de los motivos

serpentiformes (*ver paneles 43, 14 y 16*), la decoración de sus cuerpos ha traído consigo el desarrollo de acabadas técnicas de diseño de círculos, puntos y líneas bajo el principio de Traslación unidimensional, en que la repetición simple de unidades a través de un eje se establece como expresión de movimiento simple (Washburn 1983; González, 1998a y b), estructura de diseño que se ve reforzada por la conformación de los límites de la forma, en que el cuerpo de la figura está delineado con líneas sinuosas paralelas, cuya regularidad simétrica destaca a su vez por sobre el resto del conjunto como la concreción del mismo principio de traslación unidimensional. Aunque también el principio de Traslación unidimensional es la base del diseño del decorado de cabeza y cola del zoomorfo del panel 36, el cuerpo y extremidades muestran decorados más complejos, establecidos sobre la base de asociación de puntos y cuadrados, rematados en una notable estilización de los rasgos faciales a través de una forma lanceolada que surge del trazo frontal. Decoraciones de este tipo tradicionalmente han sido conceptualizadas como procesos culturales de *Felinización* (en referencia al cuerpo manchado de felinos) (Niemeyer et al. 1983; Gallardo et al. 1999), lo cual no obstante podría ser utilizado como un medio operativo de descripción, carece hasta hoy de bases sólidas para corroborar su asociación cultural en el norte semiárido.

La asociación de elementos en el cuadro temático del panel 14, establece inicialmente el sello de la articulación entre los motivos registrados, a partir de la representación de antropomorfos/serpentiformes en no anatómica distribución o asociación, uno de los cuales se ubica grabado sobre un zoomorfo. Las representaciones de la oleada posterior recogerán esta asociación inicial y la complejizarán a través de procesos de estilización variados.

Sin embargo, es el panel 43 central el que mejor ampara en sus límites los aspectos que se definen diacrónicamente en términos de los motivos usados. Los acabados Mascariformes que se han grabado en su superficie, muestran dos patrones de diseño marcadamente distintos que se pueden entender diacrónicamente. Por un lado los Mascariformes del lado este, grabados con solamente técnica de piqueteo, que, más allá de su forma semi circular algo achatada en el polo superior y ojos compuestos por un círculo con punto central, han sido diseñados sobre la base de decoraciones faciales en que aparecen grecas escaleradas simples en proceso de traslación unidimensional, lo cual se contrapone fuertemente al diseño del Mascariforme cuadrangular del lado oeste confeccionado con técnica mixta de rayado-piqueteado, ya que en este último el decorado facial denota fenómenos de reflexión tipo espejo en este caso doble, también

unidimensional, en torno al eje facial central. El sustantivo cambio de Mascariformes rayado-piqueteados decorados con grecas escaleras interiores articuladas en reflexión especular doble, se ve complementado por la confección en estas figuras, al igual que en la del panel 43, de líneas paralelas a modo de tocados sobre el borde superior. El marcado carácter interventivo de las figuras logradas con técnicas de rayado, dado su carácter de superposición en dos casos y alteración de las figuras en muchos otros (*ver imagen 8*) y sus diseños decorativos altamente esquemáticos sobre la base de la reflexión especular, se verá evidenciado a través del registro del conjunto muestreado, lo cual establecerá las bases de la Secuencia desarrollada, toda vez que cambios sustanciales en la configuración de principios de simetría en los diseños, ya han sido definidos como un elemento diagnóstico para delimitar cambios culturales en el tiempo en otras áreas del norte semiárido (Cornejo 1989; González, 1998b).

La oleada de grabados establecidos en las rocas y bloques alrededor del núcleo del sitio muestreado en la subida a la explanada, reprodujo fuertemente una parte o la totalidad de la estructura organizativa y temática de los paneles de este núcleo, con lo cual estableció un nexo comunicativo de amplio desarrollo en el tiempo que de una u otra manera tradujo el mensaje original hacia momentos más tardíos, a través de un sinnúmero de emisores culturales, agentes de un proceso de transmisión de Información a través de canales o redes altamente masivas, sobre la base esencial del paradigma de lo estético, esto es, la ambigüedad y el constante reajuste o cambio en el contenido del mensaje, a través de alteraciones muchas veces microestructurales en la expresión plástica lograda por el emisor. Frente a la misma idea eje establecida en los motivos y su articulación en los paneles centrales 43, 36, 14 y 16, la ulterior respuesta dada por los nuevos destinatarios se dinamiza en una utilización del emplazamiento en pos de reproducir tales ideas tipo, pero a la vez transformarlas hasta sus límites más abstractos dentro de fenómenos cambiantes de estilización en las figuras y oposición en los cuadros formados por ellas.

El emplazamiento de los paneles del área que cubre la oleada en torno a los paneles centrales, establece la característica esencial de estos en el sitio de la subida a Nocui estudiado, esto es, circunscribirse en oleadas temáticas y espaciales a determinados paneles del centro y con esto lograr variados conjuntos nucleares distribuidos a su vez en torno al central del panel 43. Con el fin de conservar la visibilidad principal desde los paneles orientados al norte, noreste y noroeste, los conjuntos en torno a panel 49 y a panel 57, se establecen cerrando la circunscripción

en torno a panel 43, con grupos de menor densidad de motivos, en caras pétreas de inclinación muy aguda y en algunos casos orientados hacia el sur (hacia panel 43).

La oleada en torno a paneles centrales es la que finalmente ha configurado los conjuntos descritos para la estructura rupestre del sitio muestreado, marco que influyó en la totalidad del Modelo hallado. Fenómenos de estilización masiva se han vislumbrado en el entorno de panel 43, en el cual mascariformes de gran factura han derivado en otros de factura y diseño menos acabados (*ej. ver fotos paneles 38, 47, 50, 62*), con algunas excepciones como la del panel 1, o decididamente se han transformado en antropomorfos, tomando la línea de difusión generada desde panel 14. Es aquí donde se establece la máxima difusión de un cuadro de motivos, ya que antropomorfos asociados espacial o gestualmente a serpentiformes, viene a ser el elemento de la estructura rupestre obtenida, más significativo, dada su amplia expresión en todos los conjuntos del sitio y con grados de estilización variada (*ej. ver fotos paneles 10, 11, 13, 23, 28, 29, 46, 48, 49, 57*), a lo cual también se unen mascariformes asociados a serpentiformes (*ej. ver fotos paneles 19, 62*).

La amplia utilización de figuras abstractas geométricas o no, es la base del contexto de esta oleada rupestre, ya que la aparición de este tipo de formas se advierte no sólo como figuras menores o anexas a las figuras principales, sino también como amplias estilizaciones de antropomorfos, serpentiformes, zoomorfos y mascariformes (*ej. ver fotos paneles 5, 8, 15, 37, 44, 52 para antropomorfos, paneles 17, 28, 31, 57 lado norte para serpentiformes y paneles 39, 41, 61, 21 para mascariformes*), sin dejar de lado su importante aparición como partes anatómicas de figuras mayores o dentro de la decoración de éstas.

La aparición masiva de figuras de índole abstracta entre las expresiones de los transeúntes prehispanos de Nocui, aunque superficialmente la adscribamos por analogía al denominado Estilo rupestre “Limarí” (Niemeyer et al. 1983), el grado de complejidad que adquieren estas representaciones en su contexto de interrelaciones en el panel y a través del desarrollo de los diferentes paneles del sitio muestreado, está determinando su adscripción a otras fases de desarrollo, inicialmente posteriores a las fases tempranas (Troncoso 2003). Muchas figuras descritas como anexas-indeterminadas corresponden a motivos abstractos en torno a figuras principales, para los que no se logró ningún tipo de referencia salvo la máxima estilización en la conformación de caracteres de funcionalidad desconocida (*ej. ver fotos paneles 43 y 49*). Sugerimos que el proceso de abstracción y estilización de motivos, podría corresponder a

fenómenos de estructuración de las expresiones a ideas con mayor desarrollo frente a los mismos fenómenos, quizás con el fin de establecer mensajes más directos y explícitos para el destinatario. Figuras de este tipo han dado pie para la caracterización del Arte Rupestre como un sistema de escritura incipiente (Barthes 1989), aunque obviamente conjeturar sobre este punto requiere de la ampliación de tales investigaciones.

En momentos de gran masividad y complejidad en las expresiones rupestres del área del derrubio en la subida a la cuenca alta de Nocui, una cuarta oleada de representaciones se hará presente a través de nuevos tipos de motivos bajo novedosas técnicas de confección. Vislumbrada inicialmente en el panel 43, una determinante serie de expresiones rupestres se conjugan casi exclusivamente como mascariformes confeccionados con técnicas de rayado o rayado y piqueteado, con un alto grado de recurrencia en cuanto a forma y diseño y su articulación en los paneles en que aparecen. La oleada de mascariformes grabados por rayado, ubicada en los núcleos central y oeste del sitio muestreado (*ver fotos paneles 43, 24, 25, 27, 53*), se complementa con una difusión similar de intervenciones de rayados sobre paneles, con el fin de alterar sus motivos principales con líneas paralelas semejando “radiados” o “cuadrículados”, constituyendo ésta una de las bases de este nuevo fenómeno. Sin embargo, cabe aún por añadir como último elemento característico, el hecho de que mascariformes aparecen en cuadros muy simples de asociación de motivos, junto a otros mascariformes o rodeados de escasas figuras menores e indeterminadas.

Las formas de mascariformes grabados por rayado total o parcial, generalmente trapezoidal o semi trapezoidal (con esquinas curvas), se ven rígidamente sometidas a reglas de decoración facial en torno a rasgos logrados por líneas rectas y puntos, que generalmente dividen el rostro en mitades (*ej. ver fotos paneles 24, 25, 43, 53*), aunque a veces lo hacen en tres partes proporcionales (*ej. ver fotos paneles 27, 53*), y la aplicación de los ya mencionados principios de reflexión especular doble de grecas escaleras en torno a ejes de división (*ej. ver fotos paneles 43, 25*), aunque en otros casos tal decorado facial no se da (*ej. ver fotos paneles 53, 24, 27*) o se apliquen principios de traslación unidimensional en él (*ej. ver foto panel 53*). Un caso especial lo constituye el panel 57, en el cual se ha confeccionado un Mascariforme que reúne todas las características de esta oleada en sus formas y diseño, e incluso en su articulación en el panel, pero que ha sido confeccionado con una técnica de grabado por piqueteo bastante irregular. Estimamos que el Mascariforme de panel 57 pertenece ampliamente a este nuevo Conjunto y

constituye un buen ejemplo de reproducción temática que realizaron sus autores, también caracterizados por sus poco acabadas técnicas de grabado, en lo cual podría haber influido la calidad o el tipo de instrumento de grabado, como sería el caso de aquellos metálicos (Troncoso 2003).

La fuerte uniformidad que trajo esta última oleada de expresiones rupestres en la muestra estudiada de la subida a Nocui, también trajo aparejado el inicio de un proceso de simplificación de las estructuras de expresión, implicando una acotación de sus ideas directrices, esta vez, en torno a conceptos compartidos y expresados similarmente por todos los autores. De acuerdo a los estudios llevados a cabo por investigadores para la iconografía diaguita (Cornejo 1989; González 1998b), un proceso similar está siendo representado en las estructuras decorativas de ceramios diaguitas, en el que la cuatripartición del espacio, a través de diseños de grecas escaleradas en doble reflexión especular, clepsidras o rombos en hileras decorativas más específicas, es la idea básica expresada en la decoración Diaguita III (Diaguita-Inca) o Fase III. Los mismos motivos no son sino la transformación de otros preexistentes, lo cual evidencia una evolución decorativa cerámica desde momentos Diaguita I y II en que la decoración se basa en hileras de grecas escaleradas repetidas *ad infinitum* como reflexión lateral o traslación (González Op.cit.). No obstante las diferencias culturales evidenciadas para restos disímiles, tanto la decoración cerámica como la expresión rupestre corresponden a fenómenos estético-comunicativos, por lo cual hipotetizamos su adscripción a las mismas estructuras mentales y con ello conductuales de tiempos diaguitas. Frente a las restricciones materiales que implica la confección de utensilios cerámicos, como son la obtención de arcillas, instrumental adecuado y habilidades en muchos casos reconocidas socialmente, el Arte Rupestre se pudo haber erigido como la expresión masiva de los códigos culturales desarrollados desde tiempos Diaguita I hasta Diaguita III, toda vez que su confección no precisa de medios técnicos específicos muy elaborados y la falta de habilidad, como ya vimos, también tiene cabida.

Los estudios rupestres llevados a cabo en el valle del Putaendo, afluente del Aconcagua, último sistema hídrico del norte semiárido (Troncoso 2003), también evidencian una Secuencia de desarrollo que parte en tiempos alfareros intermedio tardíos y se quiebra notoriamente en momentos de influencia incaica, con la simplificación de los diseños y su articulación, a partir de trazos lineales, cuadrados y rectángulos algunos de lados cóncavos, muchas veces con el delgado surco confeccionado probablemente por el rayado de herramientas de metal (Op.cit.). Tales

motivos han sido confeccionados principalmente en las inmediaciones del pucara de El Tártaro, centro administrativo Incaico en la zona, emplazamiento por primera vez estudiado. La similitud de elementos en la estructura rupestre de la cuarta oleada de grabados en la Subida a Nocui con las fases de influencia incaica en las secuencias establecidas para el Arte Rupestre del Putaendo, corroboradas por las obtenidas para iconografía cerámica, nos lleva finalmente a adscribir hipotéticamente este momento en Nocui al de influencia de patrones incaicos.

El advenimiento de la cultura occidental en la zona trajo consigo una última oleada de expresiones en el sitio Subida a veranadas Nocui 4, con una escasa difusión de motivos o caracteres de escritura subactual en sólo un panel de la muestra (*ej. ver foto panel 51*) y probablemente también de diversos rayados y tarjados irregulares en algunos paneles, lo cual evidencia niveles de disturbación antrópica muy baja para estos tiempos en relación a otras zonas estudiadas del Choapa (Jackson et al. 2002).

Con esta última oleada de ocupaciones en la zona de Nocui, se pone en evidencia el final repentino de las expresiones prehispanas, desapareciendo para siempre no sólo tal conducta sino el entendimiento de los Códigos que guiaron su confección. Diaguitas e Inca-Diaguitas, últimos habitantes prehispanos de esta zona, fueron integrados a los procesos económicos y sociales que guían el desarrollo de la cultura occidental en los últimos quinientos años (Ampuero e Hidalgo 1975), con lo cual en la zona desaparecerá esta cultura ancestral. El uso actual de las tierras de Nocui, por parte de comuneros del pueblo de Coirón, para la obtención de pastos estivales para sus ganados caprinos, es la expresión de un sistema rural en el norte semiárido, que se ve a su vez enfrentado a poderosas fuerzas políticas y económicas que pugnan por el uso de los recursos naturales de la zona, una nueva oleada ocupacional en la región que esta vez está ligada a Modelos globales de desarrollo.

4. Evaluación metodológica

El Modelo establecido en la Hipótesis general ha permitido su contrastación sobre la base de una metodología de registro y análisis enmarcada en tres ámbitos de acción, a saber, el de la Unidad mínima que es el Motivo dentro del sitio muestreado de Subida a veranadas Nocui 4, el de una Unidad intermedia consistente en la articulación de los motivos dentro de los paneles en

términos temáticos y físicos, también dentro del sitio muestreado Subida a veranadas Nocui 4 y una Unidad macro espacial consistente en las características del emplazamiento y rasgos materiales de los sitios de toda el área de Nocui. El establecimiento del Patrón de Racionalidad de la ocupación en tiempos alfareros en Nocui ha sido obtenido en el proceso de contrastación de los Modelos parciales de cada uno de los niveles estudiados, sobre la base de la determinación de ámbitos de acción que se incluyen en los niveles superiores, esto es, el Motivo dentro de su articulación, la articulación de motivos dentro del emplazamiento del sitio N°4 de la subida a Nocui y el sitio N°4 dentro de un sistema de asentamiento en toda el área de Nocui.

La problemática del Arte Rupestre en la región semiárida chilena requiere sin duda un aparato metodológico que logre una acabada descripción del Universo estudiado. Nuestros objetivos específicos han sido establecidos en el Modelo inicial, en pos de hacer frente a este sesgo metodológico, para lo cual se han intentado establecer bases teóricas y conceptuales con las cuales poder ampliar temáticamente el abanico de variables a profundizar. El uso de modelos teóricos sacados de la Arqueología del Paisaje, la Semiótica y la Iconografía apuntaron en esta dirección. El set de variables en que se fundamentó el registro, lograron por un lado un más acabado registro del Arte Rupestre de un área que hasta hoy no había sido estudiada en profundidad como era el caso de Nocui, y por el otro, abordar el estudio de las características morfológicas y configuracionales de los motivos y la articulación en su espacio expresivo inmediato. Pero, de la misma manera, las herramientas utilizadas en el registro sirvieron ampliamente para la interpretación de Patrones conductuales, toda vez que fue posible abordar la recurrencia de estructuras que se establecen más allá de las meras formas, como ideas eje o procesos mentales idiosincráticos altamente compartidos por los grupos prehispanos tardíos en Nocui. Creemos, en este sentido, haber cumplido con el logro de los objetivos específicos.

El Objetivo general planteado fue abordado por el conjunto de la metodología utilizada, sirviendo de eje la línea de la Arqueología del Paisaje (Criado 1999), sobre la base del postulado básico de este Modelo, en el que cada una de las estructuras parciales de las Unidades culturales refleja estructuralmente el Patrón de Racionalidad de la cultura estudiada. Nuestra interpretación y la contrastación de la Hipótesis planteada se han desarrollado sobre el postulado de una continuidad e integración estructural entre los niveles micro dentro del sitio muestreado y los niveles macro o Contexto general de ocupación del área, considerando éste en términos post procesuales como la totalidad de las dimensiones relevantes de variación de objetos

determinados, sobre la base de una integración de significados funcionales y simbólicos (Hodder 1988).

Es así como el marco teórico general para desarrollar nuestro objetivo general y contrastar nuestra Hipótesis, ha sido indudablemente el de la Secuencia ocupacional para la región semiárida chilena en tiempos prehispanos, con la cual se ha logrado entender el proceso estructural observado en Nocui y macro procesos de ocupación en dicha región. El límite para nuestro desarrollo teórico sin duda ha sido establecido por las mismas características del registro arqueológico hoy, en el cual el sentido original se ha perdido y sólo es posible determinar Patrones estructurales observables por el investigador arqueológico. La Hipótesis no sólo ha sido contrastada y corroborada, sino que fruto de este proceso el Código observado se ha llenado de contenido y se ha ampliado su alcance. Aún así, debemos ser cuidadosos y tener claridad en que el alcance del Patrón resultante es sólo aplicable a la zona de Nocui y de ninguna manera se puede extrapolar como descriptivo para otras zonas.

Los alcances de la Metodología aplicada permiten que Patrones como el logrado en Nocui dentro de esta investigación, puedan y deban ser contrastados en el futuro con otros Patrones logrados en variadas zonas del norte semiárido, en los cuales se integre prolijamente el registro e interpretación del Arte Rupestre, con el fin de disponer de bases de datos sólidas con que podamos describir este fenómeno plástico. Fruto de esta metodología de contrastación macro regional, podremos determinar los reales alcances de los Estilos rupestres en Chile, más allá de especulativas interpretaciones de su significado como ha sido la tónica de la Arqueología tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

Ampuero, Gonzalo.

1985. El Arte Rupestre en el norte chico: análisis y proposiciones metodológicas. En *Estudios en Arte Rupestre*: 413-415. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

1989. La Cultura Diaguita chilena (1200 a 1470 d.C.). *Culturas de Chile. Prehistoria desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile.

Ampuero, Gonzalo y Jorge Hidalgo.

1975. Estructura y Proceso en la Prehistoria y Protohistoria del Norte chico de Chile. En *Chungara* N°5: 87-124. Departamento de Antropología. UTA.

Ampuero, Gonzalo y Mario Rivera.

1964. Excavaciones en la Quebrada El Encanto, depto. de Ovalle (Informe preliminar). En *Arqueología de Chile central y áreas vecinas* Actas del III Congreso de Arqueología chilena: 207-217. Santiago de Chile.

1971. Las manifestaciones rupestres y arqueológicas del Valle del Encanto. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena*, Boletín N°14: 71-103.

Aschero. Carlos.

1999. El Arte Rupestre del desierto puneño y el Noroeste argentino. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*. MCHAP.

Ávalos, Hernán.

1998. *Primera excavación de un sitio arqueológico con Arte Rupestre en Chile central: quebrada La Monhuaca 4. Petorca*. Informe final Proyecto Fondart N° 29830.

Ávalos, Hernán, N. Gaete, B. Ladrón de Guevara, A. Tapia, J. Razeto, J. Dinamarca y A. Arenas.
1996. *Diagnóstico del Patrimonio cultural y proyección turística para el circuito Petorca-Chincolco-Chalaco-Pedernal, comuna de Petorca, Provincia de Petorca, 5ª región. Valparaíso*. Proyecto FNDR Petorca N°20085768-0.

Ballereau, Dominique y Hans Niemeyer.

1998. Los sitios rupestres de la cuenca alta del río Illapel (Norte Chico, Chile). *Revista Chungara* N°28: 319-352. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.

Barthes, Roland.

1985. *La Aventura Semiológica*. Paidós, España.

1989. Variaciones sobre la escritura. En *La Escritura y la etimología del mundo* de Ricardo Campa: 9-78. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

Berenguer, José.

1998. Identificación de camélidos en el Arte Rupestre de Taira: ¿animales silvestres o domésticos? *Revista Chungara* N°28: 85-114. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.

1999. El Evanescente lenguaje del Arte Rupestre en los Andes Atacameños. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*: 9-56. MCHAP.

Castillo, Gastón.

1985. Revisión del Arte Rupestre Molle. *Estudios en Arte Rupestre*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

1989, Agricultores y pescadores del Norte Chico: el Complejo Las Ánimas (800 a 1200 d.C.). *Culturas de Chile. Prehistoria desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile.

Clottes, Jean.

1998. The “Three Cs”: fresh avenues towards European Paleolithic art. En *The Archaeology of Rock-Art*. Edited by Cristopher Chippindale and Paul S.C. Tacon. Cambridge University Press.

Cornejo, Luis.

1989. El Plato zoomorfo Diaguita: variabilidad y especificidad. En Boletín del Museo chileno de Arte Precolombino. N° 3: 47-80.

Criado Boado, Felipe.

1999. Del Terreno al Espacio: Planteamientos y Perspectivas para la Arqueología del Paisaje. En CAPA 6 Criterios y Convenciones en Arqueología del Paisaje. Universidad de Santiago de Compostela.

Cunill, Pedro.

1964. Géneros de vida en la microregión de Valparaíso a comienzos del siglo XVIII. En *Arqueología de Chile central y áreas vecinas* Actas del III Congreso de Arqueología chilena:3-27. Santiago de Chile.

Chacama, Juan e Iván Muñoz.

1991. La cueva de La Capilla: manifestaciones de arte y símbolos de los pescadores arcaicos de Arica. *Actas del XI Congreso de Arqueología chilena*.:37-41 Temuco.

Dettwiler, Axel.

1986. Análisis del Arte Rupestre, entre la miopía funcionalista y el imperialismo de la semiótica. En *Revista Chungara* N° 16-17: 451-458. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.

Eco, Umberto.

1995 [1976]. *Tratado de Semiótica General*. Editorial Lumen

Espinosa, Gustavo.

1998. Lari y Jamp'atu. Ritual de lluvia y simbolismo andino en una escena de Arte Rupestre de Ariqueña 1. Norte de Chile. *Revista Chungara* N°28: 133-157. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.

Gallardo, Francisco, Victoria Castro y Pablo Miranda.

1990. Jinetes Sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de Arte Rupestre andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N°4:27-56. Santiago.

Gallardo, Francisco, Flora Vilches, Luis Cornejo y Charles Rees.

1998. Sobre un estilo de Arte Rupestre en la cuenca del río Salado (Norte de Chile): un estudio preliminar. *Revista Chungara* N°28:353-364. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.

Gallardo, Francisco, Carole Sinclair y Claudia Silva.

1999. Arte Rupestre, Emplazamiento y Paisaje en la cordillera del Desierto de Atacama. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*: 57-96. MCHAP.

González, Alberto Rex.

1974. *Arte, Estructura y Arqueología*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

1998. *Cultura La Aguada*. Filmediciones Valero, Buenos Aires.

González, Alberto Rex y Marta Baldini.

1991. Función y significado de un ceramio de la Cultura La Aguada: ensayo de interpretación. *Boletín del MCHAP*, N°5: pp. 23-52.

González, Paola.

1998a. Códigos visuales en las pinturas rupestres de la subregión del río Salado, norte de Chile. En *Monografías de Museo Chileno de Arte Precolombino* N°1, Santiago (en prensa).

1998b. Doble Reflexión Especular en los diseños cerámicos Diaguita-Inca: de la Imagen al Símbolo. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N° 7: pp. 39-52.

Hodder, Ian.

1988. *Interpretación en Arqueología*. Editorial Crítica, Barcelona.

Igualt, Fernando.

1964. Investigaciones de Petroglifos en Chincolco. En *Arqueología de Chile central y áreas vecinas* Actas del III Congreso de Arqueología chilena:125-129. Santiago de Chile.

1969. Investigaciones de Petroglifos en Chincolco N°2. En *Revista Rehue*, N°2: 75-84.
Universidad de Concepción

Iribarren, Jorge.

1947. Los petroglifos del valle del río Hurtado. En *Publicaciones de la Sociedad arqueológica de La Serena*- Boletín N°3: 1-3

1949. Paradero Indígena del estero de Las Peñas, Ovalle, provincia de Coquimbo. *Publicaciones de la Sociedad arqueológica de La Serena*, Boletín N° 4: 14-16. La Serena, Chile

1953. Petroglifos en las estancias de La Laguna y Piedras Blancas (río Hurtado). En *Publicaciones del Museo y de la Sociedad arqueológica de La Serena*- Boletín N° 7: 1-4

1959. Arqueología en el norte de la provincia de Coquimbo (área de Gualcuna y Piritas). En *Publicaciones del Museo y de la Sociedad arqueológica de La Serena*- Boletín N°10:13-43

1964. Decoración con pintura negativa y la Cultura de El Molle. En *Arqueología de Chile central y áreas vecinas* Actas del III Congreso de Arqueología chilena:29-51. Santiago de Chile.

1969. Culturas trasandinas en dos yacimientos del valle de Copiapó. En *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología*. La Serena, Chile.

1973a. Pictografías en las provincias de Atacama y Coquimbo, Chile. En *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena*- Boletín N° 15: 1115-132.

1973b. Geoglifos, Pictografías y Petroglifos de Chile. En *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena*- Boletín N° 15: 133-159.

1976. Arte Rupestre en la quebrada de Las Pinturas (III región). *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J.*:115-126. Universidad del Norte de Antofagasta, Santiago.

Jackson, Donald; Diego Artigas y Gloria Cabello.

2002. *Trazos del Choapa. Arte Rupestre de la cuenca del río Choapa, una perspectiva macroespacial*. Depto. Investigación y Desarrollo Universidad de Chile.

Krapovickas, Pedro.

1961. El Arte Rupestre del Noroeste argentino y sus paralelismos en el Nuevo y Viejo Mundo. *Revista Nordeste* N°3: 3-26. Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia-Chaco. República Argentina.

Looser, Gualterio.

1933. "Petroglifos del río Choapa". En *Revista Chilena de Historia Natural*, año XXXVII.

Muñoz, Iván y Luis Briones.

1998. Poblados, Rutas y Arte Rupestre precolombinos de Arica: descripción y análisis de sistema de organización. En *Revista Chungara* N°28:47-84. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.

Niemeyer, Hans.

1958. Ocupación indígena en el río Colorado, afluente del Maipo. *Revista Universitaria* año XLIII: *Anales de la Academia chilena de Ciencias Naturales* N°22. Santiago de Chile.

1964. Petroglifos en el curso superior del río Aconcagua. En *Arqueología de Chile central y áreas vecinas* Actas del III Congreso de Arqueología chilena:133-150. Santiago de Chile.

1989. El Escenario Geográfico. En *Culturas de Chile. Prehistoria desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*: 1-12. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile.

Niemeyer, Hans y Dominique Ballereau.

1998. Los petroglifos del cerro La Silla, región de Coquimbo. *Revista Chungara* N°28: 277-317. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.

2004. Arte Rupestre del Río Grande, cuenca del río Limarí, Norte chico, Chile. *Revista Chungara*, Volumen 36 N°1: 37-101.

Niemeyer, Hans y Gastón Castillo.

1996. Los yacimientos arqueológicos del estero de San Pedro de Quiles (Comuna de Punitaqui: Provincia del Limarí). *Boletín del Museo arqueológico de La Serena* N°19: 53-88.

Niemeyer, Hans y Grete Mostny.

1983. *Arte Rupestre Chileno*. Publicación del Departamento de Extensión cultural del Ministerio de Educación.

Niemeyer, Hans y Lotte Weisner.

1991. Arte Rupestre en la cuenca formativa del río Petorca I. Cerro Tongorito. *Actas del XI Congreso de Arqueología chilena*: 53-60. Temuco.

Niemeyer, Hans, Gastón Castillo y Miguel Cervellino.

1989. Los primeros ceramistas del Norte Chico: Complejo el Molle (0-800 dC.). *Culturas de Chile. Prehistoria desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista*: pp. 227-263. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile.

Núñez, Lautaro, Juan Varela y Rodolfo Casamiquela.

1987. Ocupación paleoindio en el Centro-Norte de Chile: Adaptación circunlacustre en las tierras bajas. En *Estudios Atacameños* N°8: 142-185. Universidad del Norte.

Pierce, Charles.

1974. *La Ciencia de la Semiótica*. Nueva Visión. Buenos Aires.

Romero, Álvaro.

1998. Enfrentamientos rituales en la Cultura Arica: interpretación de un Ícono rupestre. En *Revista Chungara* N°28:115-132. Universidad de Tarapacá. Arica, Chile.

Rodríguez, Jorge y Hernán Ávalos.

1995. Cambio y Continuidad durante el periodo Alfarero en el interfluvio costero Petorca-Quilimarí. En *Actas del XIII Congreso de Arqueología chilena*: 199-205.

Sanguinetti, Norma.

1969. Un petroglifo de Hierro Viejo (Provincia de Aconcagua, Depto. de Petorca). *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N° 2:225-236.

Santos Estévez, M. y Felipe Criado.

1998. Espacios Rupestres: del panel al Paisaje. En *Arqueología del Paisaje* (Teruel, Septiembre de 1998). *Arqueología Espacial*. 19-20: 579-595).

Saussure, Ferdinand de.

1916. *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada. Buenos Aires.

Stehberg, Rubén.

1995. *Instalaciones incaicas en el norte y centro semiárido de Chile*. DIBAM. Santiago, Chile.

Stehberg, Rubén y Nazareno Carvajal.

1987. Recientes reconocimientos del camino del Inca en los términos meridionales del Imperio: tramo Alicahue Adentro - Alto Choapa. *Revista Clava* N°3:121-129. Museo Sociedad Fonck. Viña del Mar, Chile.

Strube, León.

1926. *Arte Rupestre en Sudamérica. Con especial descripción de los petroglifos de la provincia de Coquimbo, Chile*. Ms. Concepción, Chile

Troncoso, Andrés.

1998a. *El Periodo Intermedio Tardío en la cuenca del río Illapel: desarrollo y relaciones*. Memoria para optar al título de Arqueólogo. Universidad de Chile.

1998b. Petroglifos, Agua y Visibilidad: El Arte Rupestre y la apropiación del espacio en el curso superior del río Putaendo, Chile. En *Valles, Revista de estudios regionales*, N°4:127-137. Museo de La Ligua, Chile.

2003. Proposición de Estilos para el Arte Rupestre del valle de Putaendo, curso superior del río Aconcagua. En *Chungara* Volumen 35 N° 2: 209-231. Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

Van Kessel, J.J.M.M.

1976. La Pictografía Rupestre como Imagen Votiva. En *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S. J.*: 227-244. Universidad del Norte de Antofagasta. Santiago.

Washburn, Dorothy.

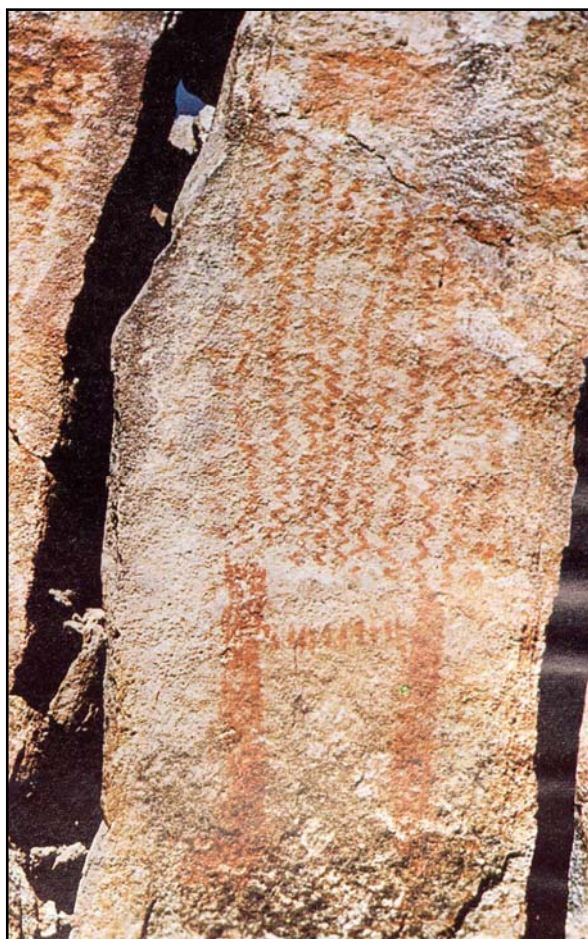
1977. A Symmetry analysis of Upper Gila area Ceramic design. En *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*. Volume 68. Harvard University.

1983. Symmetry analysis of ceramic design: two test of the method on Neolithic material from Greece and the Agean. En *Structure and Cognition in Art*. Cambridge University Press.

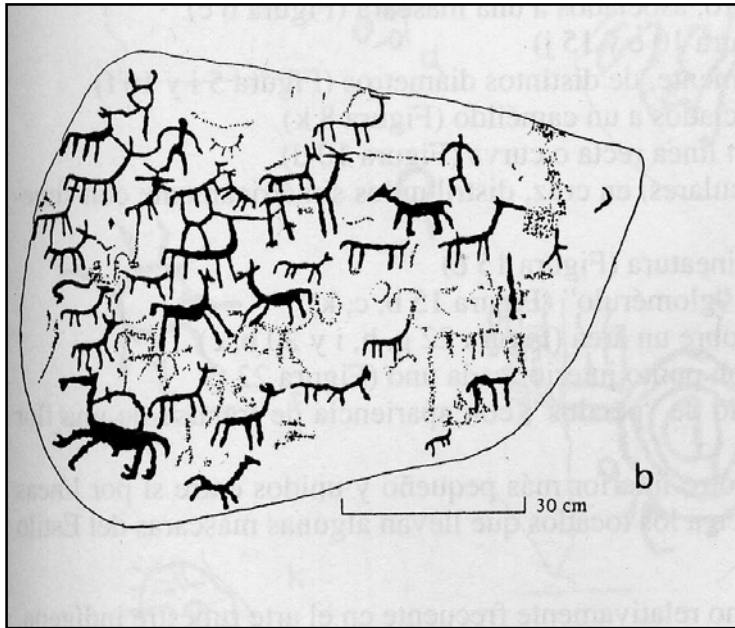
ANEXOS



*Foto 1. Estilo Aconcagua
(Niemeyer y Mostny, 1983)*



*Foto 2. Estilo Quebrada Las Pinturas
(Niemeyer y Mostny, 1983)*



*Foto 3. Estilo La Silla
(Niemeyer y Ballereau, 1998)*



Foto 4. Estilo Limarí (Niemeyer y Mostny, 1983)



Foto 5. Subida a veranadas de Nocui



Foto 6. Veranadas de Nocui



Foto 7. Panel 1
Subida a veranadas Nocui 4

40 cm



7,5 cm

Foto 8. Panel 2
Subida a veranadas Nocui 4

40 cm



Foto 9. Panel 3 Subida a veranadas Nocui 4

Foto 10.
Panel 4 Subida a
veranadas Nocui 4

20 cm



8,7 cm



Foto 11. Panel 5 Subida a veranadas Nocui 4.



Foto 12. Panel 6 Subida a veranadas Nocui 4.



Foto 13. Panel 7 Subida a veranadas Nocui 4.

33 cm

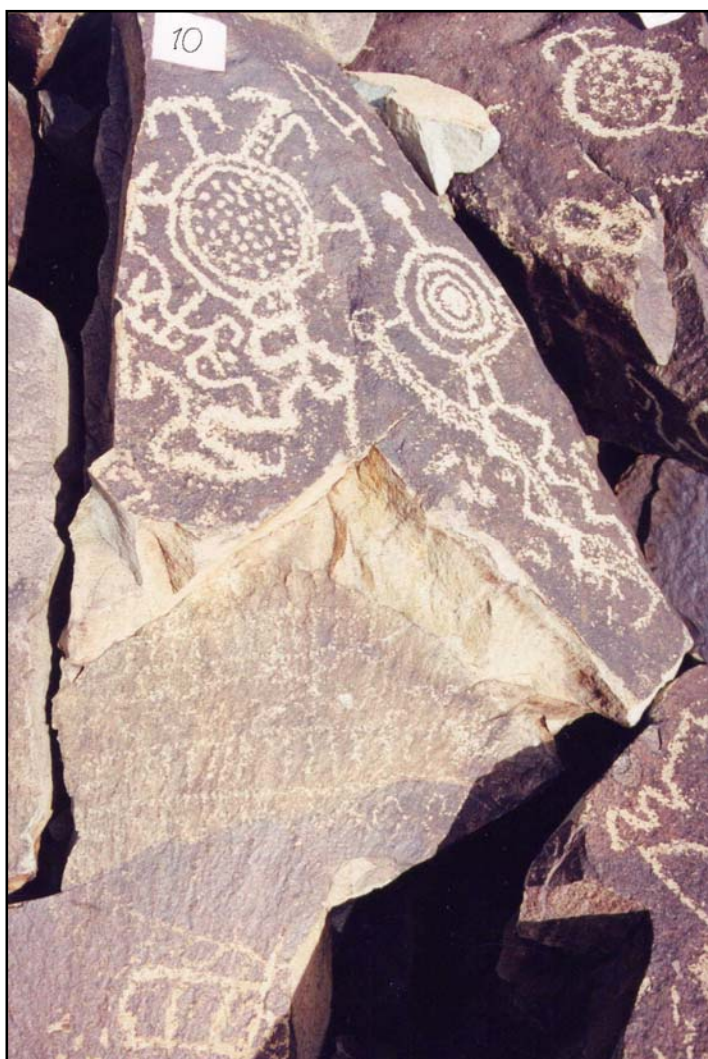


22,5 cm

*Foto 14.
Panel 8 Subida a
veranadas
Nocui 4*

Foto 15. Panel 9 Subida a veranadas Nocui 4

14 cm



39 cm

Foto 16. Panel 10 Subida a veranadas Nocui 4



Foto 17. Panel 11 Subida a veranadas Nocui 4

36 cm

*Foto 18. Panel 12
Subida a veranadas Nocui 4*

13 cm





Foto 19.
Panel 13 Subida a veranadas Nocui 4

36 cm



100 cm

Foto 20.
Panel 14 Subida a veranadas Nocui 4



Foto 21. Panel 15 Subida a veranadas Nocui 4

90 cm



Foto 22. Panel 16 Subida a veranadas Nocui 4 (lado oeste)

102,5 cm



Foto 23. Panel 16 (lado este) Subida a veranadas Nocui 4



Foto 24.
Panel 17 Subida a veranadas Nocui 4

45,5 cm



Foto 25. Panel 18 Subida a veranadas Nocui 4



*Foto 26.
Panel 19
Subida a veranadas Nocui 4*



Foto 27.
Panel 20 Subida a veranadas Nocui 4

12 cm

14 cm

Foto 28.
Panel 21
Subida a veranadas Nocui 4



Foto 29. Panel 22
Subida a veranadas Nocui 4

32 cm



Foto 30.
Panel 23 Subida a veranadas Nocui 4

12 cm

10 cm



Foto 31.
Panel 24 (lado norte)
Subida a veranadas Nocui 4

20,5 cm



Foto 32.
Panel 24 (lado sur)
Subida a veranadas Nocui 4



Foto 33.
Panel 25 (lado este)
Subida a veranadas Nocui 4

31,5 cm



21 cm

Foto 34.
Panel 25 (lado oeste)
Subida a veranadas Nocui 4

20 cm



Foto 35.
Panel 26
Subida a veranadas Nocui 4

23,5 cm



Foto 36.
Panel 27 (lado norte)
Subida a veranadas Nocui 4

43 cm



Foto 37. Panel 27 (lado oeste) Subida a veranadas Nocui 4

20 cm



Foto 38.
Panel 28
Subida a veranadas Nocui 4

11,5 cm



Foto 39.
Panel 29
Subida a veranadas Nocui 4



Foto 40.
Panel 30
Subida a veranadas Nocui 4

9 cm



74 cm

Foto 41.
Panel 31
Subida a veranadas Nocui 4



Foto 42.
Panel 32 (lado norte)
Subida a veranadas Nocui 4



Foto 43.
Panel 32 (lado oeste)
Subida a veranadas Nocui 4



Foto 44.
Panel 33 Subida a veranadas Nocui 4



*Foto 45.
Panel 34
Subida a veranadas
Nocui 4*

21 cm



14,3 cm

*Foto 46.
Panel 35 (lado norte)
Subida a veranadas Nocui 4*



28,5 cm

*Foto 47.
Panel 35 (lado sur)
Subida a veranadas Nocui 4*

64 cm



Foto 48. Panel 36 Subida a veranadas Nocui 4

28 cm



Foto 49. Panel 37 Subida a veranadas Nocui 4

26,5 cm



*Foto 50.
Panel 38
Subida a veranadas Nocui 4*

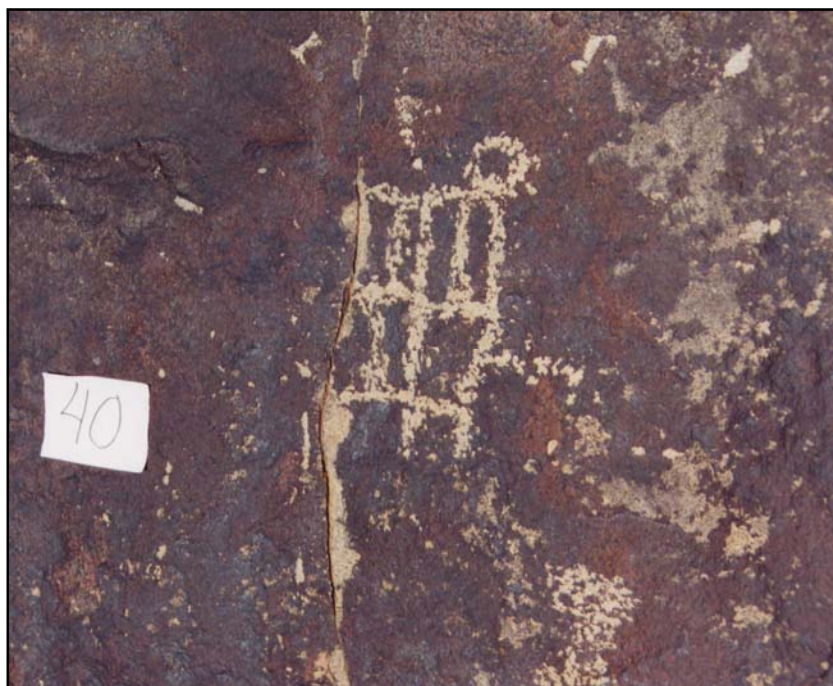


*Foto 51.
Panel 39 Subida a veranadas Nocui 4*

11 cm

*Foto 52. Panel 40
Subida a veranadas Nocui 4*

16,5 cm



*Foto 53.
Panel 41
Subida a veranadas Nocui 4*



Foto 54. Panel 42 Subida a veranadas Nocui 4

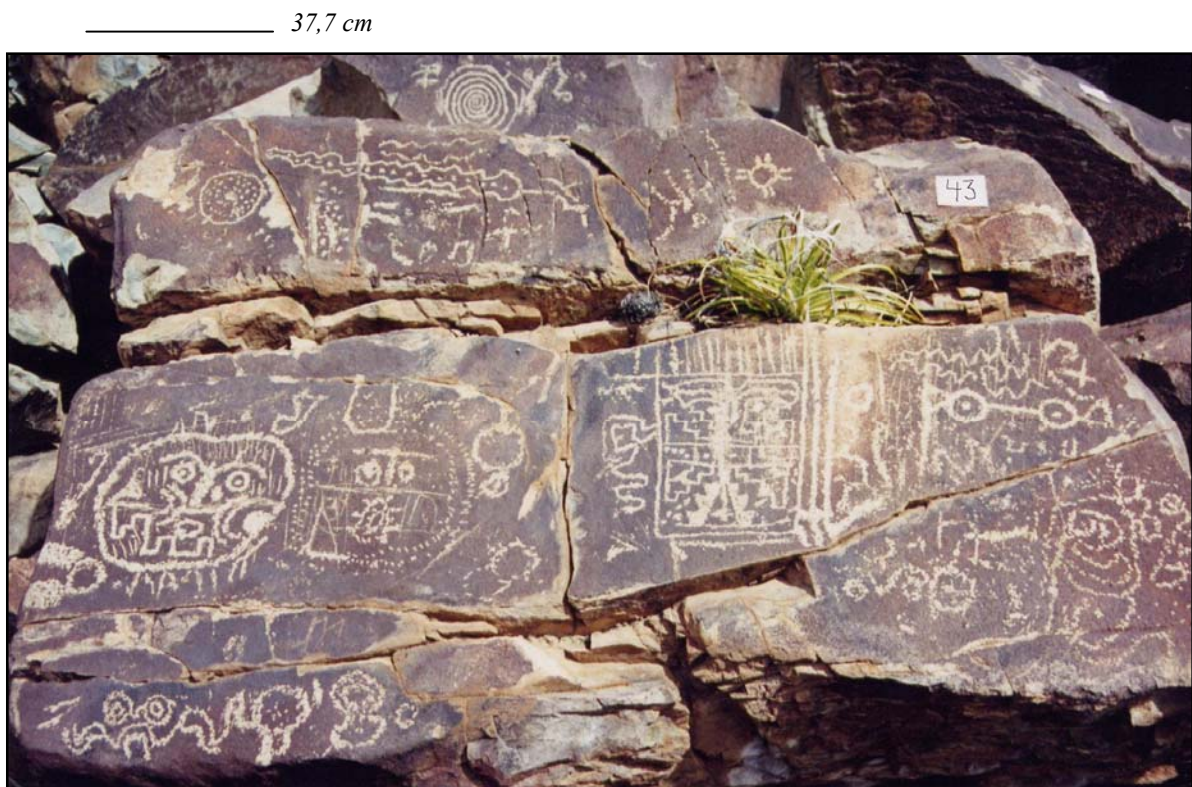


Foto 55. Panel 43 Subida a veranadas Nocui 4



*Foto 56.
Panel 44
Subida
a veranadas Nocui 4*

15,8 cm

*15,5
cm*



*Foto 57.
Sector 45 (lado norte) Subida a veranadas Nocui 4*

21,6 cm



Foto 58.
Sector 45 centro
Subida a veranadas Nocui 4

12,5 cm



Foto 59.
Sector 45 sur
Subida a veranadas Nocui 4

19



Foto 60.
Panel 46 Subida a veranadas Nocui 4



Foto 61.
Panel 47 (lado norte)
Subida a veranadas Nocui 4



Foto 62. Panel 47 (lado sur) Subida a veranadas Nocui 4



18 cm

Foto 63. Panel 48 Subida a veranadas Nocui 4



22 cm

*Foto 64.
Panel 49 Subida a veranadas Nocui 4*



Foto 65.
Panel 50 Subida a veranadas Nocui 4

37,5 cm



24 cm

Foto 66.
Panel 51 Subida a veranadas Nocui 4



*Foto 67.
Panel 52
Subida a veranadas Nocui 4*

11 cm



*Foto 68.
Panel 53 Subida a veranadas Nocui 4*

23,7 cm

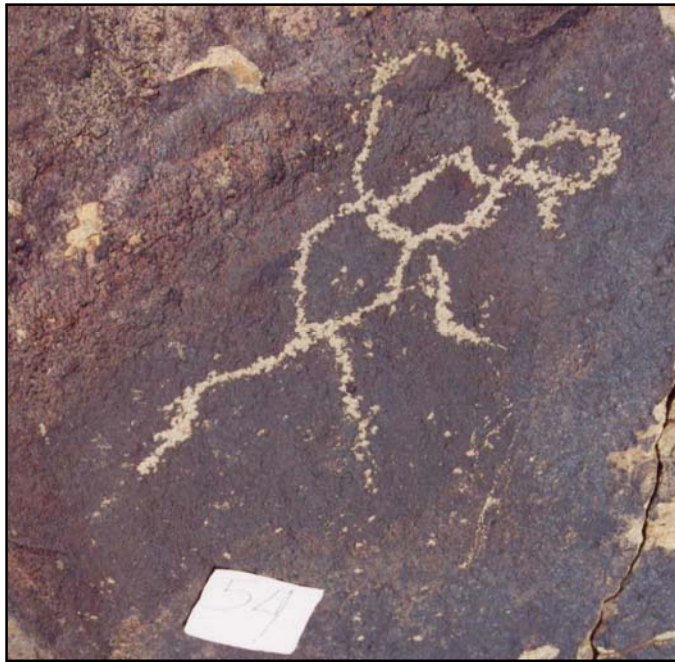


Foto 69.
Panel 54 (lado este)
Subida a veranadas Nocui 4

10,5 cm

12,7 cm

Foto 70.
Panel 54 (lado oeste)
Subida a veranadas Nocui 4



Foto 71.
Panel 55
Subida a veranadas Nocui 4

19 cm



Foto 72. Panel 56 Subida a veranadas Nocui 4

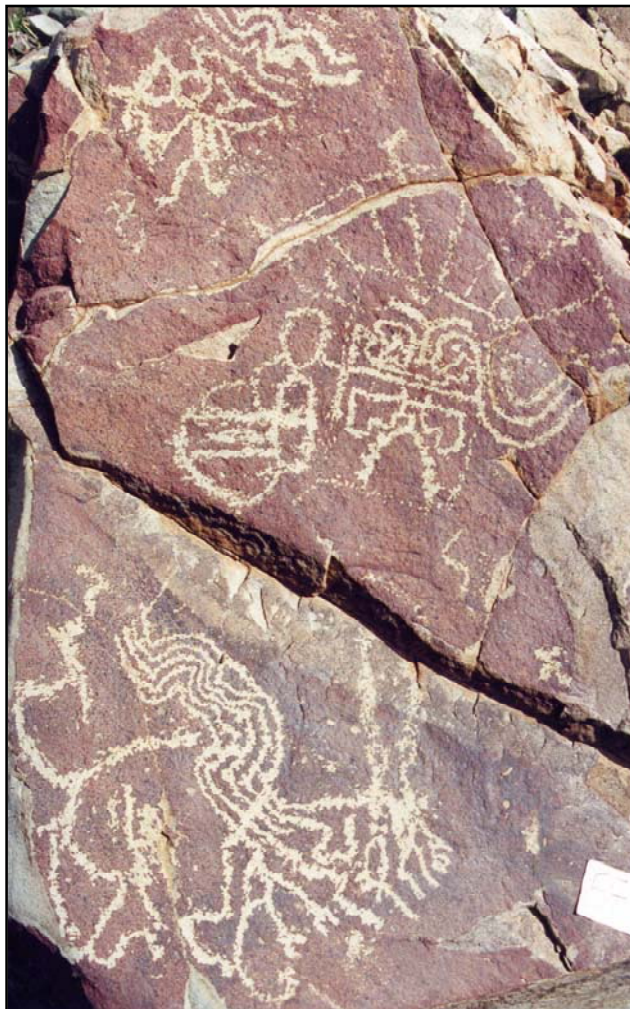


Foto 73.
Panel 57 (lado sur)
Subida a veranadas Nocui 4

30 cm

55 cm

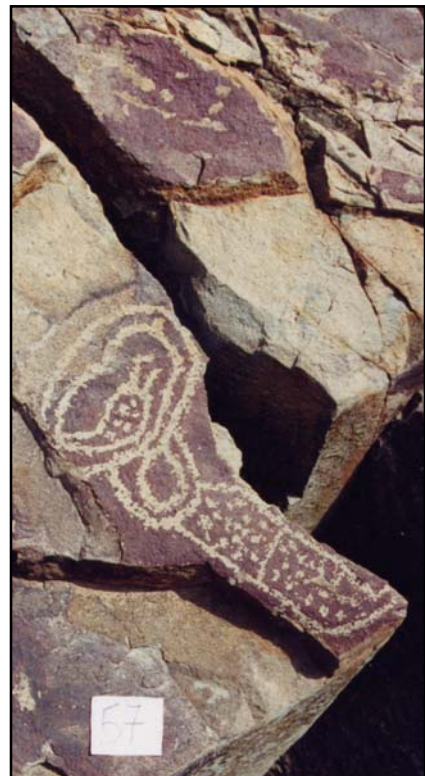


Foto 74.
Panel 57 (lado sur)
Subida a veranadas Nocui 4



*Foto 75.
Panel 57 (lado norte)
Subida a veranadas Nocui 4*

10 cm



18,5 cm

*Foto 76.
Panel 58
Subida a veranadas Nocui 4*



9,2 cm

14 cm



Foto 77.
Panel 59 Subida a
veranadas Nocui 4

Foto 78.
Panel 60 Subida a veranadas Nocui 4



16 cm

28,8 cm



Foto 79.
Panel 61
Subida a veranadas Nocui 4

Foto 80.
Panel 62
Subida a veranadas Nocui 4



*Foto 81. Panorámica sitio
Subida a veranadas Nocui 4*



*Foto 82.
Restos en superficie
Campamento-taller Nocui*



*Foto 83.
Serpentiformes en Veranadas Nocui 5*

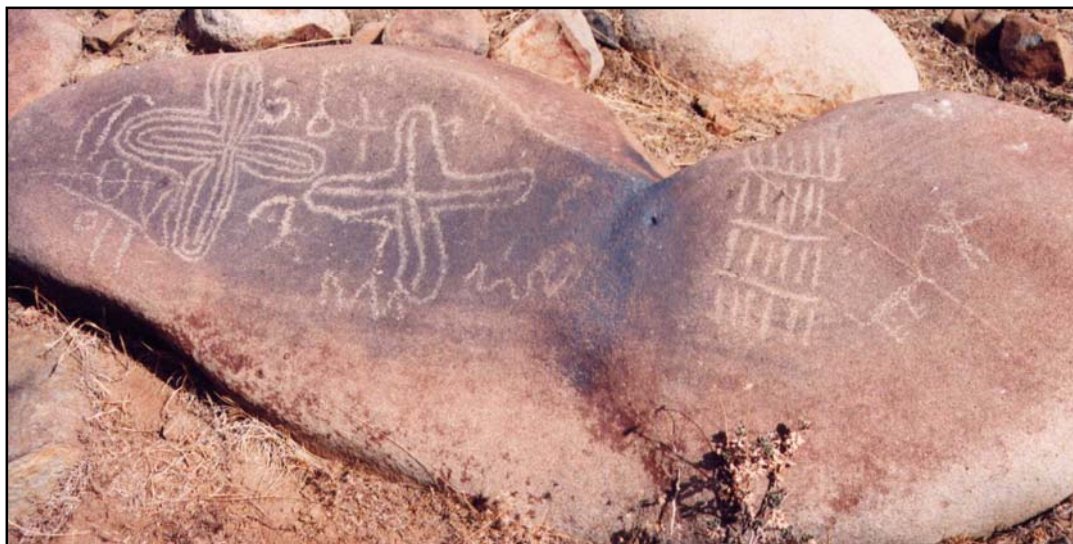


Foto 84. Cruz inscrita y antropomorfo "tirando" a zoomorfo en Veranadas Nocui 1

Foto 85.
Cruz inscrita
en Veranadas Nocui 4



Foto 86.
Cruz inscrita
en Veranadas Nocui 1

Foto 87.
Antropomorfo “tirando” a zoomorfo
en Veranadas Nocui 6



	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
1	30	8,3	8,3	8,3
2	25	6,9	6,9	15,2
3	4	1,1	1,1	16,3
4	3	,8	,8	17,1
5	2	,6	,6	17,7
6	54	14,9	14,9	32,6
7	1	,3	,3	32,9
8	46	12,7	12,7	45,6
9	11	3,0	3,0	48,6
10	43	11,9	11,9	60,5
11	87	24,0	24,0	84,5
12	4	1,1	1,1	85,6
13	3	,8	,8	86,5
14	11	3,0	3,0	89,5
15	11	3,0	3,0	92,5
16	7	1,9	1,9	94,5
17	6	1,7	1,7	96,1
18	1	,3	,3	96,4
19	1	,3	,3	96,7
20	1	,3	,3	97,0
21	3	,8	,8	97,8
22	3	,8	,8	98,6
23	1	,3	,3	98,9
24	1	,3	,3	99,2
25	1	,3	,3	99,4
26	2	,6	,6	100,0
Total	362	100,0	100,0	

Tabla 1 Frecuencia y porcentaje de referentes sitio Subida a veranadas Nocui 4

Referentes

1. *Mascariformes*
2. *Antropomorfos*
3. *Zoomorfo cuadrúpedo*
4. *Insectiforme o Entomorfo*
5. *Batraciforme*
6. *Serpentiforme*
7. *Huella*
8. *Círculo solo*
9. *Círculos aglutinados*
10. *Círculo con apéndices*
11. *Líneas en relación abstracta*
12. *Rectángulo de lados cóncavos*
13. *Triángulos solos*
14. *Círculos unidos en línea (posible serpentiforme)*
15. *Forma indeterminada*
16. *Área de puntillismo*
17. *Semi cruciforme*
18. *Triángulos en relación abstracta*
19. *Cuadriláteros unidos en línea (posible serpentiforme)*
20. *Ofidiforme*
21. *Cuadriláteros o pentágonos unidos (posible antropomorfo)*
22. *Punto*
23. *Espiral*
24. *Círculo cóncavo lateral*
25. *Letras actuales*
26. *Escutiformes*

Referente	Forma General																						Total
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	
1	7	2		5			1				2	7	2	1	2					1			30
2	1	17				3							1									3	25
3						3												1					4
4						2																1	3
5				2																			2
6	1		23	1			24	2		1					1		1						54
7															1								1
8				23							1												24
9		4		2									5										11
10		57											5							1	1		64
11		4	3			10	1	22	1	45										1			87
12	1																3						4
13					1				2														3
14		3	1	1									5					1					11
15	1		1			1	8													1		1	12
16				1										4				1		1			7
17						5																1	6
18									1														1
19								1															1
20								1															1
21								1										2					3
22																				3			3
23											1												1
24																		1					1
25																						1	1
26	2																						2
Total	13	87	28	35	1	24	26	35	4	46	4	7	18	5	4	3	4	3	3	5	1	6	362

Tabla 2. Uso de formas entre los referentes. Sitio Subida a veranadas Nocui 4

Formas

1. Rectangular
2. Círculos con líneas
3. Líneas paralelas organizadas
4. Círculos y semi círculos
5. Triángulo con líneas
6. Líneas perpendiculares organizadas
7. Líneas sinuosa regular e irregular
8. Líneas formando figura indeterminada
9. Líneas formando triángulo

10. Línea recta o curva
11. Espiral
12. Cuadrangular
13. Círculos unidos tipo "mórula"
14. Oval
15. Oval con líneas
16. Rectángulo lados cóncavos
17. Rectángulos unidos
18. Dos semi círculos opuestos (forma "8")
19. Punto
20. Sinuosidades indeterminadas
21. Meándrica
22. Líneas paralelas y perpendiculares organizadas

panel N°	inclinación	1	2	3	4	5	Total general
1				6			6
2					2		2
3					1		1
4				2			2
5			1				1
6					1		1
7			9				9
8			3				3
9			2				2
10			7				7
11				4			4
12			3				3
13	9						9
14				16			16
15				3			3
16				12			12
17					3		3
18					3		3
19			3				3
20				2			2
21				2			2
22				1			1
23			4				4
24				11			11
25					6		6
26			2				2
27					7		7
28				5			5
29				2			2
30						2	2

31		4				4
32				5		5
33			3			3
34			10			10
35	5					5
36					10	10
37			1			1
38			3			3
39				2		2
40				3		3
41		3				3
42				10		10
43				43		43
44				2		2
45		20				20
46		7				7
47		6				6
48				10		10
49	18					18
50		4				4
51		10				10
52		3				3
53				15		15
54		2				2
55				3		3
56		7				7
57		7	2	1		10
58			2			2
59				2		2
60			1			1
61			2			2
62	2					2
Total general	34	107	90	119	12	362

Tabla 3. Inclinación de los paneles sitio Subida a veranadas Nocui 4

Ángulos de Inclinación

1=0-10°

2=11-39°

3=40-50°

4=51-80°

5=80-más°

VN 1 sector 1	5
VN sector 2	2
VN 2	45
VN 3	14
VN 4	12
VN 5	10
VN 6	15
SVN 1	3
SVN 2a	2
SVN 2b	3
SVN 3	1
SVN 4	62 (sector Central) 20 (sector Marginal)
SVN 5	3
Coirón 1	9
Coirón 2	2
Coirón 3	2
Coirón 4	1
Quelén 1	1
Quelén 2	1
TOTAL	213

Tabla 4. Cantidad aproximada (excepto Subida a veranadas Nocui 4 sector central) de paneles en sitios con Arte Rupestre en el área de Nocui.

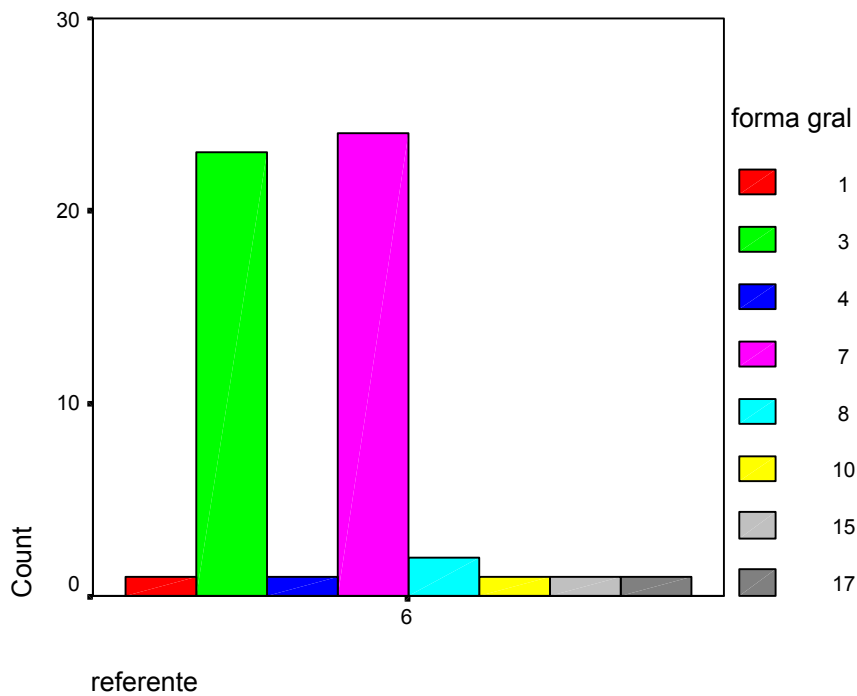


Gráfico 1. Frecuencias de tipos de Forma general observadas en las figuras serpentiformes. Sitio Subida a veranadas Nocui 4.

Formas

1. Rectangular
3. Líneas paralelas organizadas
4. Círculos y semi círculos
7. Línea sinuosa regular o irregular
8. Líneas formando figura indeterminada
10. Línea recta o curva
15. Oval con líneas
17. Rectángulos unidos

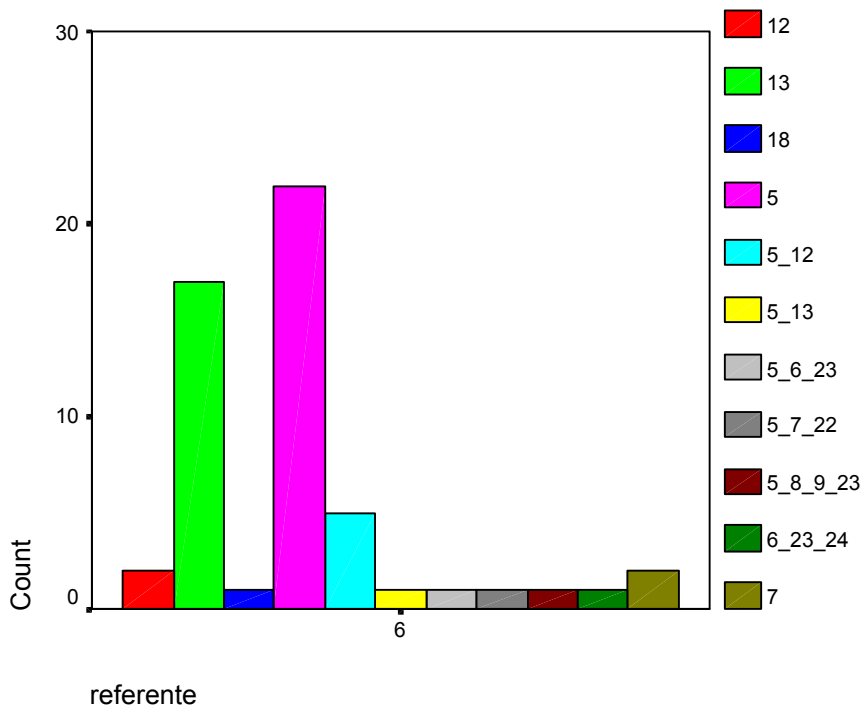


Gráfico 2. Frecuencia de tipos de simetría utilizados en el referente Serpentiforme. Sitio Subida a veranadas Nocui 4.

Simetría

5. Traslación

7. Reflexión especular

12. Figura con distribución axial

13. Asimetría

18. Distribución asimétrica de puntos dentro de círculo

5-12. Figura con elementos de Traslación y otros de distribución axial

5-13. Figura con elementos de Traslación y otros de asimetría

5-6-23. Figura con elementos de Traslación, Rotación y Dualidad de opuestos

5-7-22. Figura con elementos de Traslación, reflexión especular y rasgos anatómicos de dos especies (humano/serpentiforme)

6-23-24. Figura con elementos de Rotación, Dualidad de opuestos y Progresión numérica radial

5-8-9-23. Figura con elementos de Traslación, Reflexión desplazada, Doble reflexión especular y Dualidad de opuestos

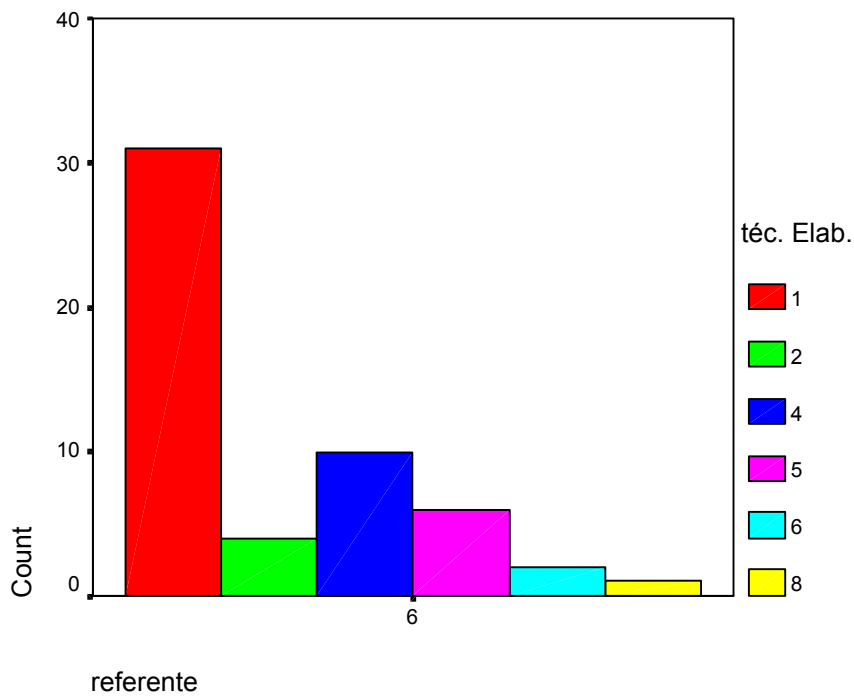


Gráfico 3. Técnica utilizada en la confección de Serpentiformes.
Sitio Subida a veranadas Nocui 4.

Técnicas de elaboración

1. Piqueteo lleno regular
2. Piqueteo puntiforme
4. Piqueteo lleno irregular
5. Piqueteo lleno regular cuidado
6. Piqueteo y Rayado
8. Puntiforme y piqueteo lleno regular cuidado

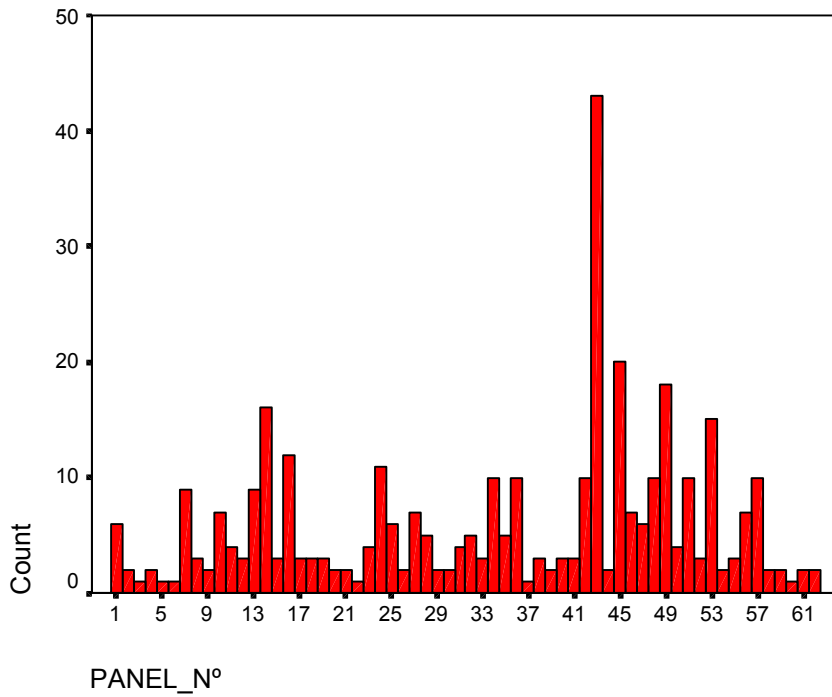


Gráfico 4. Frecuencia de motivos por panel en sitio subida a veranadas Nocui 4.

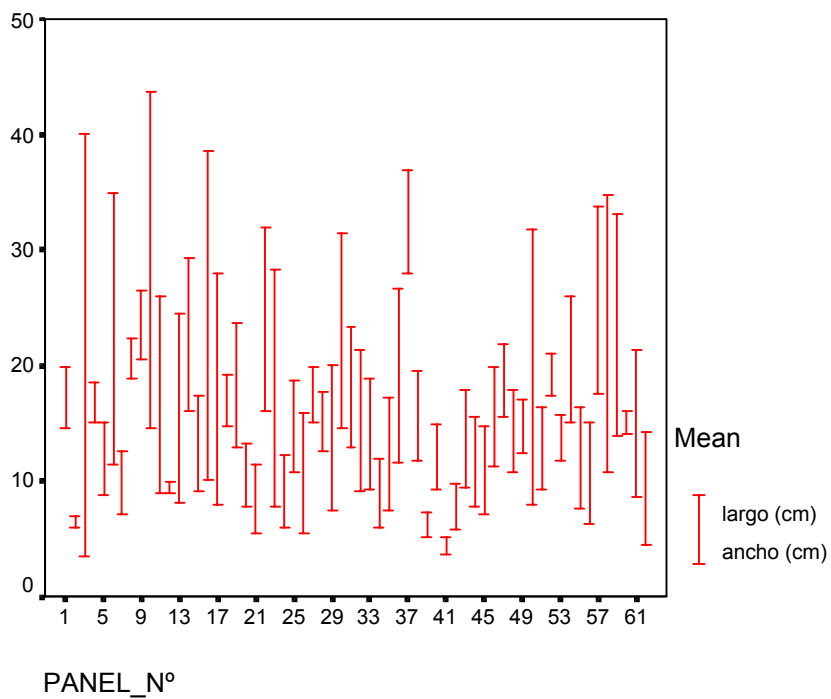


Gráfico 5. Promedios de largo y ancho de motivos por panel. Sitio Subida a veranadas Nocui 4.

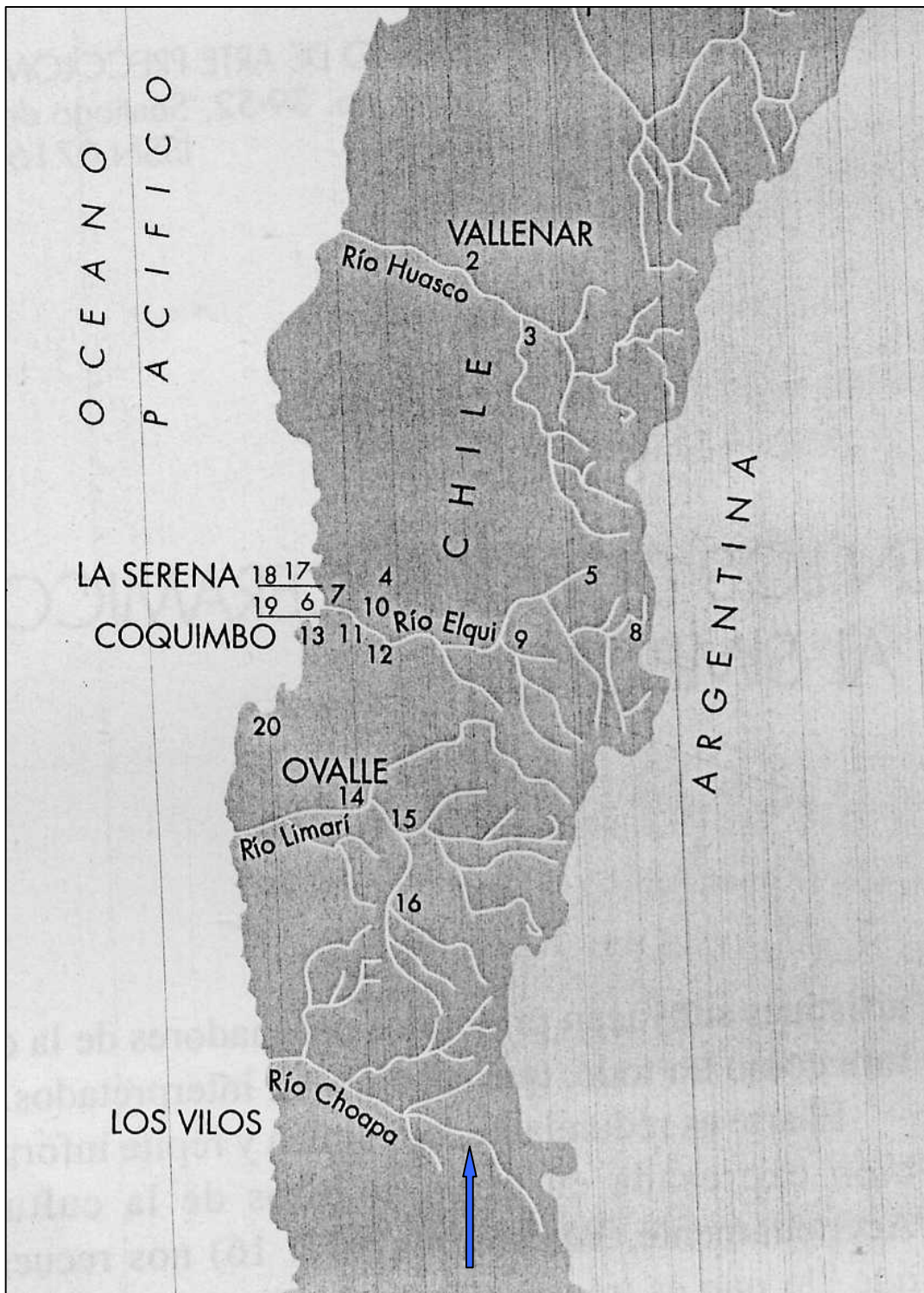


Imagen 1. Flecha azul marca la ubicación del área de Nocui en la región

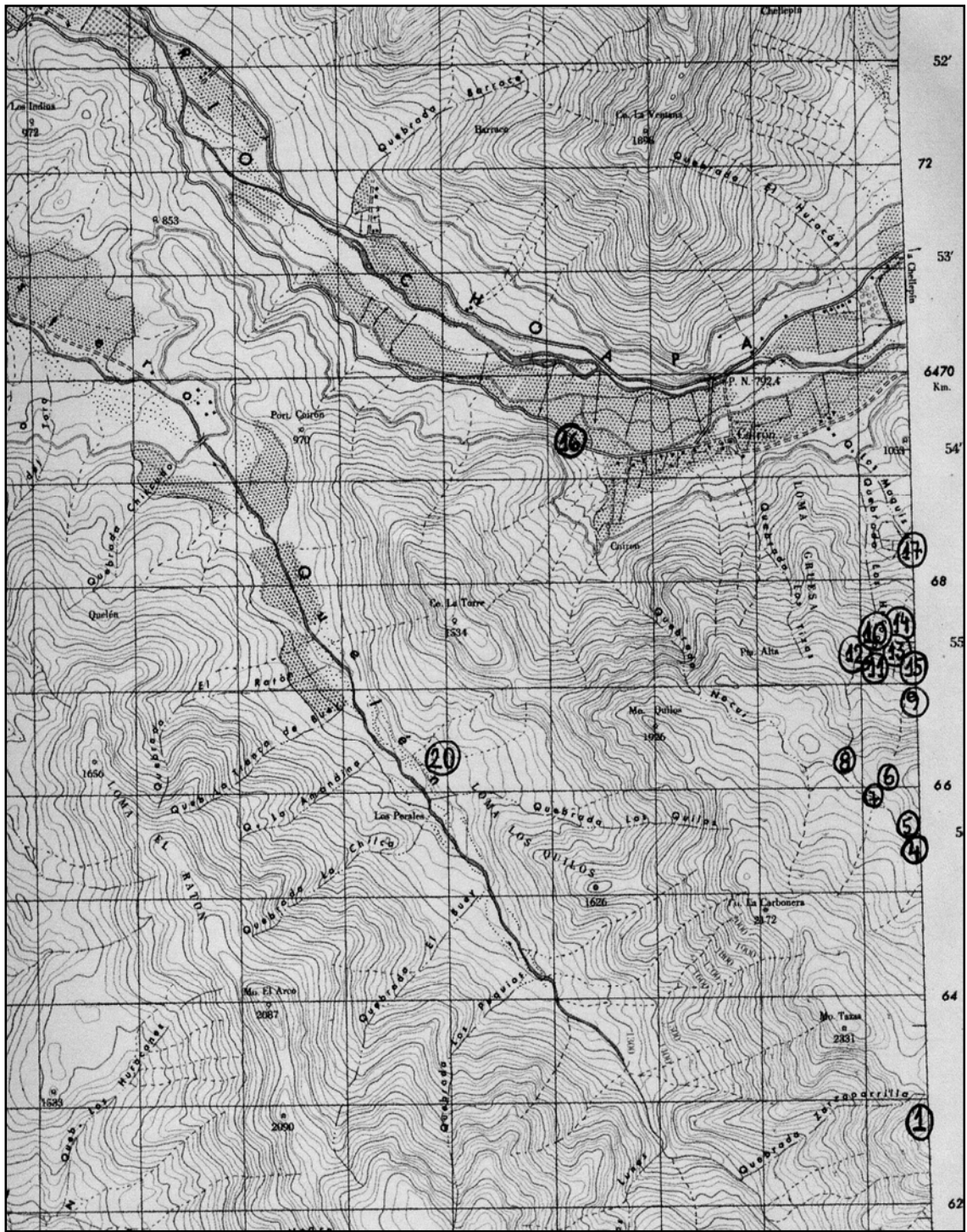


Imagen 2. Ubicación de sitios en zona de Nocui (carta 1:50.000 Salamanca)

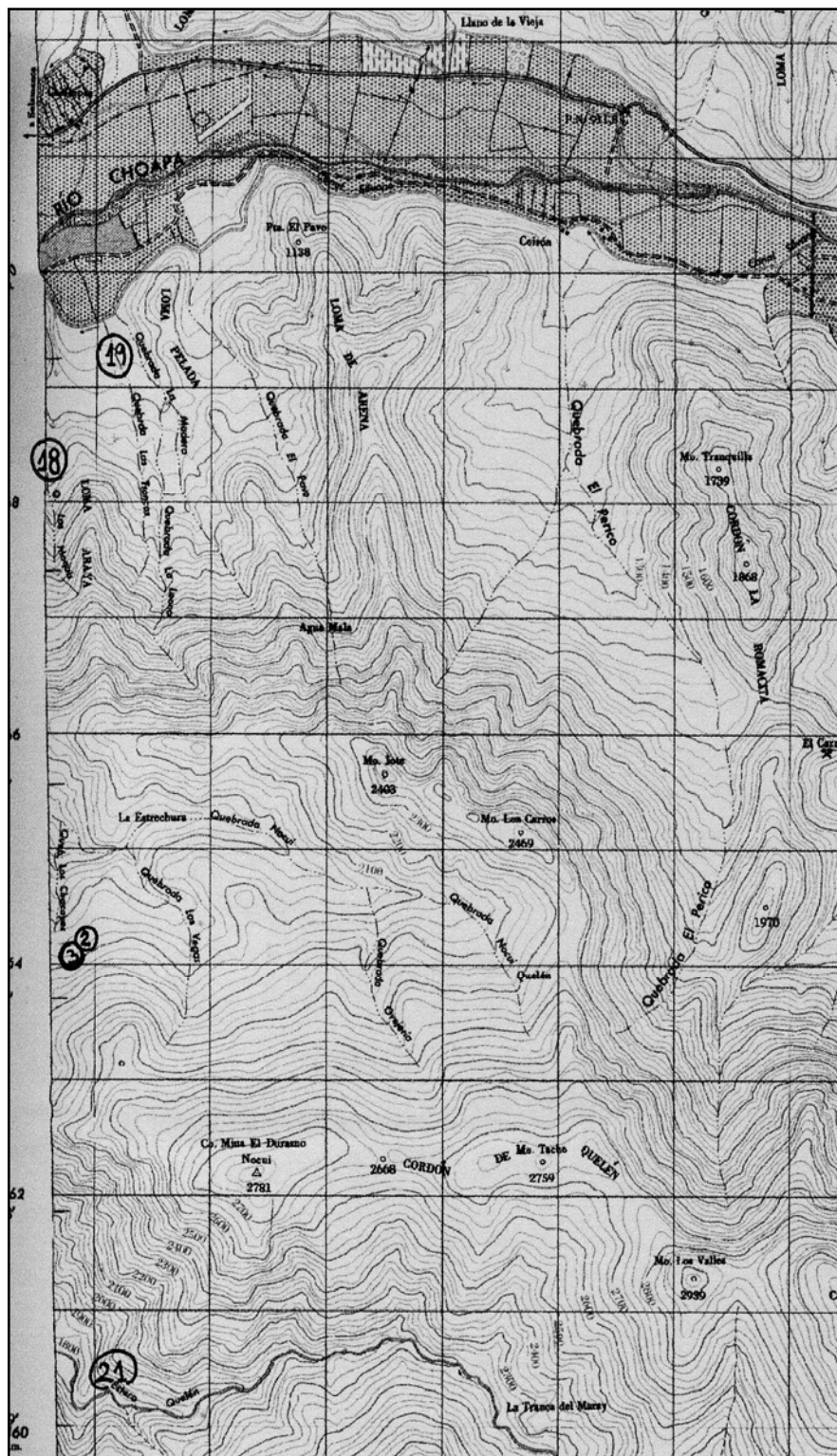


Imagen 3. Ubicación de sitios en zona de Nocui (carta 1:50.000 Cuncumén)

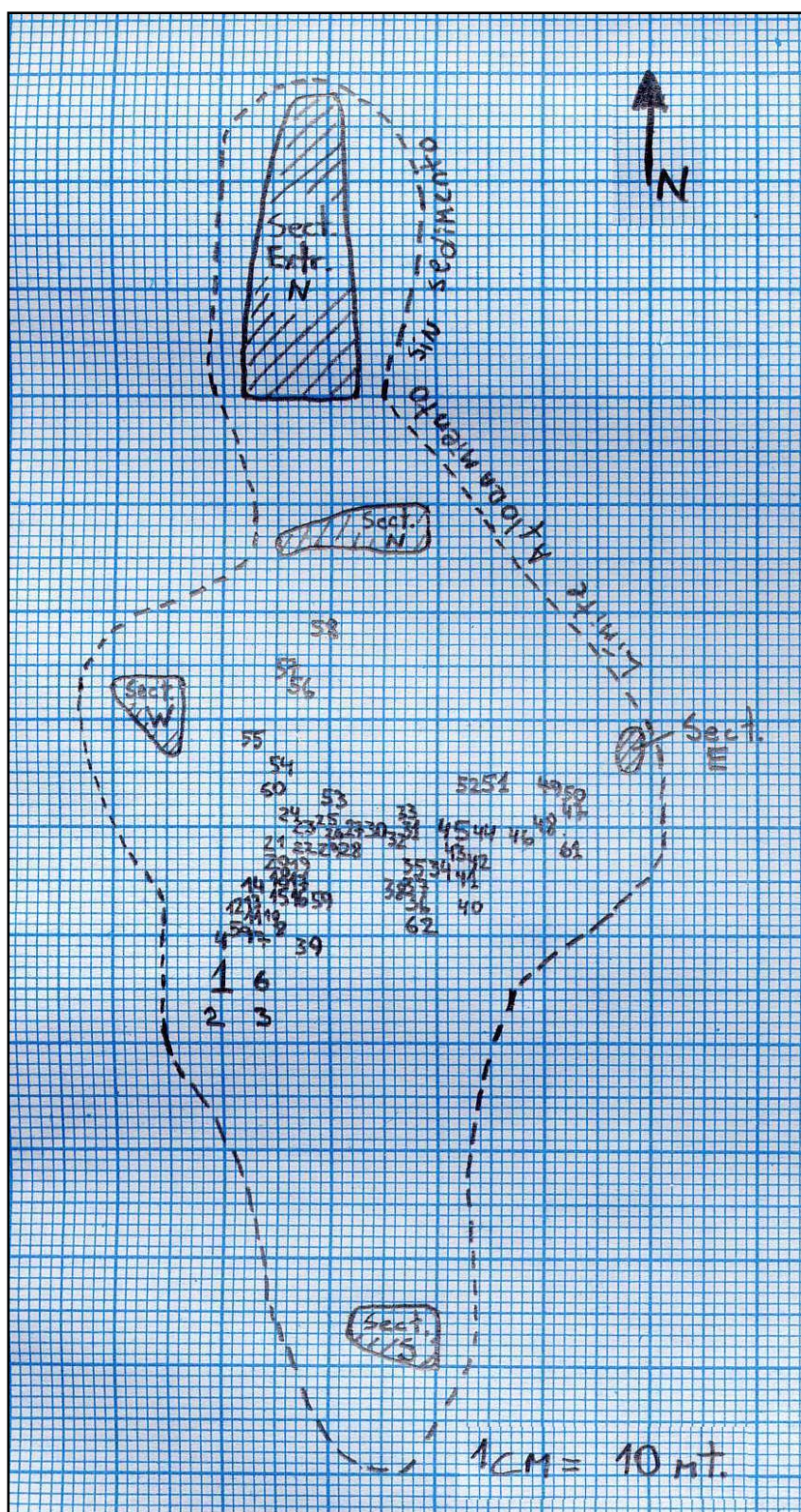
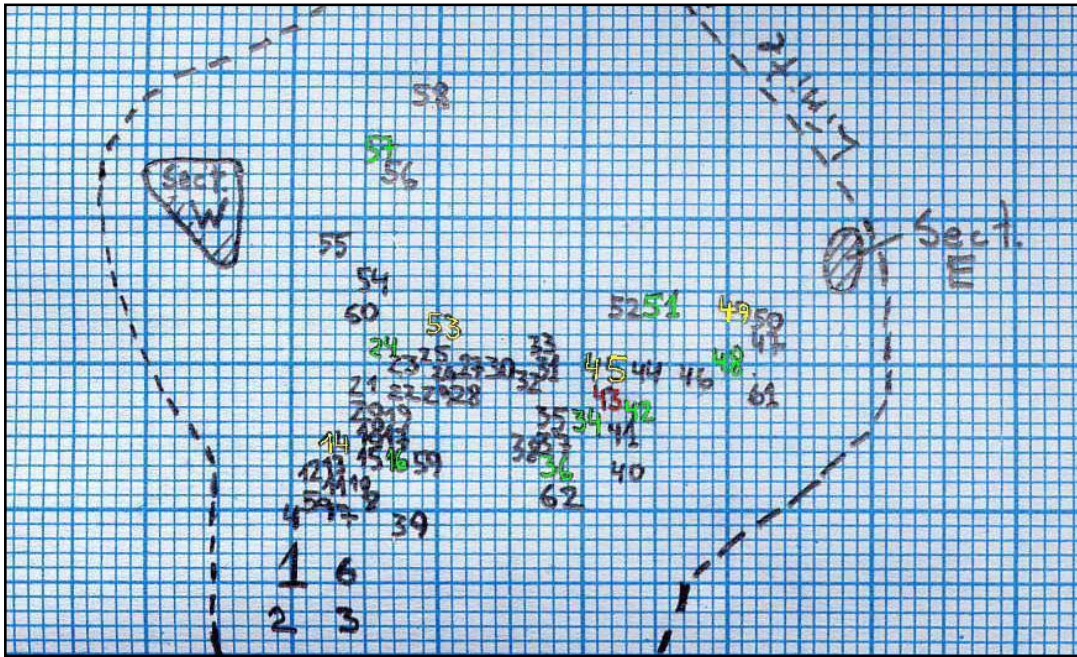
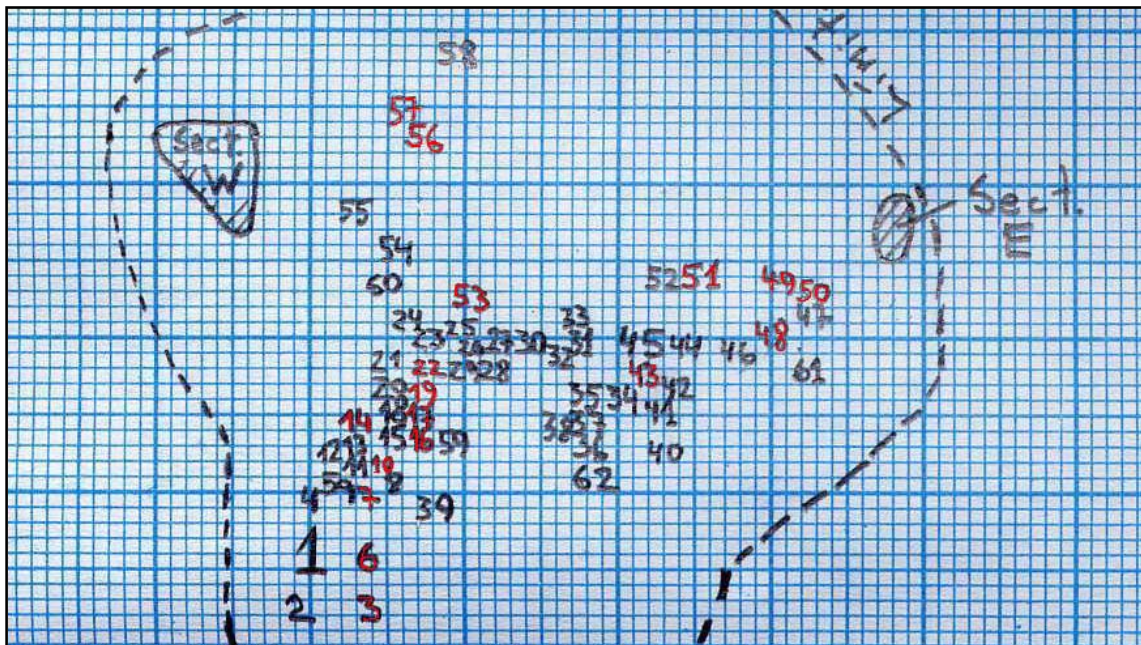


Imagen 4. Área derrubio en Subida a veranadas Nocui. Al centro paneles sitio 4



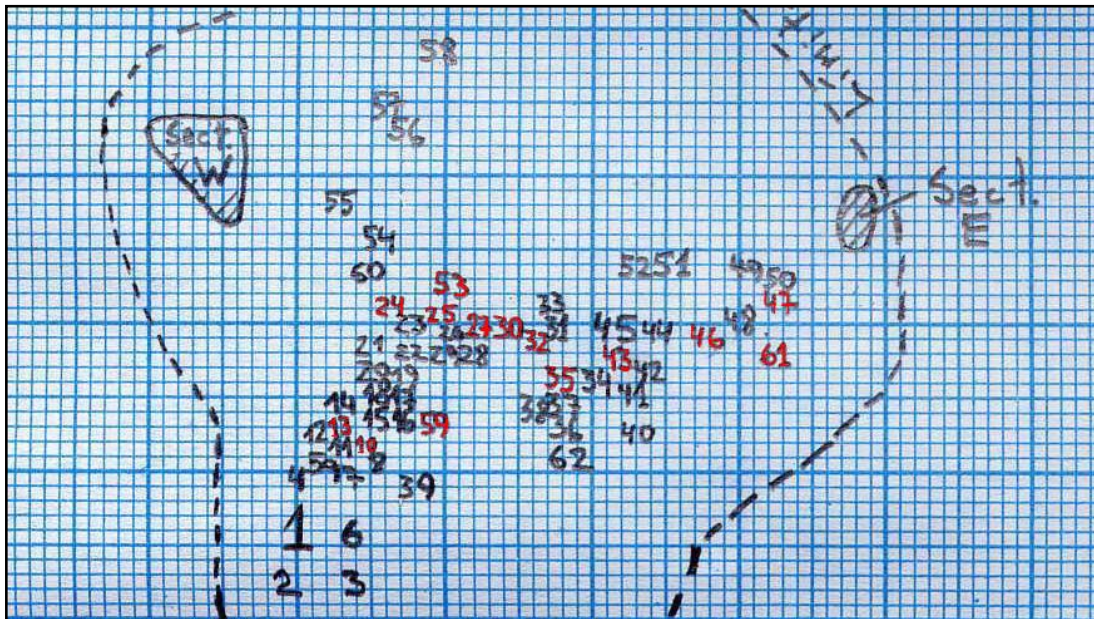
11,9% ■
 5,5%-4,1% ■
 3,6%-2,8% ■

Imagen 5. Concentración de motivos en la distribución de paneles Sitio subida a Veranadas Nocui 4



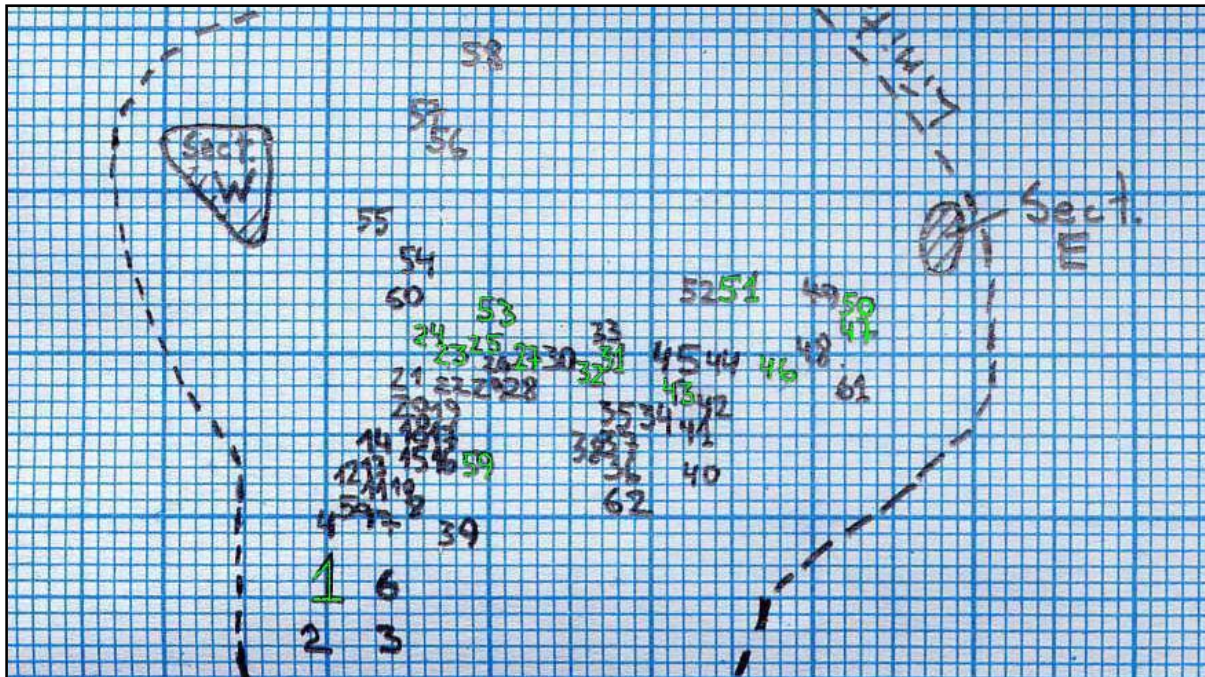
■ serpentimorfos complejos

Imagen 6. Aparición de serpentimorfos complejos en sitio Subida a veranadas Nocui 4.



■ Paneles con motivos ejecutados con técnica de Rayado total o parcialmente.

Imagen 7. Distribución de paneles con técnica de ejecución de Rayado



■ Paneles con intervenciones de rayados sobre motivos.

Imagen 8. Distribución de intervenciones por rayados en paneles estudiados.