



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA**

# **LA MEMORIA EN LA PIEDRA**

**Un estudio exploratorio sobre arte rupestre y memoria  
colectiva en el sitio Los Mellizos, Provincia de  
Choapa, Chile.**

**Memoria para optar al Título de Arqueólogo.**

**Felipe Armstrong Bruzzone  
Prof. Guía: Andrés Troncoso Meléndez**

**Santiago, Chile 2010**

**A mi familia (extensa)**

## ***Agradecimientos***

Como todo proceso complejo -fluido a veces, tedioso otras-, esta memoria no es fruto de un sólo hombre. Aún cuando soy yo quien la escribe -y quien se equivoca-, en esta tesis están plasmadas las ideas y reflexiones de muchas personas, quienes en mayor o menor medida formaron parte de la construcción de este trabajo, a través de críticas, comentarios, aportes, abucheos...

Quiero comenzar agradeciendo por sobre todos al Dr. Andrés Troncoso, quien generosamente me invitó a participar hace ya varios años a lo que sería mi primer terreno de arte rupestre. De ahí en más, no se pudo deshacer de mí. Gracias Andrés por la paciencia, por las conversaciones y reflexiones, por la confianza, por enseñarme que la arqueología se hace en equipo y por ser más que un profesor guía, un amigo.

Quisiera también agradecer al equipo del proyecto FONDECYT 1080360, sin el cual hubiese sido imposible realizar esta investigación y con quienes discutimos tantas veces las cuestiones tratadas en ella. Gracias a Pancho, Pablo, Paula, Diego, Pato, Ropi, Iván, Maru, Paola, Daniel y de nuevo, Andrés. ¡Tremendo equipo! Gracias también a todos los que participaron en los terrenos y que me ayudaron a obtener los datos necesarios para esta tesis: a Pascal, Renata, Isidora y Camilo.

Gracias a la gente de Illapel, a Don Mario Tapia por ayudarnos a sobrevivir en Los Mellizos, por sus caballos y su queso de cabra.

Gracias también a todos los que de alguna u otra manera estuvieron conmigo a lo largo de este largo camino para convertirme en arqueólogo. A las 'paleolamas', compañeras de estudio y de discusiones. A todas, mil gracias, en especial a mi amiga Estefi, apoyo moral, ético, práctico y un infinito etcétera. A mis amigos antropólogos, Rachi, Danilo, Andrés, Alicia, Maca B., Maca A., Eileen y Cata, por la compañía, el relajo y la amistad mientras escribía esta tesis. A mis profesores,

gracias por lo enseñado.

Gracias a mi familia, a mis padres por apoyarme, aun sin mucho convencimiento, en mi decisión por estudiar esta extraña carrera, más de ciencia ficción que de verdad. Gracias por estar ahí, por jugárselas por mi educación y por enseñarme que uno puede ser lo que quiera ser. A mis hermanos, sólo por existir. Gracias a Oscar, por sus vasos de bebidas cuando estudiaba, por su leche con plátano y su pan tostado.

Gracias, finalmente, a Jaime. Por estar siempre ahí, por ayudarme a seguir y a no botar todo. Por apoyarme, aconsejarme y enseñarme. Por revisar esta tesis, por discutir conmigo. Por quererme...

A todos, ¡muchas gracias!

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
I. PROBLEMA DE ESTUDIO Y OBJETIVOS .....	5
II. ANTECEDENTES .....	7
Contexto Geográfico – Ecológico .....	7
Arte rupestre en el Choapa .....	8
Prehistoria del Choapa e Illapel .....	15
<i>Periodo Alfarero Temprano</i> .....	17
<i>Periodo Intermedio Tardío</i> .....	19
<i>Periodo Tardío</i> .....	22
Los Mellizos .....	28
III. MARCO TEÓRICO .....	38
Memoria Colectiva, Tiempo y Espacio .....	40
Rito y Actividades de tipo Ritual .....	46
Arte rupestre como Memoria .....	51
IV. METODOLOGÍA .....	59
Trabajo de terreno .....	59
Trabajo de laboratorio .....	62
V. RESULTADOS .....	64
Visibilidad .....	64
<i>Soportes con baja visibilidad</i> .....	67
<i>Soportes con visibilidad media</i> .....	71
<i>Soportes con alta visibilidad</i> .....	75
Visualización .....	79
<i>Soportes con baja Visualización</i> .....	81
<i>Soportes con visualización media</i> .....	86
<i>Soportes con alta visualización</i> .....	89
Relaciones espaciales .....	98
<i>Relaciones Intra-Bloque</i> .....	98
<i>Caracterización histórica de la distribución espacial de soportes</i> .....	102
VI. DISCUSIÓN .....	108
Periodo Alfarero Temprano: memoria cazadora-recolectora .....	108
Periodo Intermedio Tardío: la memoria campesina .....	112
Periodo Tardío: memoria hegemónica .....	116
Hacia una interpretación del sitio Los Mellizos: Memoria y Transformación .....	120
A modo de síntesis: Propuesta para la comprensión del arte rupestre y su rol en la materialización de la memoria colectiva .....	125
VII. RECAPITULACIÓN .....	130
VIII. CONCLUSIONES .....	133
BIBLIOGRAFÍA .....	136
ANEXOS .....	145

## INTRODUCCIÓN

Cuándo pensamos en nuestra historia, en lo que hemos sido y en cómo llegamos a ser lo que somos, surge una idea clave: la memoria. Concepto bastante abstracto, tan profundo e importante como manoseado, se alza como el eslabón que une las diferentes etapas, los pequeños eventos que conforman nuestra historia individual, pero sobre todo social y cultural. Es una capacidad humana fundamental y es sin duda una de las que permitieron al Homo *sapiens* desarrollar su característica más distintiva: la cultura. Y es que fue la memoria, con su transmisión y su carácter compartido, la que le permitió acelerar el proceso evolutivo y desarrollar una línea paralela a la genética para el almacenamiento de las transformaciones, en este caso, socio-culturales.

Durante el siglo XX, en contextos de pos-guerra, la memoria adquirió una creciente importancia, generándose aproximaciones desde las más diversas disciplinas (neurociencia, sicobiología, psicología, sociología, historia, antropología, etc.) La memoria, en tanto fenómeno social fue abordada principalmente a partir de los efectos de la violencia, del cuestionamiento a los efectos de la guerra en la sociedad y de lo importante que eran los recuerdos, para no olvidar lo que había sucedido.

Desde ese momento, las ciencias sociales han abordado con diferentes matices los fenómenos asociados a la construcción de la memoria colectiva de los pueblos, su importancia en la reproducción social y su necesaria relación con los procesos identitarios. Incomprendiblemente, la arqueología, a pesar de ser la ciencia social cuyo objeto de estudio es la transformación socio-cultural y el pasado, ha estado algo ausente de esta discusión.

Esto último puede deberse a que abordar la problemática de la memoria en sociedades ajenas a la propia, sobre todo si estas desaparecieron hace unos cuantos siglos, resulta en cierto sentido, complejo. Y es que la memoria, ya no como herramienta del pensamiento humano sino como reducto de la historia y las transformaciones de una sociedad, se basa, entre otras, en la noción de Pasado y por consiguiente, en conceptualizaciones respecto del Tiempo, las que, como han planteado diversos investigadores (Friedman 1985, Gosden 1994, Gell 2001), son socialmente construidas, siendo entonces específicas.

En esta investigación se parte del supuesto que el arte rupestre es, en algún sentido, reflejo de la memoria del grupo que lo realizó. Marcar el espacio con petroglifos de forma permanente sugiere una búsqueda por dejar constancia de algo -algún evento, alguna idea, algún principio fundamental- que estaba almacenado en la memoria y que una decisión social y cultural hizo necesaria su materialización y por tanto, su comunicación. En este sentido, la realización de gran parte del arte rupestre de las sociedades tradicionales estaría mediada por la necesidad de externalizar y materializar ciertos contenidos de la memoria individual y colectiva.

Es así que el arte rupestre se ha constituido en una de las manifestaciones arqueológicas que más fascinación genera, principalmente por sus enigmáticos diseños, pero creemos que hay otro aspecto vinculado a esta fascinación y que tiene relación con lo señalado anteriormente. Los petroglifos, pinturas o pictografías siempre han estado ahí. O al menos eso es lo que parece. Son vestigios de otro tiempo, que sin embargo están ahí, junto con nosotros, aún visibles. Son probablemente, de los pocos productos culturales que rara vez entran al registro arqueológico y en la medida en que haya personas que los puedan observar, estarán en una constante resignificación, jugando diferentes roles en la vida social, sean estos anecdóticos o de radical

importancia. El arte rupestre no pasa desapercibido.

Considerando esto, la presente investigación busca, a partir de un estudio exploratorio, determinar el rol jugado por el arte rupestre del sitio Los Mellizos, en el Norte Semiárido Chileno, en prácticas relacionadas con la memoria de los diferentes grupos sociales y, por tanto, en la práctica social del recordar y mirar al pasado. La articulación entre arte rupestre, memoria, pasado, y cambio social será examinada para aportar a la comprensión de la prehistoria local, en particular a las relaciones establecidas entre diferentes poblaciones, de distintos momentos históricos (del Alfarero Temprano, Diaguitas del Intermedio tardío y poblaciones Incaizadas). Así, se intentará atravesar los 'cajones' que se han construido sobre la prehistoria del Illapel, vinculándolos, y con ello, otorgándole una visión más dinámica y diacrónica a la evidencia cultural de nuestro pasado precolombino.

Para lograr lo anterior, esta tesis se organiza en 8 capítulos. El primero de ellos presenta de manera acotada y precisa, el problema que se intenta resolver con esta investigación, así como los objetivos que se buscan conseguir. En el capítulo dos, se presenta una síntesis de los conocimientos que se manejan hoy en día acerca de la prehistoria del Illapel y el Choapa, así como sobre la investigación que se ha generado en torno al arte rupestre de la región, y las características que presenta en particular el sitio Los Mellizos. En el tercer capítulo se entrega el marco teórico y conceptual que servirá de base para la investigación y posterior análisis e interpretación de los datos. El capítulo siguiente presenta la metodología empleada, tanto en trabajo de campo como en laboratorio. Posteriormente, en el capítulo cinco, los resultados de los análisis son presentados, organizados de manera sistemática. El sexto capítulo entrega la discusión que es posible generar a partir de los resultados, tomando como eje los antecedentes expuestos en el

capítulo uno y el enfoque teórico propuesto en el segundo capítulo. El capítulo 7, por su parte, es una recapitulación que busca sintetizar el trabajo presentado. Finalmente, el capítulo 8 presenta nuestras apreciaciones respecto de esta investigación, sus aportes, limitaciones y proyecciones.

## I. PROBLEMA DE ESTUDIO Y OBJETIVOS

Considerando los antecedentes que nos hablan de una profunda y diversa historia cultural en el valle de Illapel, así como de la existencia de petroglifos que evidentemente pertenecen a diferentes periodos -tal como se verá más adelante- el problema que se intentará responder con la investigación aquí propuesta puede ser resumido en la siguiente pregunta: **¿Qué rol juega el arte rupestre en la configuración de la memoria colectiva de las diferentes sociedades que intervinieron el sitio Los Mellizos y cómo se establece esta memoria?**

De esta forma, se busca una comprensión diacrónica del arte rupestre, en tanto este es considerado una producción monumental, que perdura a lo largo del tiempo, siendo visible para las distintas poblaciones que ocuparon el espacio en cuestión. Así, a través del estudio de las reocupaciones del sitio y de las relaciones espaciales y visuales entre diseños de diferentes momentos, se podrá establecer la forma en que las distintas poblaciones se relacionaron con su pasado, configurando su propia memoria colectiva.

### **Objetivos:**

Objetivo General:

- Caracterizar la reocupación espacial y visual del Arte Rupestre en el sitio Los Mellizos.

Objetivos Específicos:

- Caracterizar las intensidades de ocupación del sitio y de los paneles de arte rupestre en los distintos periodos de la prehistoria.
- Reconocer la distribución espacial de las ocupaciones, diferenciando entre los diferentes momentos en que estas se dieron.
- Establecer las relaciones espaciales de las distintas ocupaciones que dan origen al sitio Los Mellizos tal y como lo conocemos hoy.
- Establecer las relaciones visuales generadas al interior del sitio entre los soportes de arte rupestre.

## **II. ANTECEDENTES**

A continuación se presentará el estado de la cuestión arqueológica en la región del Illapel y el Choapa. Para ello consideraremos los trabajos que se han desarrollado en torno al arte rupestre para, posteriormente, establecer los vínculos que se han realizado entre esta materialidad y las construcciones que se han hecho de la prehistoria local. Antes, sin embargo, presentaremos brevemente las condiciones geográficas y ecológicas de la zona de estudio.

### **Contexto Geográfico – Ecológico**

Nuestro trabajo se desarrolló en el sitio Los Mellizos, ubicado en la parte superior del río Illapel. Este río genera un valle transversal, tributario del Choapa, que corresponde al límite sur del Norte Chico, zona de transición geográfica entre el desierto absoluto del Norte Grande y el clima mediterráneo de la zona central. Es ancho y profundo, con un ensanchamiento en su curso medio-inferior, el cual genera terrazas fluviales aptas para el desarrollo de la agricultura. Por el contrario, su curso superior es bastante angosto y encajonado, con escasas terrazas fluviales. Nace en la alta cordillera y sus principales afluentes son el río Tres Quebradas, en el curso medio, y el río Carén, en su curso superior (Paskoff 1993). Es un río de régimen mixto: durante el verano es alimentado por el derretimiento de las nieves en la alta cordillera, mientras que durante el invierno las lluvias que se dejan sentir en esta zona aportan al caudal del Illapel. Tiene una longitud de 85 km. desde su nacimiento en la alta cordillera hasta su junta con el Choapa, drenando una extensión de 2.100 km.<sup>2</sup> (Dirección General de Aguas 2004).

Este valle es una ruta natural de paso entre la vertiente oriental y occidental de los Andes. De hecho, los movimientos de animales y poblaciones hacia los valles interandinos de San Juan son fundamentales en el verano, cuando los pastos escasean en el valle de Illapel y en San Juan las pasturas abundan, convirtiéndose en reservas naturales de forraje, a la vez que sus suelos ricos permiten una agricultura a pequeña escala (Gambier 1986).

La parte superior del Illapel se caracteriza por presentar un clima estepario de altura y de estepa templada en las partes medias. Cactáceas, arbustos y especies arbóreas como el Quillay (*Quinaja saponaria*), el Litre (*Lithraea caustica*), el Boldo (*Peumus boldus*) y el Algarrobo (*Prosopis* sp.) caracterizan la flora de esta región. A su vez, la fauna se encuentra representada por vizcachas (*Lagidium viscacia*), pumas (*Puma concolor*), guanacos (*Lama guanicoe*), zorros (*Pseudalopex* sp.), roedores y distintas especies de aves.

### **Arte rupestre en el Choapa**

Las investigaciones sobre el arte rupestre del Norte Chico han tenido un desarrollo bastante más lento si las comparamos con otro tipo de investigaciones arqueológicas. Esto puede justificarse a través de lo que señalara Ampuero (1985) respecto de la escasez de criterios metodológicos para enfrentar este tipo de registro, “prevaleciendo los criterios descriptivos de sitios, muchas veces aislados o desconectados entre sí” (Ampuero 1985:414). Así, resulta comprensible la escasa claridad frente a cuestiones tales como la adscripción cultural de las manifestaciones rupestres, así como su rol o función social. De hecho, esto último, es un tema que no se ha analizado: el arte rupestre ha sido considerado una manifestación secundaria de la cultura, inabordable en tanto indicador de procesos sociales. En este sentido, la

prehistoria construida sobre la zona del Choapa y, en especial del Illapel, ha considerado marginalmente al registro rupestre –al igual que en la mayor parte del territorio nacional. Esto se debe, principalmente, a los problemas metodológicos que implica el estudio de dicha manifestación: hasta hace poco tiempo no se habían desarrollado propuestas metodológicas coherentes que permitiera relacionar el arte rupestre con el resto de la materialidad arqueológica.

En general, el arte rupestre del Norte Chico ha sido afrontado desde el concepto de estilo (Mostny y Niemeyer 1983; Niemeyer 1985; Castillo 1985; Cervellino 1985). Así, se han definido al menos seis de ellos, todos vinculados al Complejo El Molle: La Silla (Castillo 1985; Niemeyer et al. 1989; Niemeyer y Ballereau 1996; Ballereau y Niemeyer 1996); Limarí (Castillo 1985; Niemeyer et al. 1989; Ballereau y Niemeyer 1996); Quebrada Las Pinturas (Niemeyer et al. 1989); Huasco (Cervellino 1985); Cochayuyo (Cervellino 1985); y Las Lizas (Niemeyer 1985). Por su distribución y abundancia, los tres primeros son considerados los principales. La noción de estilo utilizada para la definición de estos grupos implica que un sólo indicador resulta suficiente para la adscripción de un sitio a un estilo determinado. Así, por ejemplo, la presencia de los motivos denominados máscaras hacía evidente la caracterización de los grabados como pertenecientes al estilo Limarí. Es precisamente este estilo el que se encontraría en el valle de Illapel, el cual ha sido definido tanto por las representaciones de mascariformes o cabezas tiara en técnica de grabado, como por una serie de figuras geométricas –como círculos con apéndices y rectángulos–, además de figuras antropomorfas estilizadas. (Castillo 1985; Niemeyer et al. 1989).

Estos estilos propuestos para la región presentan ciertos aspectos que provocan complicaciones al momento de compararlos entre ellos, dejando

entrever su escaso carácter operacional desde la perspectiva arqueológica. Ellos han sido definidos a partir de conjuntos incomparables en cuanto a cantidad y distribución espacial. De hecho, muchas veces el criterio espacial primó a la hora de establecer las características estilísticas del norte semiárido, lo que se puede apreciar si consideramos los nombres propuestos para cada uno de los estilos. Dicho mecanismo provocó que conjuntos de petroglifos fueran asignados a un estilo por su ubicación geográfica, lo cual hizo posible que la heterogeneidad visual de un sitio fuera muchas veces obviada. La carencia de criterios metodológicos resulta evidente.

Vemos entonces que la potencialidad del arte rupestre no ha sido explotada en esta región: su comprensión se ha limitado a una descripción formal de los motivos representados y los estudios que lo abordan adolecen de una reflexión acerca del rol que cumplen estas manifestaciones en las dinámicas sociales. A ello se suma la casi indiscriminada asociación con el Complejo Cultural El Molle, lo cual reduce las posibilidades de interpretación. Aún así, cabe destacar el planteamiento de Iribarren (1973) sobre la presencia de arte rupestre Diaguita en el Norte Chico, como uno de los primeros investigadores en sugerir la existencia de arte rupestre de diferentes periodos, así como el reciente trabajo de Troncoso y colaboradores (2009), quienes proponen la existencia de un arte rupestre del Periodo Tardío e Intermedio Tardío en el Valle del Encanto.

Sin embargo, el Arte Rupestre de los valles de Illapel y Chalinga presenta mayores logros en cuanto a su investigación. Por un lado, desde principios del siglo XX fue estudiado por Rengifo (1918, 1919, 1921), quien sugiere que la asignación cultural de estos petroglifos sería la de los grupos Chiles. Por otro, Looser (1933) e Irarrázabal (1939) realizan una descripción de los petroglifos de Chillepín, en el curso superior del río Illapel. Por su parte, Iribarren (1973)

estudia petroglifos del valle de Chalinga y menciona la existencia de diferencias técnicas y formales en la producción de este arte rupestre. Así, sus estudios consideran la presencia de manifestaciones de diferentes periodos, además de la existencia de distintos modos producción. Posteriormente, Castillo (1991) discute los rasgos del arte rupestre de Illapel, señalando la variabilidad de diseños a lo largo del valle, la fusión en esta zona de tres conjuntos estilísticos, a saber: Limarí, Aconcagua y Choapa; este último sería característico de las particularidades del arte rupestre de este valle.

Luego de este conjunto de investigaciones, se desarrollaron numerosos estudios que abordaron al arte rupestre desde perspectivas novedosas para la zona, en los que no fue utilizada la noción de estilo. En cambio, estos trabajos se abocaron a desentrañar principalmente las funciones del arte rupestre (Jackson et al. 2000; Artigas 2002, 2004; Artigas y Cabello 2004; Guerra 2004; Castelleti 2004), discutiendo de manera un tanto tangencial el problema de la adscripción cronológica-cultural. No obstante, los aportes de estas investigaciones han abierto nuevos problemas de investigación. Es así como Jackson y colaboradores (2000), a partir de un análisis de las pátinas de los petroglifos, postulan la existencia de grabados de diferentes periodos, en particular del PAT y del PIT, aunque probablemente también del Periodo Arcaico. Artigas (2002) también ha sugerido la presencia de representaciones rupestres de diferentes momentos, al menos desde el periodo arcaico tardío en adelante, pero sin adentrarse mayormente en la adscripción cultural de los petroglifos en su estudio sobre el arte rupestre del valle de Canelillo. Por su parte, Cabello (2005) ha desarrollado una propuesta de análisis sobre los diseños denominados 'máscaras' en el Choapa, generando una segregación al interior del conjunto de acuerdo a características formales. Esta segregación, sin embargo, no ha sido vinculada de manera rotunda a diferentes momentos de la prehistoria.

Estudios realizados recientemente en el marco del Proyecto FONDECYT 1080360 –dentro del cual se desarrolló la presente investigación– también han planteado la existencia de arte rupestre asignable a diferentes momentos, proponiendo que dicha variabilidad está sujeta a las diferencias existentes entre las poblaciones que habitaron el valle del Choapa durante los periodos de la prehistoria. De esta forma, Troncoso (2009), a partir de “divergencias en las normas semióticas de producción de diseños, los patrones de simetría que los definen, sus ordenaciones en el panel y algunos aspectos tecnológicos” (Troncoso 2009:4), ha mostrado la existencia de petroglifos asignables a los periodos Alfarero Temprano, Intermedio Tardío y Tardío. Esta segregación se ha visto complementada por el trabajo de Vergara (2010) quien, a partir de un estudio tecnológico en el sitio Los Mellizos, sugiere la existencia de varios subgrupos tecnológicos, algunos de los cuales se correlacionan exclusivamente con diseños de determinados periodos.

De esta manera, tres conjuntos de petroglifos han sido identificados. Estos presentan una gran variedad de diseños, entre los cuales existen tres tipos que han permitido establecer las diferencias básicas entre el arte rupestre de los tres periodos en cuestión. Son agrupables en Máscaras, Zoomorfos y No figurativos (tabla 1). Las figuras 1, 2 y 3 muestran ejemplos de los petroglifos de cada periodo.

Tabla 1: Características de los tipos de diseño por periodo.

	<b>No figurativos</b>	<b>Zoomorfos</b>	<b>Máscaras</b>
<b>PAT</b>	Círculos simples y yuxtaposiciones de estas figuras, sin un patrón de simetría claro, excepto la traslación.	Representaciones de camélidos, lineales con torsos curvos. Se encuentran representados de forma aislada o junto a otros camélidos	Representaciones de rostros de contorno circular y representaciones icónicas de ojos, bocas y narices.
<b>PIT</b>	Diseños con patrones simétricos más complejos (Rotación y reflexión). En general la técnica de estos diseños es lineal continua.		Representaciones de contorno cuadrangular, con interior segmentado y diseños escalerados y grecas.
<b>PT</b>	Diseños con decoración interior, ordenados de manera vertical u horizontal en el panel, con surco continuo. Cruces. Destaca la doble reflexión especular como patrón de simetría.	Camélidos de cuerpos rígidos, con ángulos cuello-cuerpo de 90° aprox. En general están asociados a representaciones antropomorfas.	Bastante similares a las del PIT, pero algunas de ellas presentan doble reflexión especular como patrón de simetría en su composición.

Cabe destacar que las diferencias reconocidas entre los periodos Intermedio Tardío y Tardío no son muy marcadas, lo que no parece extraño si consideramos que en ambos periodos la cultura Diaguita es la que se encuentra presente en la zona, y que durante el PT se ve influenciada por el *Tawantinsuyu*, evidenciando cambios, por ejemplo, en la decoración cerámica, pero también importantes continuidades (González 2004b). Una de estas modificaciones sería la presencia de la doble reflexión especular como patrón de simetría, así como una complejización de los lenguajes visuales. Además de

lo anterior, en el arte rupestre se reconoce una serie de diseños de clara adscripción incaica, como las clepsidras, grecas incaicas y cruces dobles (Troncoso 2009).



Figura 1: Diseño del PAT. Círculos Aglutinados



Figura 2: Diseño del PIT. Máscara.



Figura 3: Diseño del PT. Signos escudos o clepsidras.

De esta manera, vemos la evolución que ha seguido el estudio del arte rupestre en el Choapa, los cambios de enfoque y la transformación en la interpretación de dicho registro. En este contexto, para la presente investigación las adscripciones crono-culturales propuestas por Troncoso (2009) operarán como base, por lo cual la discusión estilística y cronológica se dará por sentada, considerando que este trabajo se enmarca dentro del mismo proyecto y no se orienta a evaluar tal tema.

### **Prehistoria del Choapa e Illapel**

La prehistoria del Choapa, específicamente del valle de Illapel, se ha ido construyendo de forma paulatina, aunque con un importante aumento en las investigaciones y propuestas a partir de la segunda mitad de la década de 1990. Sin embargo, y tal como lo plantea Pavlovic (2004), este avance no ha

sido homogéneo, debido a que los trabajos se han centrado en problemáticas como el Inca y la cultura Diaguita. Así, temas como el Arcaico de la zona interior y el Alfarero Temprano no han sido estudiados sistemáticamente, y de ellos poco se sabe. Esta situación contrasta con los significativos avances que se han hecho en la costa de esta región para la caracterización del Periodo Arcaico (Méndez y Jackson 2006; Jackson y Méndez 2004; Galarce 2004; Jackson et al. 2002)

En este contexto, destacan las evidencias que se han encontrado en las cercanías de Los Vilos, que muestran la presencia de poblaciones humanas en momentos muy tempranos. Dichas poblaciones son asignables al Periodo Paleoindio, y estarían utilizando espacios particulares para dar caza a determinados animales. Tal es el caso de los sitios de Quereo (Jackson et al. 2004) ubicado en la quebrada homónima, y el de Santa Julia, en la quebrada Mal Paso. Este último se caracteriza por constituir la primera evidencia de un asentamiento humano, en un borde de lo que fue una antigua laguna, presentando entre otros, artefactos manufacturados en cuarzo (Jackson et al. 2007). La descripción que se ha hecho de este periodo y de las poblaciones que habitaron las cercanías del Choapa, no hace pensar que hayan ocupado espacios de la cuenca superior de este valle y, por tanto, es poco probable que tengan algún tipo de relación con las manifestaciones rupestres que allí encontramos y que son el objeto de esta investigación.

Respecto del periodo Arcaico, y a pesar de las escasas investigaciones sobre éste en el Illapel, sabemos que está representado por poblaciones con un alto grado de movilidad estacional, entre diferentes pisos altitudinales, desde la costa Pacífica hasta los valles de San Juan. Esta cualidad de ruta de paso de los valles occidentales, provoca que el registro arqueológico de este periodo sea exiguo, a diferencia de lo que ocurre en la costa de Los Vilos y en

los valles interandinos de San Juan (Jackson et al. 2000).

### *Periodo Alfarero Temprano*

Ahora bien, respecto del Periodo Alfarero Temprano (en adelante PAT), la situación es algo distinta. Si a principios de la última década del siglo pasado se pensaba que durante el PAT el Choapa era una zona de interacciones culturales entre el Complejo El Molle del Norte Chico y las Tradiciones Bato y Lolleo o, incluso, una zona más asociable a los procesos de Chile Central (Niemeyer et al. 1989), estudios posteriores han dado cuenta de la particularidad que toma este periodo en la cuenca del Choapa (Alfaro 2005, Sanhueza et al. 2004, Pavlovic 2004, Pavlovic y Rodríguez 2005).

Sobre los patrones de asentamiento, Pavlovic (2004) ha planteado que presentan una alta diversidad, producto de diferentes tareas realizadas en los sitios, así como por el emplazamiento y los procesos de formación particulares que afectan a los sitios. Sin embargo, este autor ha propuesto la existencia de tres tipos de asentamiento reconocibles en el valle del Choapa. El primero corresponde a dispersiones superficiales poco densas de material –lítico y cerámico–, halladas en quebradas secundarias de escurrimiento estacional y en amplias terrazas fluviales. Éstas han sido interpretadas como evidencia de asentamientos temporales de corta duración, pero con reocupaciones reiteradas, probablemente utilizados para realizar actividades de aprovisionamiento. Un segundo tipo se refiere a asentamientos de menor extensión, pero con mayor densidad de material cultural, que suelen ser encontrados en terrazas fluviales de las cuencas superiores de los ríos, asociados a pequeños y permanentes cursos de agua. Estos asentamientos han sido interpretados como campamentos habitacionales base, donde se

desarrollaron actividades de molienda y producción de instrumental lítico, entre otras. La ubicación de tales sitios habría permitido un fácil acceso tanto a sectores bajos como altos de los valles. El tercer y último tipo corresponde a sitios pequeños y con una baja densidad de restos culturales, ubicados en planicies de cumbres de cerros pequeños o laderas aterrazadas, y que posiblemente operaron como avistaderos (Pavlovic 2004).

Lo anterior ha llevado a Pavlovic (2004) a proponer la persistencia de un modo de vida móvil para este periodo, que habría continuado incluso hasta el Periodo Tardío en el valle de Chalinga, y cuyo patrón de asentamiento se “asemeja a la forma de ocupación del espacio desarrollado por grupos cazadores-recolectores del PAT de zonas aledañas al Choapa, tales como la zona Central” (Pavlovic 2004:41).

Por otra parte, diversos investigadores (Alfaro 2005, Sanhueza et al. 2004, Pavlovic y Rodríguez 2005) han propuesto la presencia durante el PAT de distintos grupos “que se expresan materialmente de forma muy distinta” (Sanhueza et al. 2004:50), debido a la presencia de cerámica asociable a la cultura Agrelo-Calingasta del centro-oeste argentino, y a otros tipos particulares a la zona, con ciertas reminiscencias de los complejos contemporáneos de más al sur o de la zona más norteña del Limarí. Se presenta entonces una notable heterogeneidad en la cerámica del periodo.

Ahora bien, en términos generales podemos plantear que en el Choapa el PAT se caracteriza por presentar una gran variabilidad en cuanto patrón de asentamiento y producción de cerámica. A su vez, es posible mencionar que en el Illapel la presencia de sitios PAT es bastante exigua en comparación con el Chalinga, en donde se encuentra una mayor abundancia. Esto podría deberse a las características de cada valle, y a los tipos de patrones de

asentamientos señalados anteriormente, los que privilegiarían quebradas o valles angostos, antes que terrazas fluviales importantes, como son las que presenta el Illapel, excepto en su curso superior. Es necesario hacer hincapié en que toda la evidencia da cuenta de grupos que mantienen un modo de vida móvil, contrario a lo que hasta hace un tiempo se pensaba. Sobre el arte rupestre podemos señalar que, si bien muchos de los investigadores han planteado que el origen del arte rupestre del Norte Chico en general estaría en este periodo (como lo revisamos en el apartado anterior), este tipo de manifestación cultural no ha sido abordado desde un punto de vista que considere su inserción en lo social, y por ende, ha jugado un rol secundario – por no decir nulo– en la comprensión que tenemos del periodo en cuestión.

#### *Periodo Intermedio Tardío*

En el caso del Periodo Intermedio Tardío (en adelante PIT), los conocimientos para el área en cuestión son bastante más abundantes que los antes expuestos para el PAT ya que, como se planteó anteriormente, el Diaguita corresponde a un tema que ha sido estudiado más intensamente. Esta cultura –definida como la entidad característica de este periodo en la Región de Coquimbo– sería una sociedad campesina, con una organización social basada en la familia, y con una explotación a baja escala del entorno, es decir, poco intensiva y básicamente de subsistencia (Troncoso 2004).

A base del material cerámico, se han definido tres fases para el desarrollo de esta cultura. Cornely (1956) y posteriormente Ampuero (1972-73), realizaron las tipologías de las cuales desembocó la diferenciación de las fases. Las fases I y II serían las características del PIT, mientras que la III correspondería al periodo de influencia incaica. No obstante esta diferenciación tipológica-temporal,

recientes estudios en el valle de Illapel han mostrado que los estilos cerámicos no se corresponden necesariamente con diferentes etapas en el desarrollo diaguita. Así, existirían traslapes temporales entre los estilos I y II (Rodríguez et al. 2004; Troncoso et al. 2004; González 2004a), dando cuenta de una realidad más compleja que la hasta entonces pensada. De este modo, la diferencia entre las cerámicas que generalmente han sido adscritas a las fases I y II, tiene más relación con diferentes modos de hacer que con diferencias temporales (Rodríguez et al. 2004).

Sobre el modo de vida de las poblaciones Diaguita de la cuenca superior del Illapel, Troncoso (2004), a partir de un estudio de los asentamientos, ha concluido que el patrón de ocupación del espacio es disperso, pero nucleado en ciertos sectores de las terrazas fluviales. Dentro de este patrón disperso, el sitio Césped 1 habría sido el principal asentamiento habitacional de la parte alta del Illapel (Troncoso 2004). Es así como la utilización de las terrazas fluviales permitió el cultivo de ciertos recursos vegetales, entre ellos la quínoa (*Chenopodium quínoa*), la cual se encontraría asociada principalmente a sitios habitacionales (Belmar y Quiroz 2004); ésta, junto con otros alimentos, habría favorecido la ingesta de una dieta rica en carbohidratos. Además de la quínoa, se ha reconocido la presencia de restos de camélidos, particularmente guanacos (*Lama guanicoe*) (Becker 2004) –aunque el MNI no supera 1 por sitio– así como restos malacológicos, específicamente machas (*Mesodesma donacium*), también en muy baja proporción (Troncoso 2004).

Ahora bien, el patrón de asentamiento disperso que plantea Troncoso no sería motivo necesario para pensar en una dispersión a nivel sociocultural. González (2004a), al analizar la decoración de la cerámica diaguita de este periodo, afirma la existencia de una “gran unidad que manifiesta el universo representacional diaguita a lo largo del valle” (González 2004a:77), sugiriendo

que los grupos diaguita del valle de Illapel tenían nociones de pertenencia a un grupo mayor. Esto, sin embargo, no elimina la posibilidad de diferenciación en el valle, lo cual permite señalar la presencia de identidades locales al mismo tiempo que identidades étnicas (González 2004a).

De lo anterior se concluye que durante el PIT, el valle de Illapel fue explotado de manera extensiva por las poblaciones diaguitas, poblaciones campesinas que, a pesar de vivir disgregadas a lo largo del valle, debieron mantener algún tipo de institución social que posibilitara la agregación, de manera que las prácticas socioculturales pudiesen reproducirse y ser compartidas por los distintos grupos familiares. En este sentido, se ha planteado que la Diaguita sería una sociedad segmentaria, sin jerarquización pero con la presencia de ciertos personajes que alcanzan un mayor estatus (Troncoso 2005).

A partir del estudio de un determinado tipo de vasija cerámica –el llamado plato zoomorfo/antropomorfo–, Troncoso (2005) ha planteado que en la organización social de las poblaciones Diaguita destacaría un personaje clave: el chamán. Éste ocuparía un rol importante dentro la sociedad Diaguita, porque habita en un espacio de mediación entre los opuestos, situación que se ha establecido a partir de la espacialidad de la vasija en cuestión (Troncoso 2005). La idea de un chamán que media entre dos mitades, ha ayudado a sostener la afirmación de la cultura Diaguita como una sociedad andina, ya que encontramos que ciertos elementos (como el complejo alucinógeno, la estructuración de los diseños y la representación de un híbrido humano/felino) son compartidas por diversas sociedades precolombinas en Los Andes (González 2004b, Troncoso 2005).

En resumen, vemos que este periodo está marcado por la presencia de la cultura Diaguita. Aún así, no debemos olvidar los planteamientos de Pavlovic (2004) respecto de la posible permanencia de grupos móviles, con modos de vida similares a los del PAT, en lugares diferentes a los privilegiados por las sociedades Diaguitas, particularmente en el valle de Chalinga, generándose un uso diferencial del espacio. Por otro lado, vemos que en el Illapel se evidencia que estas sociedades no presentan rasgos de pastoralismo, siendo inexistente la presencia de llamas (*Lama glama*) en los contextos encontrados. En ese sentido, si bien existe una importante incorporación de cultígenos, no sucede lo mismo con animales domesticados, evidenciando una dieta que parece ser bastante diversa, donde la caza y la recolección son estrategias importantes.

Si volvemos la vista hacia el rol del arte rupestre en la construcción de la Prehistoria y, en particular, de este periodo, podemos notar que, lo mismo que en el caso del PAT, no ha sido considerado a la hora de establecer las características de los grupos humanos del PIT. En este caso, el arte rupestre ha sido invisibilizado probablemente por los primeros trabajos sobre arte rupestre los cuales, como vimos, asignaban toda manifestación rupestre a las primeras sociedades alfareras de la región. Ello estaría aparentemente ligado a un pensamiento evolucionista, en el cual no cabe la posibilidad de que sociedades que parecen relativamente complejas, realicen este tipo de manifestaciones artísticas en las piedras.

### *Periodo Tardío*

Las poblaciones diaguitas que habitaron el valle de Illapel, aproximadamente, desde el siglo IX de nuestra era, hacia el inicio del 1450 d.C. fueron incorporadas al aparato estatal del *Tawantinsuyu*, sufriendo una

modificación radical en sus patrones sociales y modos de vida (Troncoso 2004; Troncoso et al. 2004; González 2004a y b). Esto da inicio al denominado Periodo Tardío (en adelante PT), para el cual se ha definido la fase diaguita III (Ampuero 1972-73), en la que la producción cerámica sufre notables transformaciones, sobre todo en la morfología y la decoración. Esta fase se ha llamado también de aculturación incaica, debido a que los cambios en la decoración dan cuenta de patrones típicamente cuzqueños en la construcción de la representación gráfica diaguita. Esta situación se ha evidenciado principalmente en la llamada área central Diaguita, correspondiente a los valles de Elqui y Limarí, siendo casi inexistente en zonas alejadas de este centro, como lo es la cuenca del Choapa.

Esta ausencia de patrones decorativos mixtos en el Choapa fue la evidencia principal para sostener que la presencia Inca en la zona había sido poco importante. Sin embargo, como revisaremos a continuación, nuevos estudios contextuales de sitios interiores en el Choapa, proponen una importante injerencia del estado cuzqueño en esta región, con la presencia de un sitio con piezas casi exclusivamente incaicas, como Loma Los Brujos (Troncoso 2004; González 2004a y b) y otro que presenta diferencias notorias con los asentamiento diaguita clásicos, como es el sitio Césped 3 (Troncoso et al. 2004).

Partiendo por la evidencia más clara de la presencia Inca en el valle, el sitio Loma Los Brujos, ubicado en un lugar estratégico del valle de Illapel, desde donde tiene una gran visibilidad, así como también una gran visualización del entorno, es el único en este valle que presenta estructuras arquitectónicas, y la materialidad cerámica presenta un alto porcentaje de formas e iconografía cuzqueña, y muy baja proporción de diseños diaguita o mixtos (González 2004a). Este sitio, estudiado de forma aislada, pudiese parecer extraño,

considerando la escasa evidencia del *Tawantinsuyu* en el resto del valle. Sin embargo, cómo se adelantó anteriormente, estudios contextuales en los sitios del valle han dado cuenta de un notable cambio en las formas sociales de los diaguitas durante la llamada fase III, la cual si bien no presenta cerámica propia de esta fase, es evidente que manifiesta un proceso de incorporación al Estado Cuzqueño.

Tal como plantean Troncoso (2004) y González (2004a y b), la última fase de desarrollo diaguita, está marcada por una serie de cambios visibles, principalmente, en la producción de diferentes bienes. En el caso de la cerámica, se ve la aparición de patrones decorativos diaguita propios del área central, antes desconocidos en el Choapa; la utilización del escobillado como técnica para alisar, la proliferación de urnas, la reducción de los grosores de las paredes y un aumento en el tamaño de las piezas (Troncoso 2004; Troncoso et al. 2004; González 2004a y b). Así mismo, se ve un desarrollo de las prácticas textiles, al encontrarse gran cantidad de torteras de piedra e instrumentos óseos asociados a la producción de tejidos (Troncoso et al. 2004). La mayor cantidad de restos de camélidos –entre ellos de llamas- y de otros animales, entre los que destaca la fauna marina (jurel -*Trachurus symmetricus*- y macha -*Mesodesma donacium*), así como la aparición de maíz (*Zea mays*) y mayores cantidades de quínoa (*Chenopodium quínoa*), evidencian un aumento significativo en la diversidad de la dieta, así como estrategias extractivas mucho más intensivas que las de la fase previa.

Estas diferencias han sido interpretadas como la “inserción de la familia campesina a una economía estatal” (Troncoso 2004), es decir, a una economía centrada en la producción y transporte de excedentes. De hecho, los productos costeros encontrados en Césped 3 permiten establecer una relación bastante directa con LV009B, sitio ubicado cercano a la desembocadura del estero

Conchalí, que presenta un importante componente Diaguita-Inca y que ha sido interpretado como un sitio de explotación de recursos marinos (Troncoso et al. 2009), lo que supone la organización de estas poblaciones a un nivel estatal, con sitios que evidencian la realización de prácticas específicas y diferenciadas (Troncoso 2004).

De esta manera, se ve que los cambios acaecidos en determinados aspectos del modo de vida –como es la alimentación, por ejemplo- no está relacionado necesariamente con cambios en los modos de hacer de la alfarería. De hecho, y a diferencia de lo que ocurre en el área central, en el Illapel se establecen dos realidades para este periodo. Una es la de la continuidad entre las fases pre-inca e inca, ya que las poblaciones diaguita siguen utilizando los mismos espacios; y la segunda, la de la diferenciación bastante evidente que se genera, con el establecimiento del sitio Loma Los Brujos como un centro administrativo estatal y diferenciado explícitamente del resto de los asentamientos (Troncoso 2004).

El establecimiento de dicho centro de administración estatal, se puede deber, entre otras cosas, a la utilización de esta zona como una ruta de paso entre la vertiente oriental y la occidental de Los Andes, gracias a las características geomorfológicas de este valle (González 2004a y b), además de favorecer la conexión con Combarbalá. De hecho, uno de los principales sitios asignables a este periodo, Césped 3, se encuentra en una zona en la que se acaba el valle y comienza la precordillera, es decir, comienza la ruta para cruzar el macizo andino (Troncoso et al. 2004). También es cierto que, independiente de la posibilidad de acceder a la vertiente oriental de Los Andes, el emplazamiento de un centro administrativo tiene relación, fundamentalmente, con las nuevas estrategias productivas implementadas en el área, así como a la instalación de redes de movilidad de bienes.

González (2004a y b), a partir del análisis de la decoración cerámica de este periodo en el valle de Illapel, ha propuesto que la influencia incaica se manifiesta en la llegada de poblaciones diaguita del área central (Elqui y Limarí), bajo la institución de los mitimaes, que en este caso tendrían un énfasis económico. De esta manera, se explicarían las diferencias cualitativas y cuantitativas existentes entre las fases II y III. Del mismo modo, esto da cuenta de una distinción en la forma que tuvo el *Tawantinsuyu* al incorporar a las poblaciones Diaguitas, toda vez que en los valles más septentrionales del Elqui y Limarí se habría establecido un lazo muy distinto entre las poblaciones locales y el Inca, permitiendo la incorporación de los curacas de estas zonas a una especie de elite en el *Tawantinsuyu* y probablemente, encomendándoles tareas administrativas en otras regiones, como el valle de Illapel.

De esta forma, se entiende que el periodo Tardío en el valle de Illapel estuvo marcado por una fuerte explotación del entorno, enfocado a la participación de las poblaciones locales en redes económicas, políticas y sociales mucho más amplias que las hasta entonces vistas en la zona. Sin embargo, cabe también destacar que durante este periodo, vivieron poblaciones distintas a los diaguitas, herederas de la tradición del PAT (Pavlovic 2004), y de las cuales no se ha investigado lo suficiente, pero que, por su organización socio-política y el hecho de habitar en áreas marginales a los espacios agrícolas se cree que no habrían sido anexadas al *Tawantinsuyu*.

No obstante los trabajos que han permitido esta caracterización del periodo tardío en el Choapa, y particularmente en el Illapel, el conocimiento que se tiene respecto al rol que pudo haber jugado el arte rupestre en las dinámicas sociales de este periodo son, por decir lo menos, escasas. De hecho, como señalamos anteriormente, hasta hace pocos años ni si quiera se planteaba la posibilidad de que hubiese un arte rupestre vinculado a la expansión incaica en Chile. De ahí

que no haya casi trabajos que aborden esta problemática. Sin embargo, desde hace algún tiempo, diversos investigadores han dado cuenta de la existencia de manifestaciones rupestres asociadas al *Tawantinsuyu*, en diversas regiones de Chile (Sepúlveda 2004, Troncoso 2004b, Valenzuela et al. 2004) y particularmente en la región del Choapa (Troncoso 2004, 2009). Son estos últimos trabajos los que han comenzado a dar luces sobre el uso social de esta materialidad en el Choapa, de manera de ampliar los conocimientos que se tienen de la prehistoria local y en particular, de los ribetes que tomó el avance incaico en esta zona.

En consecuencia, vemos que la prehistoria del Choapa se ha ido construyendo sobre la base de diversas investigaciones, las que han abordado fundamentalmente ciertas problemáticas, a saber: i) Poblamiento americano (en la desembocadura del Choapa); ii) Patrones de asentamiento durante el PAT y caracterización general del periodo; iii) Caracterización de las poblaciones Diaguitas del PIT y iv) Caracterización del periodo de influencia incaico, fundamentalmente en las poblaciones Diaguitas. Estos grandes temas han sido abordados de forma independiente uno de otro, generando una separación muchas veces radical entre un periodo cultural y otro.

Estas problemáticas no han incluido reflexiones en torno a la memoria colectiva de los grupos humanos que habitaron esta región, dejando de lado una amplio abanico interpretativo que permitiría 'unir' estos 'cajones culturales' de corte histórico-cultural, de forma de comprender de mejor manera el devenir histórico de las sociedades choapinas.

Asimismo, el arte rupestre no ha sido incorporado mayormente en la discusión en torno a la prehistoria, lo que a nuestro juicio se puede ver como una limitante a la hora de generar interpretaciones de la evidencia arqueológica.

Esto, ya que la creación del arte rupestre es clave en la reproducción social, por cuanto en este acto se entrelazan diversos niveles de significado. Uno de ellos, el que nos interesa en este trabajo, es el de la memoria colectiva.

Es así que con la presente investigación, pretendemos aportar a la construcción de la prehistoria del Choapa a partir del estudio del sitio Los Mellizos, uno de los sitios de arte rupestre más significativos –por sus diseños, profusión de grabados y emplazamiento- y que sin duda debió haber tenido una gran importancia durante la prehistoria, como se verá más adelante.

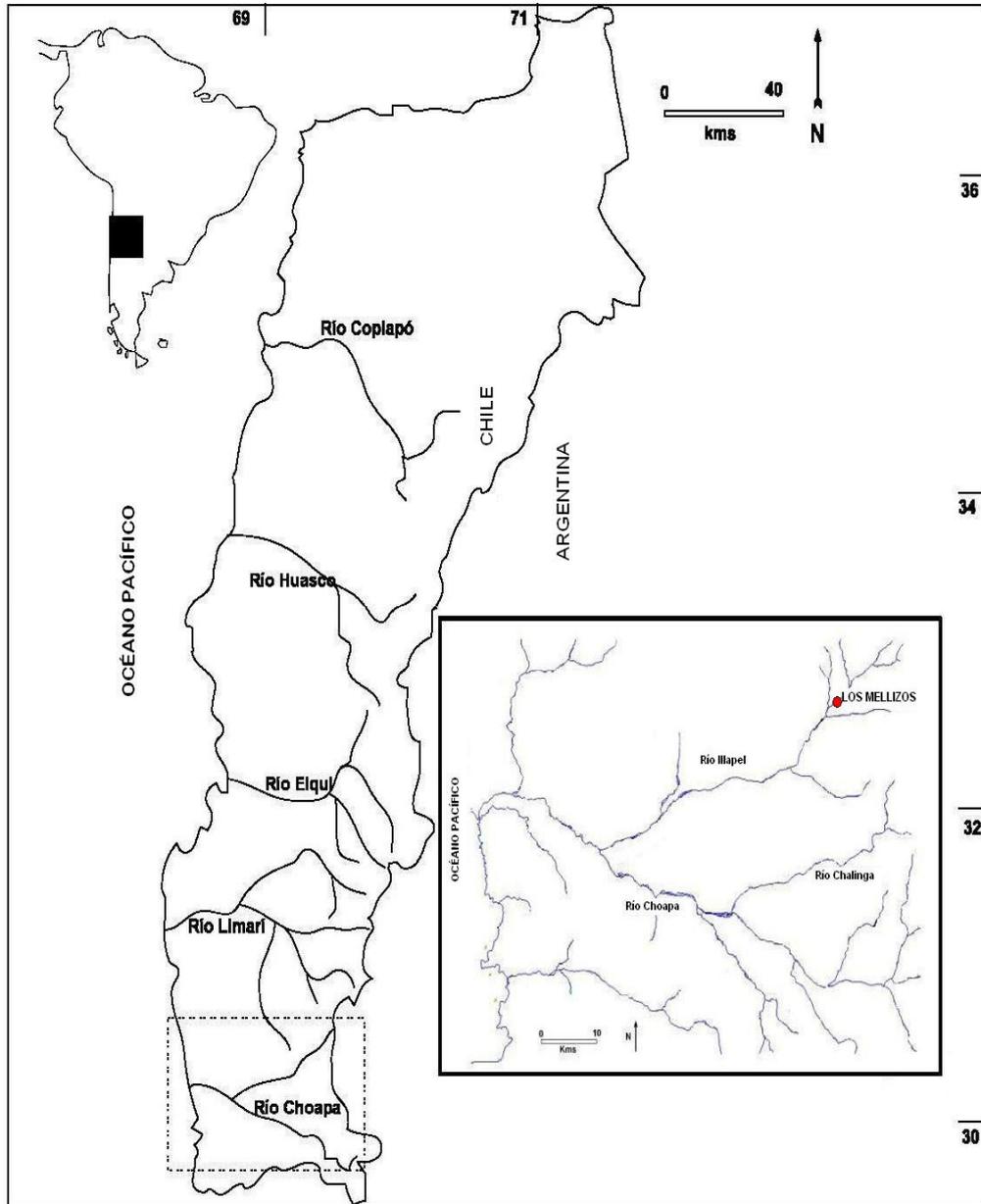
## **Los Mellizos**

Se ubica en la ribera sur de la cuenca superior del río Illapel (mapa 1), a 1.600 m.s.n.m., en una terraza angosta. Su emplazamiento en tal ladera, opuesta a las rutas de movilidad, hace que sólo sea posible acceder a Los Mellizos cruzando el río, ya que no tiene accesos desde la terraza sur de la cuenca media del río, ni desde el oriente (figura 4). Esto hace que en momentos del año en que el río aumenta su caudal producto de los deshielos o las lluvias, este sector quede aislado, por lo que su acceso es relativamente restringido. Este sitio presenta la mayor concentración de soportes de arte rupestre en la cuenca del Illapel, con un total de 160, lo que representa el 15,05% de todos los soportes del valle. Además, se caracteriza por tener una amplia variedad de diseños.

Ballereau y Niemeyer (1998), realizaron un estudio muy preliminar de este sitio, dentro de una investigación mayor que buscaba caracterizar el arte rupestre del Illapel. Estos investigadores segregaron los diseños que identificaron en Los Mellizos en 12 categorías, entre las que destaca la de los

diseños zoomorfos, que sería la más representada. Sin embargo debemos señalar que los diseños no figurativos fueron segregados en varias categorías, y que si se los suma, son claramente más que cualquier otro tipo de diseño, representando un 77,73% de lo petroglifos identificados. Estos investigadores no discuten mayormente el uso y función del arte rupestre, no obstante lo cual plantean la necesidad de afinar las adscripciones de esta manifestación.

Otros trabajos, realizados en el proyecto FONDECYT 1080360, han dado cuenta que la gran variedad de diseños en el sitio Los Mellizos, tiene relación entre otras cosas, con diferencias temporales y culturales, proponiendo la existencia de manifestaciones rupestres adscribibles a los Periodos Alfarero Temprano, Intermedio Tardío y Tardío, afinando, como plantearan Ballereau y Niemeyer (1998), la cronología del arte rupestre. Así, la segregación estilística realizada para la cuenca superior del Illapel (Troncoso 2009), y revisada con anterioridad, es también aplicable a este contexto. De esta manera se ha podido establecer la adscripción cultural de casi todos los soportes del sitio. En la tabla 2 se puede observar la cantidad de soportes que presentan diseños de los diferentes periodos, mientras que en la tabla 3, se pueden ver también las combinaciones de diseños de diferentes periodos en un mismo bloque.



Mapa 1: Ubicación del sitio Los Mellizos



Figura 4: Sitio Los Mellizos en el contexto cordillerano

Tabla 2: Cantidad de soportes que presentan diseños de cada periodo. PIT-PT corresponde a una categoría diferente en la que no se pudo distinguir si el diseños fue producido durante el PIT o el PT

	N
PAT	21
PIT	41
PIT-PT	42
PT	58
Histórico	7
Indeterminado	30

Tabla 3: Asignación crono-cultural de los soportes del sitio Los Mellizos..

	N	%
PAT	12	7,5
PIT	17	10,625
PT	32	20
PIT-PT	36	22,5
PAT / PIT	4	2,5
PAT / PIT / PT	3	1,875
PAT / PIT-PT	2	1,25
PIT / PT	15	9,375
PIT / PIT-PT	1	0,625
PIT / PT / Histórico	1	0,625
PIT-PT / Indeterminado	1	0,625
PT / PIT-PT	1	0,625
PT / Histórico	2	1,25
PIT-PT / Histórico	1	0,625
Histórico	3	1,875
Indeterminado	29	18,125

La variedad de diseños del sitio Los Mellizos se sintetiza en la tabla 4, en la que se puede observar la cantidad de soportes que presentan los diferentes tipos de diseños. En la tabla 5, por su parte, se muestra las combinaciones de diseños y su representación en el sitio. Los soportes presentan en algunos casos diseños de un solo tipo, mientras que en otros, presentan combinaciones de 2 o más de ellos. Esta segregación tipológica es la que se utilizará como base en esta investigación.

Tabla 4: Cantidad de soportes que presentan diferentes tipos de diseños.

	N
No figurativos	145
Antropomorfos	40
Zoomorfos	36
Máscaras	7

Tabla 5: Tipos de diseños y combinaciones de diseños presentes en los soportes del sitio Los Mellizos

	N	%
No figurativos	92	57,86
Antropomorfos	5	3,14
Zoomorfos	8	5,03
Máscaras	1	0,63
Antropomorfos / Zoomorfos / No figurativos	12	7,55
Antropomorfos / No figurativos	20	12,58
Antropomorfos / Máscaras / No figurativos	2	1,26
Zoomorfos / No figurativos	14	8,8
Máscaras / No figurativos	3	1,89
Máscaras / Zoomorfos / No figurativos	1	0,63
Antropomorfos / Zoomorfos	1	0,63

Existe además un reducido conjunto de diseños icónicos que pueden ser claramente adscritos crono-culturalmente, básicamente por la profusión de su representación en diversos soportes materiales que han sido ampliamente reseñados. Tal es el caso de una representación de ofidio-felino, asignable según Troncoso y Jackson (2010) al desarrollo Aguada del Noroeste Argentino (en adelante NOA) (800 – 1000 d.C. en el valle de Calingasta) (figura 5); representaciones de antropomorfos de lados curvos que han sido vinculados a los desarrollos Santa Marianos también del NOA y que para la zona de estudio serían asignables al PT (figura 6); finalmente, una representación que podría relacionarse con las representaciones de cóndores de la cultura Angualasto, lo que sugeriría una asignación para el PIT o PT (Troncoso 2009) (figura 7). Se encuentra también una figura antropomorfa, con un hacha en una de sus manos, que por el tipo de instrumento, podría asociarse al PT (figura 8).



Figura 5: Representación de Ofidio-Felino



Figura 6: Representación de antropomorfo de lados curvos



Figura 7: Posible representación de Cóndor



Figura 8: Representación de antropomorfo con artefacto en una de sus extremidades superiores

Así, se ha evidenciado la variabilidad del registro rupestre en la zona e incluso se ha llegado a plantear ciertas interpretaciones para explicarla. Tal sería el caso de la propuesta de Troncoso (2000, 2001) respecto del sitio Los Mellizos, la cual plantea que este sitio presenta una marcada carga simbólica y ritual, la que habría perdurado a lo largo de los siglos, desde que las primeras poblaciones humanas utilizaban el valle de Illapel como lugar de tránsito, hasta las poblaciones Diaguita que habrían utilizado este sector del valle para emprender los traslados de bienes que les encomendaba el aparato estatal Incaico. De esta forma, Los Mellizos se habría constituido en un espacio ritual (Troncoso 2000, 2001).

Si bien su característica principal es la presencia de arte rupestre, el sitio Los Mellizos presenta a su vez material en estratigrafía que ha permitido establecer la existencia de ocupaciones habitacionales, asignables al PAT. La presencia de fogones, pisos habitacionales y gran cantidad de material cerámico sustenta esta interpretación (Larach 2010). Sin embargo es esta misma evidencia material y la ausencia de materialidad asignables al PIT y PT, la que ha permitido establecer una clara diferenciación en el uso de este espacio por parte de poblaciones diferente. Por una parte, entonces, se ve que durante el PAT las poblaciones no sólo grabaron las piedras de este sitio sino que también habitaron entre ellas. Por su parte durante los periodos siguientes, las poblaciones Diaguitas y Diaguita-Incas utilizaron este espacio exclusivamente para realizar petroglifos, ya que su lugar de habitación se encontraba en lugares distantes, particularmente asociados a las terrazas fluviales, lo que se condice con un modo de vida agrícola.

Se hace evidente, a partir de todo lo anterior, la escasez de conocimiento en torno a la relación entre el arte rupestre y las sociedades que lo generaron, abriendo así todo un campo para la investigación arqueológica, situación que se

pretende aprovechar con el estudio del sitio Los Mellizos, a partir de un enfoque destinado a articular este registro con las dinámicas sociales de los pueblos involucradas en su producción, desde una mirada diacrónica de la prehistoria.

Asimismo, la construcción que se ha hecho de la prehistoria local no ha abordado hasta ahora la forma en que las sociedades del pasado produjeron su memoria, se relacionaron con su propio pasado y cómo podría influir en la producción material de estos pueblos. En este contexto, creemos que el arte rupestre –y en particular un sitio como Los Mellizos- puede ser un buen punto de partida para abordar esta problemática, toda vez que es una materialidad en la que usualmente encontramos manifestaciones de diferentes momentos coexistiendo en un mismo espacio, estableciendo relaciones entre ellos. De esta manera, esperamos, a partir de un estudio exploratorio, determinar las prácticas sociales relacionadas con la construcción de la memoria colectiva de los diferentes grupos sociales y el rol jugado por el arte rupestre del sitio Los Mellizos en dichas prácticas.

### III. MARCO TEÓRICO

Preguntarse sobre el porqué de la multiplicidad de motivos, figuras, técnicas y otros atributos que presenta el arte rupestre del sitio Los Mellizos, supone cuestionar los velados procesos sociales, culturales y cognitivos que subyacen a dicha diversidad. Entre ellos, el rol otorgado a la representación gráfica en las rocas por las distintas poblaciones que habitaron o pasaron por este espacio.

Desde esta perspectiva, adentrarse en fenómenos sociales tales como la construcción de la memoria colectiva y la transmisión de ésta, parece necesario si lo que se pretende es comprender la forma en que el arte rupestre, en tanto construcción monumental, permite la conservación de determinadas ideas y principios, a la vez que establece una relación indirecta entre poblaciones que no tuvieron necesariamente contacto entre sí. Esto, porque el arte rupestre es un tipo de manifestación que queda adosada al territorio, de manera definitiva y la mayor parte de las veces perdura por periodos muy largos, que suelen escapar a las biografías personales e incluso sociales. De esta forma, la monumentalidad del arte rupestre tiene relación con lo que podríamos llamar su 'atemporalidad', o en otras palabras, su indiscutible capacidad de perdurar. En este sentido, el arte rupestre parece haber estado 'siempre' ahí, pasando a conformar parte del paisaje, no sólo del nuestro, sino que de todas las poblaciones humanas que vivieron allí antes que nosotros. De esta manera, los grabados en la roca debieron haber sido cargados con significados, lo mismo que el resto de los elementos que constituyen un paisaje. Y en tanto los hombres pueden y han modificado el paisaje con su actividad cultural, resulta evidente pensar que los petroglifos y los sitios en los que se encuentran pudieron ser transformados a lo largo de la historia.

Estas modificaciones que ocurren en los sitios de arte rupestre –que pueden ir desde su reorganización espacial, su configuración gráfica, hasta la ampliación de espacio intervenido- no son otra cosa que procesos de reocupación, ya sea por parte de las mismas poblaciones que realizaron los primeros grabados o pinturas en las rocas, o de otros grupos posteriores y diferentes culturalmente. En cualquiera de los dos casos -aunque más probablemente si son sociedades diferentes- lo que se da es un fenómeno de resignificación del sitio, de resemantización, lo que podríamos llamar una reactualización.

Desde este punto de vista, el arte rupestre puede ser entendido como un proceso constante, como una obra en perpetua construcción. Así, las reocupación y las posibles transformaciones no son otra cosa que reflejos de decisiones culturales hechas a base de los significados otorgados a esos espacios y a esas figuras por sociedades determinadas. Es así que las relaciones espaciales y sobre todo visuales, entre diseños y bloques pueden ser utilizadas como un punto de acceso a la forma en que se produjeron los fenómenos antes descritos, relacionando de esta forma, el registro material con los fenómenos sociales mediados por el arte rupestre.

Y es que el arte rupestre, gracias a su ‘perdurabilidad’, se puede entender como mediador de las relaciones establecidas por grupos humanos pertenecientes a momentos históricos diferentes, lo que necesariamente nos remite a la noción de memoria, de continuidad y cambio cultural. Creo entonces necesario introducirse en este tema, así como en los conceptos de tiempo y espacio, esenciales en tanto ambos son los ejes en los que se desarrolla la memoria de un grupo. Finalmente, realizar una breve caracterización del ritual como fenómeno antropológico se hace necesario, en el entendido que el arte rupestre se encuentra estrechamente relacionado con prácticas religiosas en

las sociedades tradicionales (Whitley 1992, Lewis-Williams 2003).

### **Memoria Colectiva, Tiempo y Espacio**

La memoria colectiva, según Halbwachs (1950), es una noción socialmente construida. De esta forma, lo que pueden parecer simples recuerdos, se configuran en un orden social particular, originando un trasfondo común a las prácticas cotidianas de los sujetos. Sin embargo, este trasfondo no queda dado de una vez y para siempre, y no tiene porque ser sólo uno. Halbwachs sugiere la existencia de un dinamismo inherente en la memoria colectiva, ya que es en una “relación continua” en la que los recuerdos pierden la apariencia y la forma que alguna vez tuvieron (Halbwachs 1950). Al ser una construcción social, la memoria colectiva se encuentra mediada por diversos factores, como el género, la edad y la etnicidad, entre otros, lo que la llevaría a tomar diversas formas en una misma sociedad (Van Dyke y Alock 2003). No obstante lo anterior, la importancia de la memoria colectiva radica en que los grupos humanos se hacen conscientes de sí mismos contraponiendo su presente al propio pasado construido (Halbwachs 1950), es decir, la construcción de una determinada memoria, supone también la construcción de una determinada identidad social (Olick y Robbins 1998, Leoni 2009).

Según Halbwachs (1950), existirían dos tipos básicos de memoria colectiva: la histórica y la autobiográfica. La primera llegaría al actor social sólo a través de registros escritos y de otros tipos, pero se puede mantener viva por medio de la conmemoración. Por su parte, la autobiográfica dice relación con el recuerdo de eventos que se han vivido personalmente y que se tienden a diluir con el paso del tiempo, si no son reforzados periódicamente por medio del contacto con las personas con quienes se comparten, por lo que Halbwachs plantea que

estaría enraizada en otras personas.

Complementando los planteamientos de Halbwachs, Coser (1992) ha sugerido que el pasado no se forma sólo por las preocupaciones del presente, sino que sería una mezcla entre situaciones efectivamente pasadas y nociones actuales, es decir, se daría una mixtura entre cambio y persistencia. En otras palabras, la memoria colectiva tiene aspectos acumulativos y 'presentistas'.

De esta forma, vemos que el telón de fondo de estos planteamientos sobre la memoria es la existencia de determinadas maneras de concebir el pasado, de estructurar un discurso respecto del paso del tiempo. Desde esta perspectiva, la transmisión de la memoria colectiva tiene como sustento una particular forma de asir (o no) el pasado, de recordar u olvidar (Augé 1998).

El tiempo, entonces, se configura como una dimensión especialmente importante para la construcción de la memoria, en tanto se plantea como un parámetro que permite ordenar la realidad, en conjunto con el Espacio. Según Hernando (1999, 2002, 2004), el espacio se relaciona con lo inmóvil y el tiempo con lo dinámico. Lo mismo que la memoria, estos parámetros tampoco están dados sino que tienen directa relación con la construcción que hacemos de nuestra identidad y con la forma en que nos representamos el mundo y lo interpretamos (Enaudeau 1999). Podría plantearse, entonces, una relación dialéctica entre Tiempo y Espacio por una parte y memoria por otra.

Entre las principales corrientes que han dominado la reflexión arqueológica, ha primado la oposición entre historia y etnología o entre historia y proceso, a partir del enfoque sincrónico propuesto por Malinowski y Radcliffe-Brown (Hodder 1984, Friedman 1985). Así, perspectivas como el evolucionismo y neo-evolucionismo, el culturalismo y el relativismo cultural y el estructuralismo

han generado una visión que elimina a la historia, ya sea por la primacía del espacio en las primeras, por la conceptualización de la historia como un modelo cultural más en las segundas y por el ahistoricismo esencial del estructuralismo (Friedman 1985). En este sentido, el difusionismo y la historia-cultural, así como la Arqueología Social Latinoamericana –esta última desde una perspectiva reivindicacionista- han sido los únicos grandes modelos no ahistóricos, donde el tiempo jugaba un rol fundamental en la comprensión de los fenómenos sociales. Es por esto que Hodder (1984) defiende un retorno a estas concepciones historicistas, las que permiten acceder a la particularidad de los fenómenos estudiados y evitar así las grandes generalizaciones planteadas por la Nueva Arqueología. En este contexto, fijar la atención en los modos en que los pueblos se relacionan con el Tiempo es un aporte a una visión menos etnocéntrica y más reflexiva respecto del pasado.

Según Friedman (1985), la temporalidad se puede dividir en tres modalidades: i) tiempo duracional, que implica la existencia de un movimiento continuo de pasado a presente, lo que permite la conciencia del tiempo y que se explicaría por la existencia de la entropía; ii) temporalidad como organización social o interpretación de la modalidad anterior, que puede ser vivida o meramente conceptualizada; y iii) tiempo físico/Universal que no es ni continuo ni unidireccional y deriva de las investigaciones de la física moderna. En este caso, la modalidad en la que nos parece pertinente fijar la atención es la segunda, por cuanto son las implicancias sociales de la temporalidad las que resultan claves en la presente discusión. En este sentido, creemos, tal como lo plantea Gosden (1994), que el tiempo es una cualidad del involucramiento del ser humano con el mundo, involucramiento que está mediado por pautas de ordenamiento o modelos sociales, y que se encuentra, por tanto, relacionado íntimamente con otros aspectos de lo social. Sobre este punto, Hernando (2002) plantea que existe “(...) *una indisociable relación entre percepción del*

*tiempo y percepción del espacio. Si una se transforma es porque la otra está sufriendo a su vez una modificación semejante en términos cualitativos*" (op. cit. 87), lo que la lleva a sugerir una relación estructural entre ambas percepciones que será socialmente contingente.

Esta perspectiva que supone que la percepción del tiempo está ligado a las características y realidades sociales de cada grupo en particular, ha sido puesta en duda por Bloch (1989), quien plantea que, de haber distintas nociones de tiempo, no podríamos comunicarnos con otros grupos sociales que no compartan nuestras propias concepciones. La comunicación, según él se explica por las lógicas fundamentalmente similares en las sintaxis de las distintas lenguas, lo que hablaría de nociones del tiempo similares. En este sentido, Bloch (1989) sugiere que las diferencias en las nociones de tiempo se dan en el contexto ritual, donde al sistema general de cognición (universal entre los seres humanos), se sumaría un segundo sistema cognitivo, ritual y culturalmente específico. Creemos que esta visión, más allá de sus aportes, presenta un sesgo que no compartimos, ya que pensamos que las formas de relacionarse con el mundo son muy diferentes en distintas culturas, por lo que asumimos, a partir de la relación que se presenta más adelante, que las nociones que se tengan sobre el Tiempo son en esencia culturalmente específicas, independiente del ámbito de la vida social que se observe.

El tiempo, en sociedades tradicionales, es subjetivo o experimentado, es decir, tiene relación con la actividad cotidiana de las personas (Friedman 1985). En él, los sujetos están subsumidos a su paso, y está marcado por momentos recurrentes y no sucesivos. El porvenir es exaltado, pero se imita al pasado, y el presente es un contexto de significados únicos y concretos. El cambio, por tanto no es deseable y las sociedades tienden al tradicionalismo. El tiempo en estos grupos tradicionales se manifiesta en la llamada historia tradicional (Friedman

1985), en donde la organización social de la duración se da en un Universo mítico-genealógico. El mito es, en estas sociedades, fundamental, por cuanto

*[...] es una representación imaginaria de aquella parte de la realidad cuya lógica se desconoce y cuya amenaza necesitamos conjurar para poder alcanzar esa mínima sensación de seguridad que compone la ansiedad que, de otra manera, absorbería nuestras vidas (Hernando 2002:89).*

Este tipo de sociedades, pueden, por una parte, integrar lo foráneo a la cosmología tradicional, con eventos destemporalizados, o bien, sufrir la desintegración de su cosmología tradicional por la acumulación de inconsistencias (Friedman 1985).

Respecto de esto, Friedman (1985) ha planteado que las sociedades tradicionales no podrían tener siquiera una conciencia mítica de su pasado histórico, ya que la cosmología social es específica, algo que también parece sugerir Hernando (2002) cuando señala que “las consecuencias de la acción presente no son sino la repetición del pasado inmediato” (Hernando 2002:73). Esta idea de un eterno presente, en el cual se privilegiaría una noción cíclica del tiempo, por sobre una lineal, es criticada por Gell (2001), para quien cualquier idea cíclica respecto del tiempo requiere necesariamente una noción de linealidad, ya que si bien los ciclos vuelven al mismo punto lógico -p. ej. la primavera- no lo hacen al mismo punto temporal –es una ‘nueva’ primavera-. Las sociedades tradicionales son conscientes de esto y en este sentido, sería improbable que los planteamientos de Friedman (1985) tuviesen un real asidero, en tanto los grupos humanos comprenden el paso del tiempo, y por tanto que hay eventos que ocurren antes, durante o después de otros. Es por esto que las nociones de un eterno presente, si bien son resaltadas en las

sociedades tradicionales, no supone que estas no conciban el pasar del tiempo, y que de hecho, sean incapaces de tener algún grado de conciencia respecto de su pasado.

En definitiva, el pasado se constituye en un referente fundamental a la hora de comprender la memoria colectiva de un grupo, en tanto es el eje que en el que se está construyendo, a la vez que la noción que cada sociedad tenga respecto del tiempo estará estrechamente relacionada con la forma en que se relacione con su memoria.

El espacio, por su parte, tampoco es un parámetro dado, natural, sino que por el contrario, y al igual que el tiempo, constituye una construcción social que permite ordenar la realidad. En las sociedades tradicionales, el espacio se percibe de manera totalmente consistente, siendo preeminente por sobre el tiempo. Esto, porque el espacio se relaciona con lo estable, con lo fijo (Hernando 2002), con esa idea del eterno presente que se discutió anteriormente y que es resaltada en la concepción del tiempo tradicional. Así, el espacio se constituye como una entidad sacralizada, concibiéndose como el lugar en donde se llevó a cabo las historias de la creación del cosmos (Eliade 1998), un paisaje regado de referencias míticas. De esta forma, el espacio se configura como el parámetro más relevante para las sociedades tradicionales.

La relación entre tiempo, espacio y memoria se configura como uno de los elementos clave en la conformación de la realidad social y de la forma de entender dicha realidad. En el contexto de sociedades tradicionales, estos elementos se constituyen principalmente de manera metonímica (Hernando 1999, 2002, 2004), es decir, que la representación de los fenómenos naturales y sociales se realiza por medio de una de sus partes. Esto sucede cuando no existe una explicación científica de dichos fenómenos. En este sentido, la

explicación metonímica por excelencia resulta ser el mito, que como vimos, resalta al espacio por sobre el tiempo. Del mismo modo, legitima el presente, y por tanto las pautas que originan la identidad, favoreciendo con esto la sensación de seguridad. Sin embargo, el mito como discurso requiere de una 'puesta en escena' para hacer efectivos sus ideales. Es así, que el rito cobra una importancia radical en la configuración de la memoria, como uno de los eventos conmemorativos que permiten que los recuerdos se mantengan y reinterpreten.

### **Rito y Actividades de tipo Ritual**

No obstante su posibilidad de reinterpretación, el ritual no puede dejar de entenderse como un acto de marcado tradicionalismo, ya que "implica repetición insaciable de fórmulas cuyo valor deviene de la perpetuación de la tradición en la que se reconoce el valor eterno, la ausencia de cambio, la consistencia infinita de lo sagrado" (Hernando 2002:95). Es por esto que el rito mantiene el *status quo*, legitimado por las nociones del tiempo que predominan en las sociedades tradicionales y que se discutieron anteriormente, nociones que no conciben el cambio y prefieren el eterno presente. Las inversiones temporales o suspensiones del orden social que caracterizan al ritual, dan cuenta, incuestionablemente, de que dicho orden es normativo (Gluckman 1963, en Bell 1998). De esta forma, el ritual transforma lo obligatorio en lo deseable (Turner 1988). Lo que suceda en el ritual queda indisolublemente ligado a la tradición, a la forma en cómo es el mundo, a cómo este está ordenado. En definitiva, pasa a ser parte del deber ser del mundo, por lo que el ritual se puede entender como un elemento naturalizador.

Estas características del ritual como un elemento estático y tendiente a

mantener el orden establecido, se complementan, aunque pueda parecer contradictorio, con aquellas que lo hacen un mecanismo que promueve la transformación y el cambio sociocultural. Esto se entiende bajo el supuesto de que “cada sistema social es un campo de tensión, lleno de ambivalencia, cooperación y lucha constante” (Gluckman 1963, en Bell 1998:38), y por tanto un elemento clave como lo es el ritual, sobre todo en las sociedades tradicionales, no puede estar exento de esta conflictiva realidad. Para este mismo autor, los rituales exageran conflictos reales que existen en la organización de las relaciones sociales y luego afirma la unidad a pesar de estos conflictos estructurales. El ritual se entiende como un canal de expresión del conflicto, la expresión de tensiones sociales complejas más que la afirmación de unidad social, como planteara Durkheim.

De esta forma, y a partir de sus características naturalizadoras, el ritual sería la instancia más propicia para ‘manipular’ y encubrir el cambio social, principalmente por su marcado tradicionalismo (Kelly y Kaplan 1990 y Bradley 1991). En él se memoriza y transmite de generación en generación una pauta de conducta que puede ocultar o naturalizar los cambios. El ritual, así como otras actividades simbólicas, permiten a la gente apropiarse, modificar o reformular valores e ideales de la cultura, lo que supone un rol activo de los participantes. El rito enfatiza la creatividad humana y corporeidad, por lo que no moldea a la gente, sino que es la gente la que le da forma, que a su vez moldea su mundo. La cultura es vista, entonces, como una “entidad cambiante, procesual, dramática e indeterminada” (Bell 1998:74) y los sujetos como agentes activos en la construcción de su realidad social. El ritual es parte del proceso por el cual la comunidad está constantemente redefiniéndose y renovándose. Sus inversiones legitiman el orden anterior y lo modifican (Turner 1988).

Esto último se entiende bajo las premisas de las corrientes que observan al ritual desde la óptica de su 'performatividad', es decir de aquellos enfoques que se ocupan tanto de la semántica como de la sintaxis involucradas en la actividad ritual. Así, un aspecto importante de estas teorías es la noción de 'encuadre', que explica el hecho de que ciertas actividades demarcan un espacio interpretativo en el cual poder comprender otros actos o mensajes subsecuentes (Bell 1998). Por otro lado, la noción de 'performatividad' sugiere que el rito es efectivo cuando genera algún tipo de transformación, independiente de su escala. De esta forma, el rito logra lo que logra en "virtud de sus características: dinámico, diacrónico y físico" (Bell 1998:75). Según Hodder (2006), el acto preformativo, o la representación que se da en él, es significativo, práctico, corpóreo y político.

Vemos así que el ritual y su representación involucra una serie de motivaciones sociales que van más allá de la mera repetición de pautas, y que la manipulación y la transformación están inscritas en su lógica de funcionamiento, y por tanto, en su eficacia social. Sin embargo el cambio y la transformación que se manifiesta en el ritual -y que el ritual al mismo tiempo condiciona- son siempre más lentas que en la vida cotidiana pero sin duda que estas ocurren (Bradley 1991).

Ahora bien, en una forma de concebir al tiempo desde una perspectiva mítica, donde el ritual juega un rol clave en la organización de las relaciones sociales, el sujeto se vuelve objeto respecto del sujeto sagrado que constituye el único agente de la acción y los deseos (Hernando 2002). Paradójico, ya que al mismo tiempo el sujeto es agente de cambio. La paradoja se oculta en la representación del rito, donde los sujetos actúan como siendo otros (Enaudeau 1999).

Desde un punto de vista arqueológico, el ritual puede verse como un ámbito algo hostil, toda vez que nos es imposible definir con exactitud cuándo nos encontramos frente a restos de una actividad ritual. Es por ello que creemos preferible utilizar la noción de *ritual-like activities*, acuñada por Bell (1998), que hace referencia a actividades que presentan determinadas características que las hacen más o menos ritualizadas. De esta forma, evitamos referirnos a cuestiones relacionadas con lo sagrado y las creencias religiosas, enmarcando la discusión en los atributos que tendría este tipo de actividades, lo que a su vez aporta en la operacionalización de lo ritual y la generación de expectativas del registro arqueológico.

Bell (1998) elabora una lista con lo que a su juicio son los atributos claves de este tipo de actividades, los que según ella no son ni exclusivos ni definitivos, pero que sin duda dan forma a gran parte de las *ritual-like activities*. El primer atributo es la formalidad y se refiere a un uso rígido y limitado de expresiones y gestos, a modo de un código restrictivo, que al no ser cuestionado en tanto estilo, supone una aceptación, al menos tácita, del contenido, reforzando el *status quo* social. Otra de las características de las actividades de tipo ritual es el tradicionalismo, es decir, la intención por hacer que una determinada acción parezca idéntica o muy similar a antiguos precedentes culturales, convirtiéndola en una poderosa herramienta de legitimación del orden social. Una tercera característica es la invariabilidad, vale decir, el estricto orden de las acciones, con sus repeticiones en los momentos adecuados y la 'coreografía' que sustenta la actividad. Con este orden y repetición se consigue un control corporal de los participantes. La existencia de reglas que gobiernan la acción es otra de las características de las actividades de tipo ritual, ya que en gran medida son ellas las que permiten las características antes presentadas. La quinta característica de este tipo de actividades es la presencia de un simbolismo sacro, es decir, de determinados elementos consagrados que

remiten al reino de lo sagrado, marcando así la diferencia con lo profano, lo que implica que estos símbolos evocan a una realidad mayor o más alta, ya sea “el grupo, la nación, la humanidad, el poder de Dios o el balance del cosmos” (Bell 1998:159). Finalmente, el último atributo considerado por Bell es el de la *performance*, la que se puede entender como acción pública, consciente y deliberada, de alto valor simbólico, que comunica un mensaje especial, de particular importancia, a través de la construcción de un micro-cosmos ordenado.

De esta manera, podemos ver que existe una estrecha relación entre la forma como se construye la memoria colectiva de una sociedad tradicional y las actividades de tipo ritual, en tanto ambas suponen procesos activos de construcción de la realidad y comprensión del mundo, a la vez que son procesos interconectados por las dinámicas sociales que los subyacen y por las construcciones de orden que las sustentan. Por otra parte, es importante señalar que los conceptos desarrollados anteriormente tienen una estrecha relación con la noción de identidad que cada grupo humano desarrollará y construirá. Esto ya que tiempo, espacio y memoria se constituyen en elementos fundamentales para la expresión de la propia identidad, tanto grupal como de los sujetos, expresión que es construida, compartida e históricamente contingente.

Lo anterior da cuenta del vínculo que existe entre ritual, memoria e identidad, el primero como una manifestación concreta en la que se ponen en juego los otros dos conceptos: la memoria como el elemento que sustenta el rito y que a la vez es transformado por esta misma performatividad; y la identidad, la configuración de conciencia del ser, construido a base de una determinada pertenencia y por tanto de una configuración de tradiciones particulares.

No obstante esta importante relación, en este trabajo no se abordara la problemática de la identidad, por cuanto excede las pretensiones de esta memoria, quedando pendiente para futuras reflexiones.

### **Arte rupestre como Memoria**

Todo lo anterior puede generar suspicacias, en términos de la posibilidad de acceder a estas cuestiones desde el registro arqueológico. Y es que puede parecer que no existe una relación clara entre la memoria, la noción del pasado y la cultura material. Sin embargo, distintos investigadores han planteado la existencia de un estrecho vínculo entre la memoria y el registro arqueológico, desarrollando estudios que han permitido establecer el rol jugado por la materialidad en la construcción de la memoria colectiva y de la percepción temporal (Leoni 2009, Jones, 2007, Fewster 2007, Mytum 2007, Williams 2003, Gosden 1994, Bradley 1991, Kelly y Kaplan 1990).

En este contexto, Jones (2007), ha sugerido que la cultura material puede actuar como trazas de eventos del pasado y es así como debiera ser entendida. Siguiendo los planteamientos de Gell (1998), establece que la cultura material *indica* los actos de la agencia humana, y por tanto, la acción social que trasciende su manufactura o ejecución. Gosden (1994), por su parte, ha planteado que el mundo creado por sociedades pretéritas se convierte en la base para la socialización de grupos futuros, haciendo hincapié en la materialidad de dicho mundo, sugiriendo que las poblaciones se encuentran dentro de una realidad previamente construida y vivida, la cual sin duda, transformarán y re-vivirán.

Van Dyke y Alock (2003) han planteado la existencia de cuatro categorías de restos accesibles de cultura material a través de los cuales la memoria colectiva

es usualmente construida y observada y podemos decir también, transformada: i) evidencia de comportamiento ritual (entierros, festines, rutas ceremoniales, entre otros); ii) narrativas (textos fundamentalmente); iii) representaciones y objetos que usualmente tienen funciones conmemorativas (por ejemplo máscaras, pinturas y figurillas); y iv) lugares (espacios cargados de significado a través de tumbas, monumentos, árboles, montañas, entre otros). Estas categorías permiten comprender la multiplicidad de posibilidades de acceder a la construcción colectiva de la memoria que tiene el registro arqueológico, no obstante lo cual se reconoce lo fragmentario que puede ser.

Un tipo particular de materialidad se relaciona estrechamente con la idea de ‘tecnologías de rememoración’ (*sensu* Jones 2003) y en esta memoria nos atañe especialmente, debido a las características del arte rupestre. Es lo que Criado (1993) ha conceptualizado como monumento y que se definiría en forma general como *“un agregado de resultados intencionales concretados en un producto artificial, visible en términos espaciales y que mantiene esa visibilidad a través del tiempo”* (Criado 1993:47). Es cierto que hay diversos tipos de monumentos, pero lo que nos interesa resaltar aquí es la relación entre este tipo de construcción y el tiempo. Según Criado (1993), a través del monumento se buscaría controlar y sobreponerse al tiempo, plasmando una determinada forma de relacionarse con él. Si esto es así, y si consideramos lo expuesto anteriormente respecto de la relación entre la concepción del tiempo y la memoria colectiva, resulta claro el vínculo existente entre el monumento y la construcción y transmisión de la memoria colectiva.

El arte rupestre puede entonces comprenderse como un buen acceso a la visión del pasado en el pasado. Esto, por que en dos niveles diferentes puede facilitarnos el acceso a la construcción de la memoria colectiva. Primero, en la escala que Troncoso (2008) ha llamado micro espacial, es decir el bloque

rocoso, donde se establecen relaciones entre los diseños y las rocas y entre los diseños mismos. En este nivel, creemos que el arte rupestre se puede asociar a la tercera categoría de Van Dyke y Alock (2003), ya que en este nivel se podrían estar dando representaciones con funciones conmemorativas (aunque creemos que esto no es algo necesario, ya que no todo arte rupestre es representacional). Por otro lado, y en un nivel mayor, en la escala macro espacial (Troncoso 2008), pensamos que el arte rupestre se asocia con la cuarta categoría de Van Dyke y Alock (2003), ya que su inmovilidad y perdurabilidad están dotando de contenido a un espacio, transformándolo en un paisaje cultural. En este sentido, repetimos, el arte rupestre se puede entender como un tipo particular de monumento.

En resumen, podemos establecer que el arte rupestre puede ser un vehículo hacia la relación de sus productores y transformadores con el pasado a partir de 4 elementos, a saber: i) Relaciones entre diseños de diferentes momentos en mismo panel, que pueden estar dadas por contigüidad, superposiciones, o yuxtaposiciones; ii) Reutilización de las rocas por medio del grabado de nuevos diseños en caras no intervenidas de una roca previamente marcada; iii) Relaciones espaciales entre las rocas grabadas o soportes y cómo se genera una determinada configuración espacial demarcada por los diferentes diseños; y finalmente, iv) la reocupación del espacio previamente intervenido, ya sea a través de la producción de nuevo arte rupestre o del simple hecho de ocupar ese mismo espacio para otras prácticas.

Estos cuatro elementos pueden ocurrir o no. En caso de que se den, es plausible pensar que hay un intento por incorporar la alteridad del pasado al propio presente, reflejando una determinada manera de establecer un vínculo con el ayer. Sin embargo, si no se dan las relaciones y/o reocupaciones antes señaladas, esto será también reflejo de una decisión cultural por relacionarse

de una forma distinta con el pasado. En cualquier caso, el arte rupestre del pasado, por su monumentalidad, obliga a optar: o se lo incorpora o se lo excluye.

Otro aspecto a considerar es lo planteado por Renfrew (1998), respecto a la importancia de la cultura material en lo que él ha llamado *External Symbolic Storage*, algo así como el almacenamiento simbólico externo, y que dice relación con la capacidad que adquiere la materialidad para contener significados. El mismo autor plantea que los monumentos buscan, de alguna manera, preservar recuerdos, que de no ser por este 'almacenaje' en lo material, se perdería. En este sentido, la cultura material en general y los monumentos en particular -siendo el arte rupestre un tipo de monumento, como se señaló anteriormente- tiene la capacidad, y cumple el rol, de resguardar ciertos significados, ciertos recuerdos, jugando un rol activo en las dinámicas sociales. De esta forma, el arte rupestre no debe entender sólo como un reflejo de las culturas que lo produjeron, sino también como un elemento constitutivo de las mismas.

Tendiendo en claro la potencialidad de la cultura material como vehículo hacia la construcción de la memoria colectiva en el pasado, debemos ahora explorar la manera en que la memoria colectiva se transmite. Esto, implica profundizar en las formas de transmisión cultural de cada sociedad, ya que la memoria colectiva es un elemento constitutivo de la tradición cultural de un pueblo.

La respuesta la entregó Rowlands (1993), quien partiendo de la base de la preponderancia del mundo material en el 'almacenaje' y transmisión de la memoria, planteó la existencia de dos formas fundamentales de transmisión cultural, en sus palabras, dos tipos de prácticas, las que se manifiestan en dos

tipos de objetos. Por una parte estarían los objetos vinculados a prácticas inscriptivas, los que se caracterizan por jugar un rol de *aide memoire*. En palabras de Rowlands, estos objetos son

*[...]culturally constructed to connote and consolidate the possession of past events associated with their use or ownership. They are there to be talked about and invested with the memories and striking events associated with their use. The link between past, present and future is made through their materiality. (Rowlands 1993:144)*

Por otra parte, están aquellos objetos que se presentarían en las prácticas incorporativas. Estos objetos son esencialmente diferentes a los señalados anteriormente, ya que estos no son 'ayuda memoria', y por lo tanto no apuntan tanto al pasado como al futuro.

*They do not embody memories of past events but have themselves become embodied memories; objectified and condensed as a thing. [...] When images actually become memory they can no longer refer to any fixed past outside themselves which they commemorate or reflect. Instead, as objectified memory, they can give value to nothing but themselves. (Rowlands, 1993:147)*

En el caso de este último tipo de objetos, Rowlands (1993) los identifica con aquellos que son destruidos o descartados, y que por tanto son recordados por lo que eran (y ya no son) y no por haber estado en lugar de otra cosa o idea. Su propia desaparición y el acto mismo de eliminarlos los convierte en reflejos de prácticas incorporativas.

Compartiendo este enfoque propuesto por Rowlands (1993), creemos necesario agregar un par de ideas para complementar el modelo. Es posible pensar que ambos tipos de prácticas pueden estar presentes en una misma sociedad, y por tanto no son excluyentes. De esta forma, ambos tipos de prácticas podrían entenderse como los extremos de un *continuum*, dentro del cual las sociedades se moverían de acuerdo a sus necesidades y particularidades, existiendo entonces diferencias de grado y por tanto sería difícil pensar en prácticas (y por tanto objetos) que sean exclusivamente incorporativas o inscriptivas o en sociedades que practiquen exclusivamente una.

Si consideramos que el arte rupestre implica la inscripción de piedras con ciertas representaciones, constituyéndose así en un determinado tipo de monumento, el arte rupestre pareciera caber exclusivamente dentro de los objetos asociados a las prácticas inscriptivas. De hecho, Connerton (1989) plantea que la memoria inscrita se encuentra representada, entre otros objetos, por los monumentos. Sin embargo esto no es necesariamente así. Un aspecto central del arte rupestre es su visualización y visibilidad y no todos los petroglifos y soportes presentan las mismas características en este aspecto. Ya sea que el arte rupestre se presente como un intento por ser observado por la mayor cantidad de personas posibles o, por el contrario, su observación sea muy restringida, las decisiones de quienes realizaron este tipo de marca en las rocas tuvieron, necesariamente, relación con lo visual, o en palabras de Criado (1993) con una determinada 'voluntad de visibilidad', y por tanto con estrategias particulares de visibilización, sean estas intencionales o no<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El trabajo de Criado y Penedo (1993) da muestras de cómo diferentes sociedades, se expresan de maneras diferentes en el arte rupestre, siendo una de estas diferencias la posibilidad de ver las representaciones.

A partir de lo anterior, podríamos plantear que los diseños más visibles pertenecerían al grupo de los objetos relacionados con prácticas inscriptivas, ya que su alta visibilidad sería producto de una elección de quienes los hicieron (por técnica, emplazamiento tamaño, entre otras características). Así, estos diseños estarían buscando ser observados, reconocidos y aprehendidos. En cambio, aquellos que presentan una escasa visibilidad generan que quien los quiera ver tenga que moverse y buscarlos (en caso de no conocer su emplazamiento), provocando un acto corporal en los sujetos. Por otra parte, sería lógico pensar que los petroglifos con escasa visibilidad reflejan la importancia del acto mismo de grabar las rocas, más que la potencialidad de visibilidad de un determinado motivo. De esta forma, vemos que para el caso del arte rupestre al menos, ambos tipos de prácticas propuestas por Rowlands (1993), promueven distintas 'performatividades', si recogemos los planteamientos de Bell antes expuestos.

Es por lo anterior, que creemos que incorporar a nuestro trabajo los análisis de visibilidad es imperioso, en tanto son fundamentales a la hora de comprender el arte rupestre y su inserción en las pautas culturales de los grupos que lo realizaron. La organización visual intra-sitio se constituye entonces como un factor relevante a considerar, ya que se podría pensar en ella como las condiciones de visibilidad, en tanto es la característica formal de la acción social (*sensu* Criado 1993). Así, se puede establecer diferencias entre los soportes de arte rupestre, de acuerdo a la cantidad de soportes desde los cuales es posible observarlos, así como a la cantidad de soportes que pueden ser observados desde cada uno de ellos. De esta forma se generará una "jerarquización" visual del sitio, en donde los diseños más visibles debieran asociarse a las denominadas prácticas inscriptivas de transmisión cultural y aquellos que sean escasamente visibles, a las prácticas incorporativas. En este sentido creemos que a través de los análisis de visibilidad es posible

operacionalizar las variables que hemos presentado en este apartado teórico, a la vez que objetivar las relaciones que presentan los diseños rupestres, ya sea entre ellos, como en relación a su entorno.

Somos concientes de la crítica que se podría hacer a esta preferencia por lo visual. Thomas (1993), plantea que los arqueólogos tienden a privilegiar esta forma de acceder al registro arqueológico, por sobre otras, como puede ser los olores y el sonido, los cuales pueden también estar estrechamente relacionados con la memoria colectiva. Sin embargo, en este caso particular, creemos que lo visual puede entregar mejores y mayores resultados, considerando la realidad de la materialidad rupestre. Por otra parte, lo visual es más fácilmente objetivable, si lo comparamos con otras percepciones.

## IV. METODOLOGÍA

Considerando la discusión teórica y conceptual presentada con anterioridad, así como el problema de estudio y los objetivos de esta investigación, a continuación presentamos el enfoque metodológico que creemos pertinente para abordar la problemática en cuestión.

Cabe señalar que esta metodología fue elaborada en un proceso continuo de relación con la realidad material del sitio, y es por tanto el resultado final de una serie de propuestas que fueron transformándose a lo largo de la investigación.

La metodología consta de dos partes fundamentales: i) el trabajo en terreno y ii) el trabajo de análisis en laboratorio.

### **Trabajo de terreno**

El trabajo en terreno busca, básicamente, obtener la mayor cantidad de información posible que sea relevante al problema de esta memoria. En primer lugar, todos los soportes del sitio fueron debidamente individualizados mediante la asignación de un número. Luego, se efectuó un fichaje exhaustivo de todo el arte rupestre de Los Mellizos el cual fue realizado a partir de fichas de registro, que consideran distintos niveles. Las fichas utilizadas fueron las siguientes:

- *Ficha de Soporte*: recolección de información general del soporte rocoso grabado. Se realizó una para cada uno de los bloques del sitio y entre

otras cosas, contempla información referente a las UTM de ellos, el tamaño (largo x ancho x alto), la cantidad de paneles y diseños presentes y la presencia o ausencia de superposiciones y yuxtaposiciones. Ver Anexo 1

- 
- *Ficha de Panel*: recolección de información de cada uno de los paneles del sitio. En esta ficha se registró la cantidad y tipos de diseños y las relaciones entre ellos (superposición, yuxtaposición), el tamaño del panel (alto x ancho), su orientación y el estado de conservación, entre otros atributos. Ver Anexo 2.
- *Ficha de Figura*: esta ficha es en realidad un conjunto de cuatro fichas, dependiendo del tipo de figura al que se debía enfrentar. De esta forma, se realizaron fichas específicas para diseños antropomorfos, zoomorfos, máscaras, y no figurativas. Cada una de las figuras del sitio Los Mellizos, fue registrada usando alguna de estas fichas, las que consideraban el tamaño de la figura, la técnica utilizada en su producción, el grado de patinación presentado, además de los atributos particulares de cada tipo de diseño, como por ejemplo número de extremidades y proporciones corporales para antropomorfos y zoomorfos, segmentaciones del rostro para las máscaras y forma básica para los diseños no figurativos (línea, círculo, rectángulo, etc.). Ver Anexos 3, 4, 5 y 6.
- *Ficha de visibilidad*: esta ficha busco establecer, desde cada uno de los soportes rocosos los petroglifos observables, registrando el soporte al cual pertenecían. Esto fue posible gracias al sistema de marcaje de cada soporte mediante banderas, para facilitar el reconocimiento. La figura 9 muestra una panorámica del reconocimiento de diseños visibles de un soporte determinado. Así, la ficha permitió registrar la cantidad de rocas

posibles de distinguir como soportes de arte rupestre -es decir, de las cuales era posible al menos observar la existencia de algún grabado-, individualizando a cada uno de ellos con su respectiva numeración. Esto se realizó a simple vista, ubicado frente al soporte o sobre el mismo, dependiendo de sus características morfológicas y de emplazamiento<sup>2</sup>. Ver Anexo 7.



Figura 9: Fotografía desde un soporte en la que se señala con flechas rojas los soportes de los cuales se puede distinguir figuras.

Asimismo, en terreno se realizó un ploteo de todos los soportes del sitio, de manera de contar con un mapa de distribución de los mismos.

De esta manera, el trabajo en terreno permitió obtener información detallada del arte rupestre del sitio, desde la presencia de superposiciones en los diseños, hasta la distribución espacial de los bloques, pasando por las relaciones visuales entre soportes.

---

<sup>2</sup> Si la roca se encontraba en la ladera y los diseños estaban grabados con orientación cénit o aproximadamente cénit, resultaba tener más sentido pararse sobre la misma, ya que esa debió haber sido la ubicación de quienes grabaron esa roca.

## Trabajo de laboratorio

La segunda parte de la metodología dice relación con los análisis que se realizaron en laboratorio, una vez finalizados los trabajos de terreno y considerando la información obtenida y registrada. Estos análisis buscaron, *grosso modo*, establecer la presencia/ausencia de reocupaciones en el sitio en distintos niveles de análisis, así como caracterizar el tipo de relaciones tanto visuales como espaciales presentes. Fueron hechos los siguientes análisis:

- *Análisis de superposición*: este análisis buscó establecer la presencia/ausencia de superposiciones entre diseños. Con la información obtenida en terreno y los antecedentes estilísticos discutidos en el primer capítulo de esta memoria, se intentó reconocer la presencia de diseños superpuestos a otros de distintos periodos culturales.
- *Análisis de visibilidad/visualización*: a partir de la información obtenida con la ficha de visibilidad, se creó una matriz con la cual se logró establecer la cantidad de rocas que eran posibles de distinguir como marcados con petroglifos desde cada uno de los soportes, es decir, la visibilidad de cada uno de los soportes. Esta información, invertida, permitió conocer los soportes que presentaban una mayor y una menor visualización, es decir, la capacidad de ser observado. Se establecieron rangos de visibilidad y visualización (alto, medio y bajo) para organizar la información obtenida. Esta, fue complementada con la asignación cronocultural de los diseños, el tamaño de las rocas, los tipos de diseños - considerando especialmente a los petroglifos que presentaban diseños reconocibles como figuras icónicas, y la distribución de estos conjuntos de soportes, de manera de reconocer algún vínculo entre diferentes estrategias de visibilidad y características de los soportes. Un elemento

que podría haber distorsionado este análisis es el hecho de que la patinación de las piedras del sitio hubiese sido heterogénea. Sin embargo, el análisis de conservación del arte rupestre del sitio indicó que el proceso de patinación debió haber sido homogéneo por las características ambientales del sitio (Iván Maureira, com. personal). Es así que la mayor o menor visibilidad de los petroglifos no debiera estar relacionada con los procesos de degradación propios de la piedra.

- *Análisis de configuración de bloques:* permitió conocer si existía alguna relación entre los diseños de un mismo soporte, aun cuando no estuvieran en el mismo panel. Esto, se cruzó con la información crono-cultural para constatar la presencia/ausencia de diseños de diferentes periodos culturales en un mismo soporte.
- *Análisis espacial:* el mapeo realizado en terreno se cruzó con la información crono-cultural, para considerar la distribución de los soportes en los distintos momentos de la prehistoria. Asimismo, se consideró la información obtenida de los otros análisis para establecer la distribución de los soportes más visibles y los con mayor visualización.

## V. RESULTADOS

En este capítulo, se presentan los datos obtenidos a partir del trabajo en terreno así como aquellos generados por los análisis llevados a cabo en el laboratorio. Estos resultados se organizan en tres apartados principales, considerando tres aspectos fundamentales para la resolución del problema de esta investigación, a saber: visibilidad, visualización y relaciones espaciales.

### **Visibilidad**

Entendida en este caso como la posibilidad de identificar soportes de arte rupestre al pararse sobre cualquier otro de ellos, el análisis de visibilidad realizado en Los Mellizos, dio cuenta de la existencia de notorias diferencias entre los bloques grabados. Para nuestro propósito, se generó una escala de visibilidad, de manera de segregar el conjunto rupestre. Así, se establecieron tres rangos de visibilidad: alta, media y baja. La visibilidad alta se consideró como la capacidad de observar 7 o más bloques de arte rupestre; la visibilidad media, en cambio, consideró a aquellos soportes que pudiesen observar entre 3 y 6 bloques; la visibilidad baja, por su parte, consideró la visibilidad de 0 a 2 bloques grabados. La tabla 6 muestra la cantidad de soportes por rango, mientras que la figura 10, muestra la misma información, pero de manera más detallada.

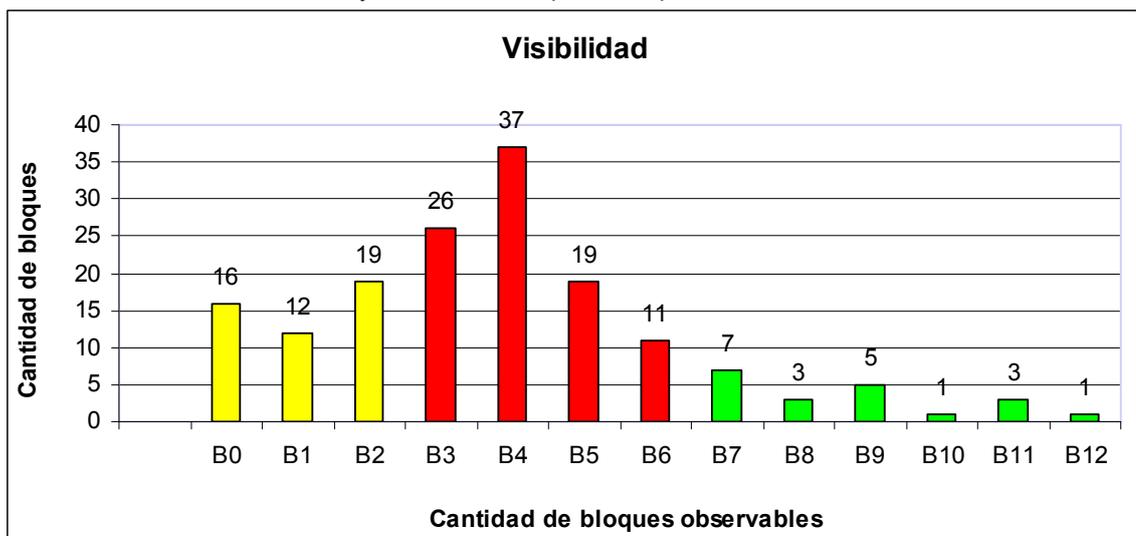
A continuación, se caracterizará a cada uno de estos conjuntos. Para ello, se considerarán los factores que creemos pueden influir en el grado de visibilidad de cada uno, a saber: tamaño de la roca; tipos de diseños grabados; y distribución espacial. Asimismo, se intentará establecer la relación entre los

grados de visibilidad y la asignación crono-cultural de los petroglifos.

Tabla 6: Cantidad de soportes de arte rupestre por rangos de visibilidad

	N	Soportes
Visibilidad Baja	47	9, 10, 11, 12, 13, 15, 20, 45, 46, 49, 50, 51, 54, 63, 91, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 119, 122, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 141, 148, 149, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 162
Visibilidad Media	93	1, 2, 3, 8, 14, 16, 17, 18, 23, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 102, 103, 105, 106, 107, 113, 115, 116, 117, 118, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 135, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 157, 163
Visibilidad Alta	20	4, 5, 6, 7, 19, 21, 22, 24, 26, 28, 35, 37, 71, 72, 79, 83, 86, 87, 104, 139,

Figura 10: Conjuntos de bloques que observan distintas cantidades de soportes. Las columnas amarillas muestran el conjunto de soportes de baja visibilidad, las rojas al de visibilidad media y las verdes a aquellos soportes con alta visibilidad.



Para establecer la relación entre el tamaño del soporte y la visibilidad, se establecieron rangos de tamaño considerando como base al tamaño promedio de una persona. Así, los rangos fueron: pequeño, que consideró a los bloques que presentara medidas menores a 1m. en sus tres dimensiones (alto, largo y ancho); mediano, en los que al menos una de las dimensiones superaba el metro, pero no sobrepasaba los 2m.; grande, dentro de los que se agrupó a los soportes que tuvieran al menos una dimensión que midiera más de 2 m. pero menos de 4m.; y finalmente, muy grande, que consideró a rocas con al menos una dimensión de más de 4m. De esta manera, los soportes de Los Mellizos se agruparon según la siguiente tabla:

Tabla 7: Cantidad de soportes del sitio según rangos de tamaño

	N	%
Pequeños	5	3,125
Medianos	41	25,625
Grandes	81	50,625
Muy Grandes	25	15,625
Sin Medida <sup>3</sup>	8	5

Respecto de los tipos de diseños, se consideró la posible relación entre diseños no figurativos, zoomorfos, antropomorfos y máscaras y las características de visibilidad. Finalmente, la distribución espacial fue considerada para saber si existe o no relación entre el emplazamiento y los grados de visibilidad.

---

<sup>3</sup> Hubo algunos soportes que no pudieron ser medidos, ya sea por su gran tamaño y/o por su ubicación.

### Soportes con baja visibilidad

Del total de soportes rupestres del sitio, 47 presentan una escasa visibilidad, lo que representa un 29,4%. Al considerar los **tamaños** de estos bloques, se pudo evidenciar que su distribución es similar a la general de tamaños del sitio, aunque presenta un mayor porcentaje de soportes medianos y un porcentaje algo menor de soportes grandes, tal como se ve en la figura 11. De esta manera, podríamos plantear que en este conjunto, los soportes medianos son mayormente representados si se los compara con el total de soportes del sitio. La tabla 8 da cuenta de la cantidad de soportes por rangos de tamaño.

Figura 11: Comparación de los porcentajes por rango de tamaño de los diferentes conjuntos de soportes según visibilidad. La línea roja corresponde a los porcentajes totales del sitio.

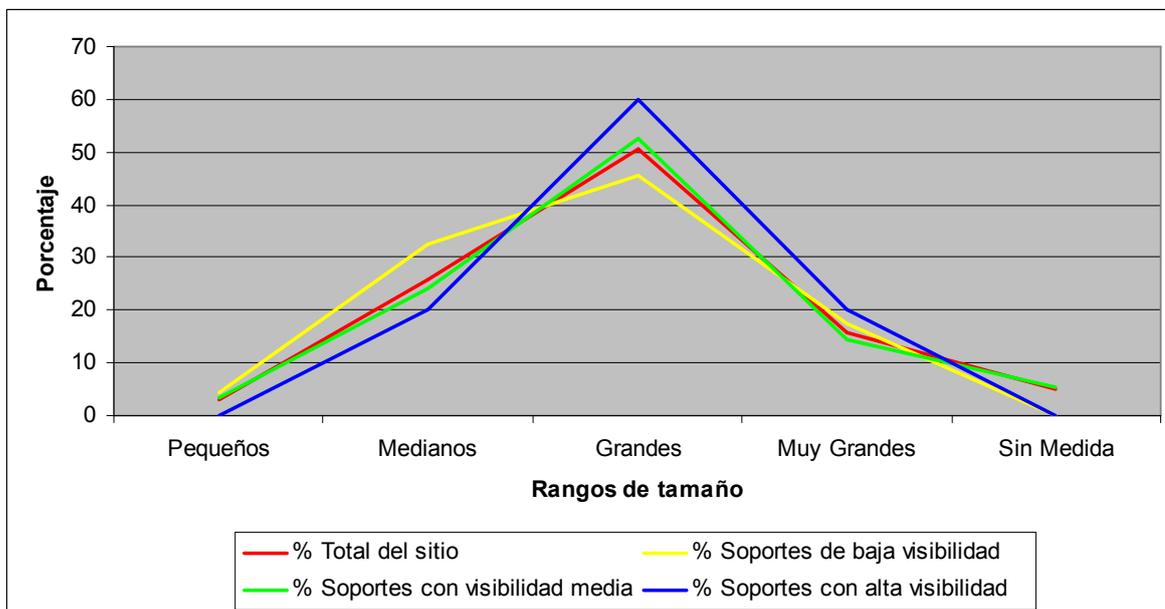


Tabla 8: Cantidad de soportes con baja visibilidad por rangos de tamaño

	N	%
Pequeño	2	4,35
Mediano	15	32,61
Grande	21	45,65
Muy Grande	8	17,39

Si consideramos los **tipos de diseños**, podemos ver que los más representados en los soportes con menor visibilidad, son no figurativos (ver tabla 9). De hecho más de un 65% de este tipo de bloque rupestre presenta exclusivamente diseños no figurativos. El resto de los tipos de diseños o combinaciones de los mismos, se encuentran escasamente representados. Sin embargo, podemos dar cuenta también que sumando los soportes en los que se encuentra representada la figura humana, independiente si se encuentra asociada a otros diseños, se llega a una cantidad de 11 soportes. Al hacer lo mismo con las figuras zoomorfas, vemos que 8 bloques rupestre las presentan. Por tanto, los diseños asociados a soportes de escasa visibilidad son: No figurativos (38), Antropomorfos (11) y Zoomorfos (8).

Otro punto importante respecto de esto es que si bien llama la atención la total ausencia de máscaras, el comportamiento de este grupo en relación a los tipos de diseños es bastante similar a la tendencia general del sitio. De hecho, la predominancia de los diseños no figurativos no resulta extraña, si consideramos que un 50,57% del total de diseños del sitio corresponde a este tipo.

Tabla 9: Cantidad de soportes con baja visibilidad de acuerdo a los tipos de diseños grabados

	N	%
No figurativos	30	65,22
Antropomorfos	3	6,52
Zoomorfos	4	8,7
Antropomorfos / Zoomorfos / No figurativos	2	4,35
Antropomorfos / No figurativos	5	10,87
Antropomorfos / Zoomorfos	1	2,17
Zoomorfos / No figurativos	1	2,17

Por otra parte, al considerar el pequeño conjunto de soportes con diseños que hemos considerado como alóctonos, es decir, aquellos cuyos diseños hacen referencia a representaciones reconocidas en otras materialidades en

lugares alejados de la zona de Illapel, podemos decir que sólo uno de ellos presenta una baja visibilidad. Este soporte tiene grabada la representación de un Ofidio-felino (ver figura 5).

Con respecto a la **asignación crono-cultural**, el análisis mostró la presencia de diseños de todos los periodos, destacándose, sin embargo, la preponderancia de figuras efectuadas en momentos tardíos de la prehistoria, particularmente del periodo de influencia incaica. En términos porcentuales, esta distribución por periodos no presenta diferencias significativas con la asignación cultural general del sitio, como se ve en la figura 12, por lo que pensamos que no es posible relacionar la escasa visibilidad con un periodo determinado. En la tabla 10 se detalla la cantidad de soportes por periodos.

Figura 12: Comparación de los porcentajes por asignación crono-cultural de los soportes según visibilidad. La línea roja corresponde a los porcentajes totales del sitio.

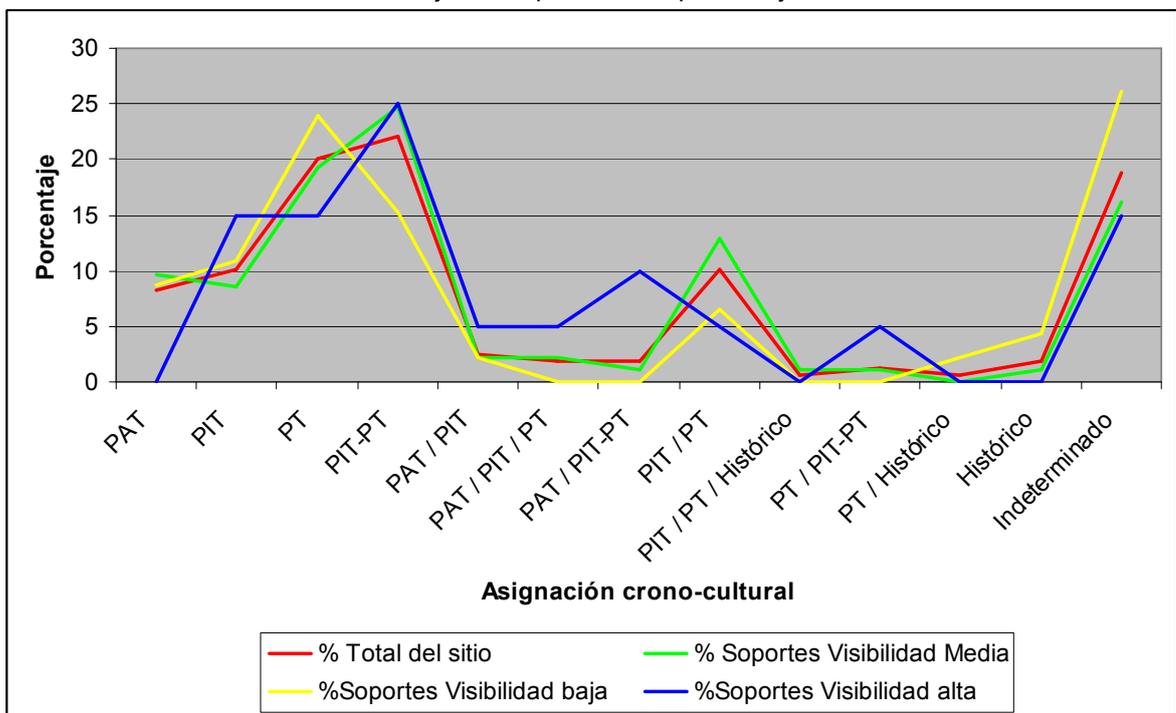


Tabla 10: Asignación cultural de los soportes con escasa o nula visibilidad<sup>4</sup>

	N	%
PAT	4	8,67
PIT	5	10,87
PT	11	23,92
PIT-PT	7	15,22
PAT / PIT	1	2,18
PIT / PT	3	6,52
PT / Histórico	1	2,18
Histórico	2	4,35
Indeterminado	12	26,09

Finalmente, un último elemento considerado para la caracterización de los soportes con menor visibilidad del sitio fue su **distribución espacial**. Tal como se puede apreciar en la figura 13, estos bloques se encuentran dispersos a lo largo y ancho del sitio, configurando en ciertos casos pequeños grupos. Lo anterior hace pensar que los soportes de escasa visibilidad no se encuentran dados necesariamente por su lugar de emplazamiento, así como tampoco podemos sugerir la existencia de algún tipo de ordenamiento espacial de los mismos.

En definitiva, podemos decir que la escasa o nula visibilidad de los soportes no estaría relacionada con el tamaño de las rocas, así como tampoco a la presencia de determinados tipos de diseños. Por otra parte, los resultados dan cuenta que los soportes con baja visibilidad no son el resultado de prácticas de un determinado periodo, sino que por el contrario, fueron realizados a lo largo de toda la prehistoria y que no parece haberse intensificado en ningún momento en particular. Finalmente, la distribución espacial tampoco parece relacionarse con la baja visibilidad de estos bloques.

---

<sup>4</sup> La categoría PIT-PT corresponde a diseños que no pudieron ser identificados como correspondiente a uno u otro periodo. Las categorías que presentan un '/' corresponden a soportes que presentaban diseños de más de un periodo.



Figura 13: Distribución espacial de los soportes con baja visibilidad

### *Soportes con visibilidad media*

Este conjunto presenta la mayor cantidad de soportes del sitio, representando más de un 58% del total. Lo mismo que para el conjunto anterior, se logró caracterizar a partir de un conjunto de factores considerados, el primero de los cuales fue el tamaño de los bloques.

Es así que pudo evidenciarse que, al igual que para los soportes de baja visibilidad, los **tamaños** de los bloques no parecen estar relacionados con el grado de visibilidad de este conjunto. Esto, ya que porcentualmente, la distribución por rangos de tamaño no es significativamente diferente de la general del sitio (ver figura 11). Así, tal como se aprecia en la tabla 11 más de un 50% de soportes con visibilidad media es de tamaño grande, seguido por un

24,18% de bloques medianos, un 14,29% de muy grandes y sólo un 3,29% de soportes pequeños.

Tabla 11: Cantidad de soportes con visibilidad media según tamaño

	N	%
Pequeño	3	3,29
Mediano	22	24,18
Grande	48	52,75
Muy Grande	13	14,29
Sin medida	5	5,49

Otro aspecto considerado fue el **tipo de diseño** grabado en estos soportes. Así, se pudo establecer 10 categorías distintas, basadas en diferentes combinaciones de tipos de diseños, como se puede ver en la tabla 12. De ellas, la más representada es la que agrupa a los soportes que presentan exclusivamente diseños no figurativos, con más de un 53% del total, seguida de la categoría que considera a los bloques con diseños antropomorfos y no figurativos, con un 13,98% y de la combinación entre zoomorfos y no figurativos, con un 12,9%. El resto de las categorías se encuentran escasamente representadas.

No obstante lo ya señalado, respecto de la gran cantidad de diseños no figurativos en este sitio, resulta interesante constatar que si sumamos todas las categorías que presentan diseños de este tipo en los soportes con visibilidad media, el resultado es mayor al 90% del total. De esta forma, podemos plantear que los diseños no figurativos son dominantes entre estos soportes.

Dentro de los diseños de estos soportes, destacan algunos de los que hemos llamado alóctonos. Es, de hecho entre los soportes con visibilidad media donde encontramos 4 de los 5 que presentan este tipo de figuras. Así, encontramos diseños como los antropomorfos de lados curvos (ver figura 6), la

posible representación de un cóndor (ver figura 7) y la figura antropomorfa con un arma en una de sus extremidades superiores (ver figura 8).

Tabla 12: Cantidad de soportes con visibilidad media de acuerdo a los tipos de diseños grabados

	N	%
No figurativos	50	53,76
Antropomorfos	1	1,08
Zoomorfos	4	4,3
Máscaras	1	1,08
Antropomorfos / Zoomorfos / No figurativos	6	6,45
Antropomorfos / No figurativos	13	13,98
Antropomorfos / Máscaras / No figurativos	2	2,15
Zoomorfos / No figurativos	12	12,9
Máscaras / No figurativos	3	3,22
Máscaras / Zoomorfos / No figurativos	1	1,08

Los soportes con visibilidad media, por otra parte, fueron revisados en relación a sus **asignaciones culturales**. Esto arrojó como resultado una mayor adscripción a los periodos Intermedio Tardío y Tardío en comparación con los soportes con diseños del PAT, lo que puede estar influido por la mayor cantidad de soportes de estos periodos en el sitio en general. En la tabla 13 se presenta la distribución por periodos.

No obstante lo anterior, cabe destacar que en este conjunto de soportes se concentra la mayoría de los que presentan diseños del PAT, correspondiendo a más del 60% de ellos. Ahora bien, si consideramos que los diseños del PAT fueron hechos primero que los de los otros periodos, se hace necesario tener presente que al momento de su producción, su visibilidad fue mucho menor, teniendo en cuenta que en el sitio habían muchas menos rocas intervenidas con arte rupestre.

Tabla 13: Asignación cultural de los soportes con visibilidad media

	N	%
PAT	9	9,68
PIT	8	8,6
PT	18	19,35
PIT-PT	23	24,73
PAT / PIT	2	2,15
PAT / PIT / PT	2	2,15
PAT / PIT-PT	1	1,08
PIT / PT	12	12,9
PIT / PT / Histórico	1	1,08
PT / PIT-PT	1	1,08
Histórico	1	1,08
Indeterminado	15	16,12

Finalmente, el análisis de la **distribución espacial** de los soportes con visibilidad media, dio cuenta de una dispersión general en el sitio (ver figura 14), no obstante lo cual fue posible identificar algunas concentraciones, pero que sin embargo, no se encuentran bien delimitadas y es poco factible pensar en una intencionalidad detrás de su producción. Es así que pensamos que no existe una relación clara entre la distribución espacial y los soportes de visibilidad media.

En consecuencia, no parece existir relación entre la visibilidad media de los soportes y las características revisadas de los soportes. Un único elemento que podría ser discutido es la mayoritaria presencia en este conjunto de soportes con diseños del PAT, en comparación con los grupos de baja y alta visibilidad, pero que sin embargo no parece determinante a la hora de comprender la dinámica visual de estos soportes.

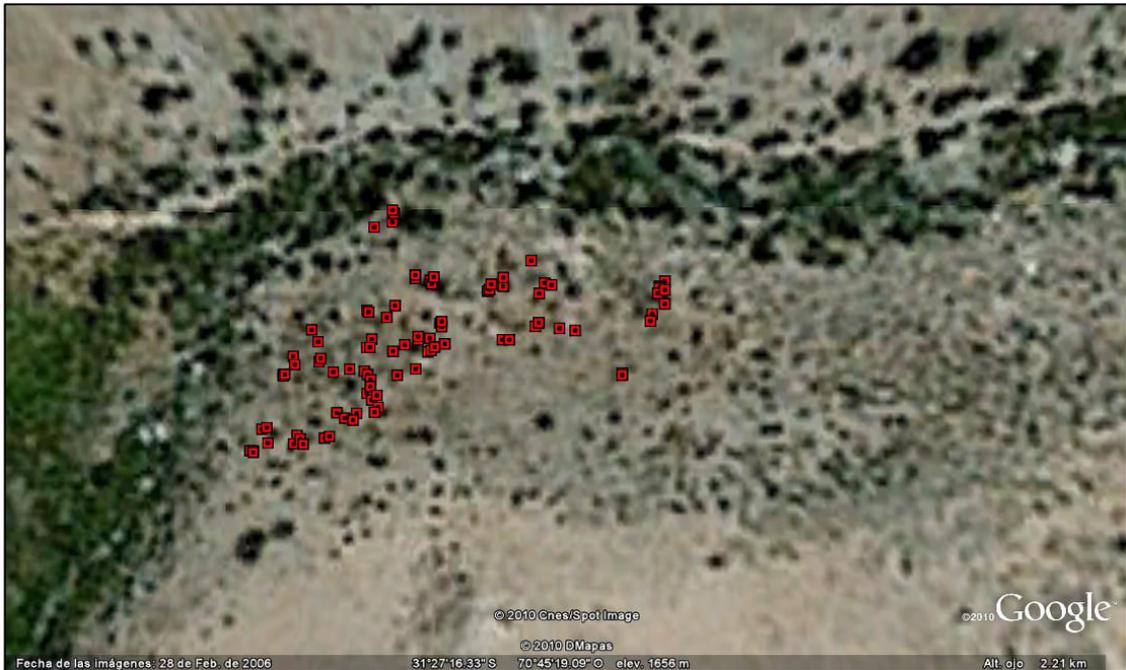


Figura 14: Distribución espacial de los soportes con visibilidad media

### *Soportes con alta visibilidad*

Este conjunto de soportes se destaca de los anteriores debido a su escaso número. Así, desde sólo 20 soportes fue posible distinguir los diseños de 7 o más bloques rocosos, lo que corresponde a un 12,5% del total de rocas grabadas de Los Mellizos.

El **tamaño** de los soportes con alta visibilidad fue considerado, obteniéndose como resultado que este factor es decisivo para explicar su configuración visual. Esto, ya que los valores de los porcentajes de los tamaños difieren de aquellos generales del sitio (ver figura 11), siendo un 60% de ellos de tamaño grande, tal como se aprecia en la tabla 14. De esta manera, parece ser que una de las características de los soportes con alta visibilidad es presentar, preferentemente, tamaños grandes. Cabe también destacar que este es el único de los tres conjuntos de soportes generados en base al grado de

visibilidad, en que no existen soportes pequeños, es decir aquellos en los que ninguna de sus dimensiones supera el metro.

Tabla 14: Cantidad de soportes con visibilidad alta según tamaños

	N	%
Medianos	4	20
Grandes	12	60
Muy Grandes	4	20

Por otra parte, al considerar los **diseños** presentes en los soportes con mayor visibilidad, pudimos evidenciar que en general los diseños más representados en ellos son los motivos no figurativos. Así, de estos 20 soportes, 12 presentan exclusivamente este tipo petroglifos, lo que corresponde a un 60%, tal como se ve en la tabla 15. Por su parte, sólo uno de estos bloques presenta exclusivamente un diseño antropomorfo y dos soportes tanto diseños antropomorfos como no figurativos. Finalmente, un soporte presenta solamente representaciones de camélidos y los restantes tres, tienen grabados diseños antropo y zoomorfos (camélidos) y no figurativos. Entre estos soportes, no hay ninguno con representaciones de máscaras. Cabe destacar, que es sólo uno de estos soportes el que no presenta petroglifos no figurativos, lo que no es extraño, si consideramos lo ya mencionado respecto a la gran cantidad de este tipo de diseños en todo el sitio. En este sentido, no parece existir una clara relación entre algún tipo determinado de diseño y la alta visibilidad.

Tabla 15: Cantidad de soportes con alta visibilidad de acuerdo a los tipos de diseños grabados

	N	%
No figurativos	12	60
Antropomorfos	1	5
Antropomorfos / Zoomorfos / No figurativos	4	20
Antropomorfos / No figurativos	2	10
Zoomorfos / No figurativos	1	5

Por su parte, con respecto a aquellos petroglifos que hemos considerado como alóctonos, pudimos constatar que de los 5 soportes que presentaban este tipo de diseños, ninguno presentaba una alta visibilidad del resto de los soportes. Por tanto, en este nivel de análisis, estos petroglifos no parecen seguir las pautas de una visibilidad alta.

Con respecto a la **asignación crono-cultural** de los diseños, se evidenció que la alta visibilidad se encuentra siempre relacionada con diseños asignables a los periodos Tardío e Intermedio Tardío, tal como se puede apreciar en la tabla 16. Sólo cuatro de estos soportes presentan además diseños asignables al Periodo Alfarero Temprano, pero siempre en conjunto con diseños más tardíos. De esta manera, se establece que la alta visibilidad, es decir, la capacidad de observar los diseños de otros soportes, estaría dada principalmente durante los periodos más tardíos de la prehistoria.

Tabla 16: Asignación cultural de los soportes con visibilidad alta

	N	%
PIT	3	15
PT	3	15
PIT-PT	5	25
PAT / PIT	1	5
PAT / PIT / PT	1	5
PAT / PIT-PT	2	10
PIT / PT	1	5
PIT / PIT-PT	1	5
Indeterminados	3	15

Finalmente, se consideró la **distribución espacial** de este conjunto de diseños. En la figura 15 vemos la distribución de los soportes que evidenciaron una alta visibilidad –que recordemos, son aquellos desde los que se pudo identificar diseños de 7 o más soportes. En él se puede ver que este tipo de soportes se organizan espacialmente en 3 concentraciones, claramente

definidas y separadas entre sí por al menos 35 metros. Asimismo, estos tres conjuntos se encuentran ubicados en lugares que presentan una mayor altitud en relación al resto del sitio, diferencia que si bien es escasa, es suficiente para que desde estos lugares se tenga una mayor visibilidad del sitio. Dicha altitud se debe a las características del relieve, pero también a la presencia de afloramientos rocosos, los cuales tuvieron que ser subidos para poder ser grabados, ampliando de esta forma el campo visual. En este sentido, se pudo establecer que la alta visibilidad de los soportes se encuentra relacionada con la ubicación de espacial de los mismos.



Figura 15: Distribución espacial de los soportes con alta visibilidad

De esta manera, se pudo dar cuenta que los soportes con alta visibilidad se encuentran caracterizados por presentar tamaños preferentemente grandes, así como también medianos y muy grandes -pero nunca pequeños-, encontrarse grabados principalmente por diseños de los periodos Intermedio tardío y tardío, así como por encontrarse emplazados en tres lugares determinados del sitio

Los Mellizos, caracterizados por una pequeña, pero importante diferencia de altura con respecto al resto del terreno. Con respecto a los tipos de diseños, podemos ver que en general, el comportamiento de este grupo es bastante similar al general del sitio, por lo que no habría una relación entre tipos de diseños y alta visibilidad.

### **Visualización**

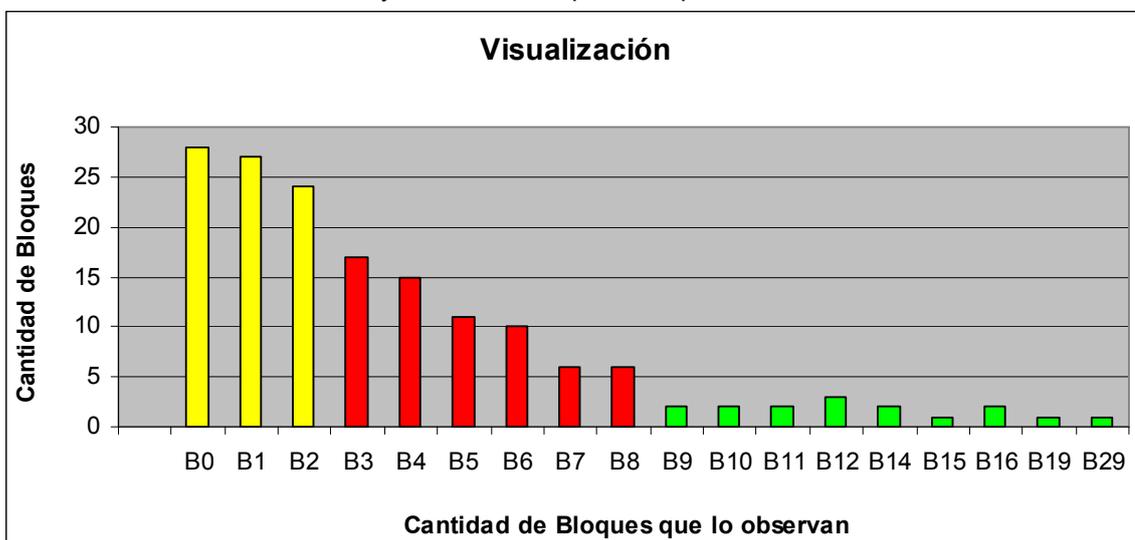
La visualización, entendida como la capacidad de ser observado -un soporte determinado por otros bloques grabados del sitio en este caso- también fue objeto de análisis. Para ello se realizó un trabajo similar al presentado para la visibilidad. En primer lugar se segregó a los soportes en base al grado de visualización. Así, se generaron tres conjuntos de soportes (ver tabla 17): aquellos que presentan una alta visualización, es decir, que son observados por 9 o más soportes; los de visualización media, aquellos que son posibles de distinguir como rocas intervenidas por 3 a 8 bloques rupestres; y finalmente, un grupo integrado por los soportes con baja o nula visualización, los que sólo eran visibles desde 2 o menos soportes. En la figura 16 se detalla esta información.

A continuación, cada uno de estos conjuntos será caracterizado de acuerdo a los mismos criterios utilizados para el análisis de visibilidad, esto es: tamaño del soporte (utilizando los mismos rangos previamente señalados), tipos de diseños presentes, asignación crono-cultural y distribución espacial.

Tabla 17: Cantidad de bloques de arte rupestre por rangos de visualización

	N	Soportes
Visualización Baja	79	2, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 33, 34, 45, 46, 50, 51, 53, 55, 56, 58, 60, 66, 67, 69, 74, 75, 78, 80, 81, 83, 85, 87, 88, 92, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 119, 120, 122, 125, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 145, 146, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163
Visualización Media	65	3, 6, 7, 8, 16, 17, 23, 24, 25, 26, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 54, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 79, 82, 84, 89, 90, 91, 93, 95, 102, 103, 105, 106, 117, 118, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 135, 139, 140, 144, 147, 148, 150, 153
Visualización Alta	16	1, 14, 22, 27, 28, 29, 30, 47, 49, 52, 57, 86, 104, 113, 114, 116

Figura 16: Conjuntos de bloques que son observables por distintas cantidades de soportes. Las columnas amarillas muestran el conjunto de soportes de baja visualización, las rojas al de visualización media y las verdes a aquellos soportes con alta visualización.



### *Soportes con baja Visualización*

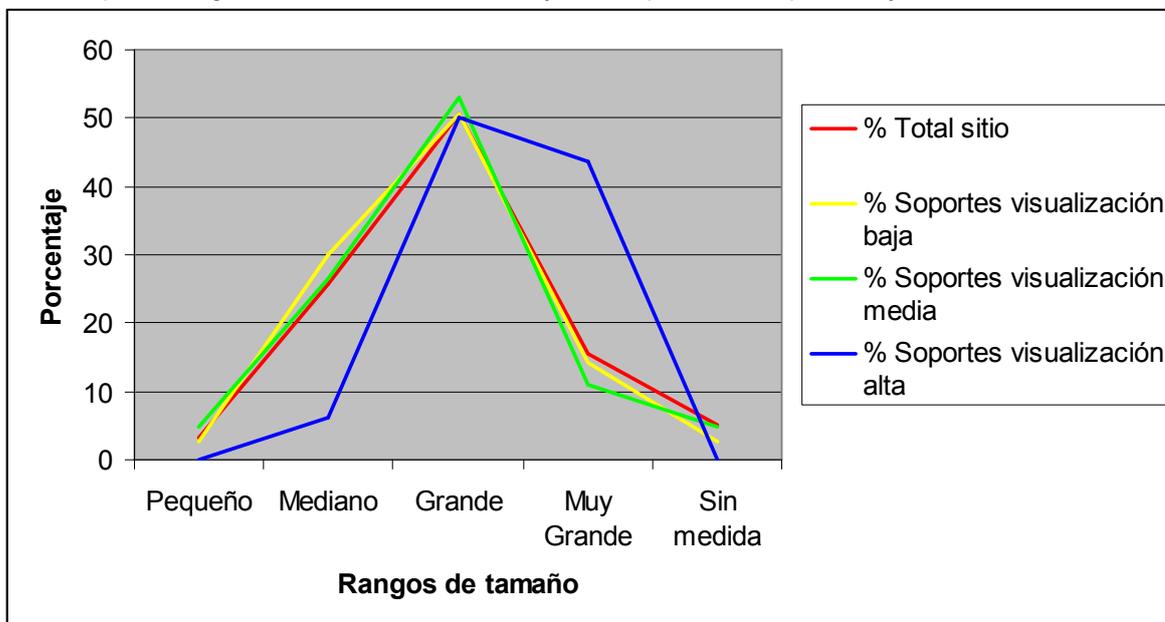
Este conjunto de soportes está compuesto por 79 bloques grabados, lo que corresponde a un 49,4% del total de soportes de Los Mellizos, configurándose como el conjunto más representado si consideramos los grados de visualización. Como se señaló anteriormente, los soportes de este grupo son distinguibles desde un máximo de 2 bloques.

Al caracterizar a estos soportes, consideramos el **tamaño**. Es así que se pudo evidenciar que la mayor parte de ellos cabía dentro de la categoría de 'grande', la que corresponde al 50,65% del total, tal como es posible de ver en la tabla 18. En general, el comportamiento porcentual de este conjunto es muy similar al general del sitio, tal como lo podemos ver en la figura 17, por lo que es posible pensar que no existe una relación necesaria entre el tamaño y la baja o nula visualización.

Tabla 18: Cantidad de soportes con visualización baja según rangos de tamaño

	N	%
Pequeño	2	2,6
Mediano	23	29,87
Grande	39	50,65
Muy Grande	11	14,28
Sin medida	2	2,6

Figura 17: Comparación de los porcentajes por rango de tamaño de los diferentes conjuntos de soportes según visualización. La línea roja corresponde a los porcentajes totales del sitio.



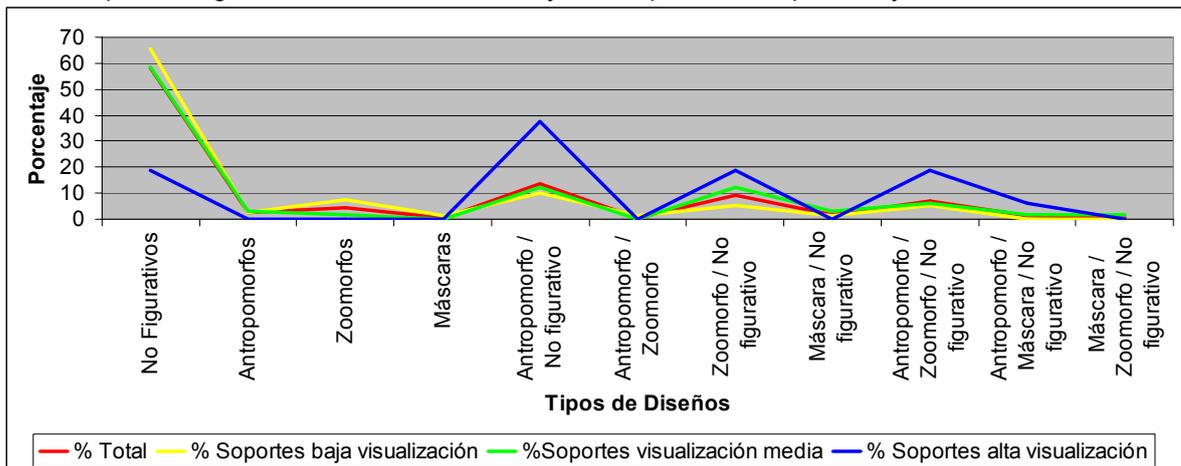
Al considerar los **tipos de diseños** grabados en estos soportes, el análisis arrojó como resultado una alta representación de grabados no figurativos, correspondiendo al 65,82% de este conjunto. El resto de diseños, o combinaciones de diseños, se encuentra escasamente representado, tal como se ve en la tabla 19. Si bien existe una pequeña diferencia en el comportamiento de la distribución porcentual de los tipos de diseños de este conjunto, en relación a la distribución general del sitio (figura 18), ésta parece no ser lo suficientemente amplia como para establecer alguna relación entre la baja visualización y los tipos de diseños.

Por otra parte, en este conjunto encontramos a 3 de los 5 soportes que presentan los llamados diseños icónicos. Uno de ellos presenta representaciones de antropomorfos rectangulares de lados curvos (ver figura 6), otro al ofidio-felino (ver figura 5) y el tercero a la posible representación de un cóndor (ver figura 7)

Tabla 19: Tipos de diseños de los soportes con escasa visualización.

	N	%
No Figurativos	52	65,82
Antropomorfos	2	2,53
Zoomorfos	6	7,59
Máscaras	1	1,27
Antropomorfo / No figurativo	8	10,13
Antropomorfo / Zoomorfo	1	1,27
Zoomorfo / No figurativo	4	5,06
Máscara / No figurativo	1	1,27
Antropomorfo / Zoomorfo / No figurativo	4	5,06

Figura 18: Comparación de los porcentajes por tipos de diseños de los diferentes conjuntos de soportes según visualización. La línea roja corresponde a los porcentajes totales del sitio.



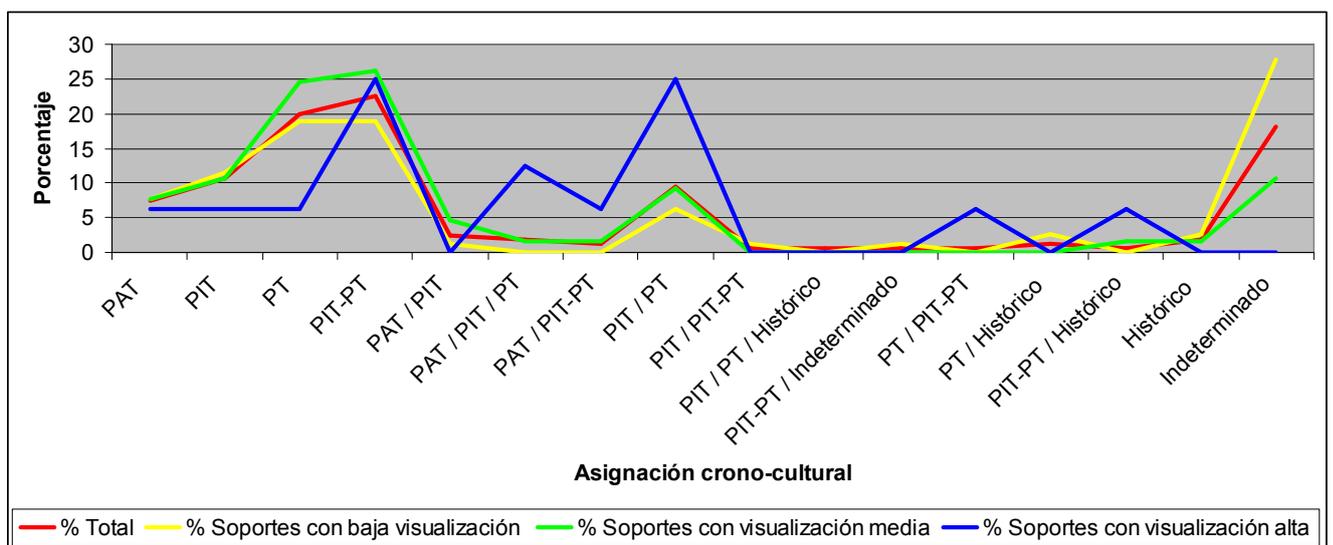
Por otra parte, para caracterizar a los soportes con baja visualización, se consideró la información respecto de su **asignación crono-cultural**. De esta manera, se pudo observar que un gran porcentaje de los diseños grabados en los soportes con escasa visualización fueron hechos durante los momentos más tardíos de la prehistoria, tal como se puede observar en la tabla 20. Esto no es extraño, ya que como se ha visto anteriormente, un alto porcentaje de los grabados del sitio corresponden a diseños producidos durante el PIT y/o el PT. De hecho, en términos generales, el comportamiento porcentual de este conjunto no dista del general del sitio (figura 19), por lo que nos es imposible

establecer alguna relación entre la baja visualización y el periodo de producción. No obstante lo anterior, cabe destacar que en este conjunto de soportes se encuentra la mitad de aquellos que presentan exclusivamente diseños del PAT.

Tabla 20: Asignación crono-cultural de los diseños asociados a soportes de escasa visualización

	N	%
PAT	6	7,59
PIT	9	11,39
PT	15	18,99
PIT-PT	15	18,99
PAT / PIT	1	1,27
PIT / PT	5	6,33
PIT / PIT-PT	1	1,27
PIT-PT / Indeterminado	1	1,27
PT / Histórico	2	2,53
Histórico	2	2,53
Indeterminado	22	27,84

Figura 19: Comparación de los porcentajes por periodo de los diferentes conjuntos de soportes según visualización. La línea roja corresponde a los porcentajes totales del sitio



Finalmente, la **distribución espacial** de los bloques con baja visualización fue también considerada. En la figura 20, se puede ver el emplazamiento de estos soportes y tal como se aprecia, no se evidencia ninguna organización especial de ellos. Por el contrario, los bloques con baja visualización se encuentran dispersos en el sitio, sin concentrarse en algún lugar en particular. De ahí que pensemos que no hay relación entre la distribución espacial y el bajo grado de visualización.

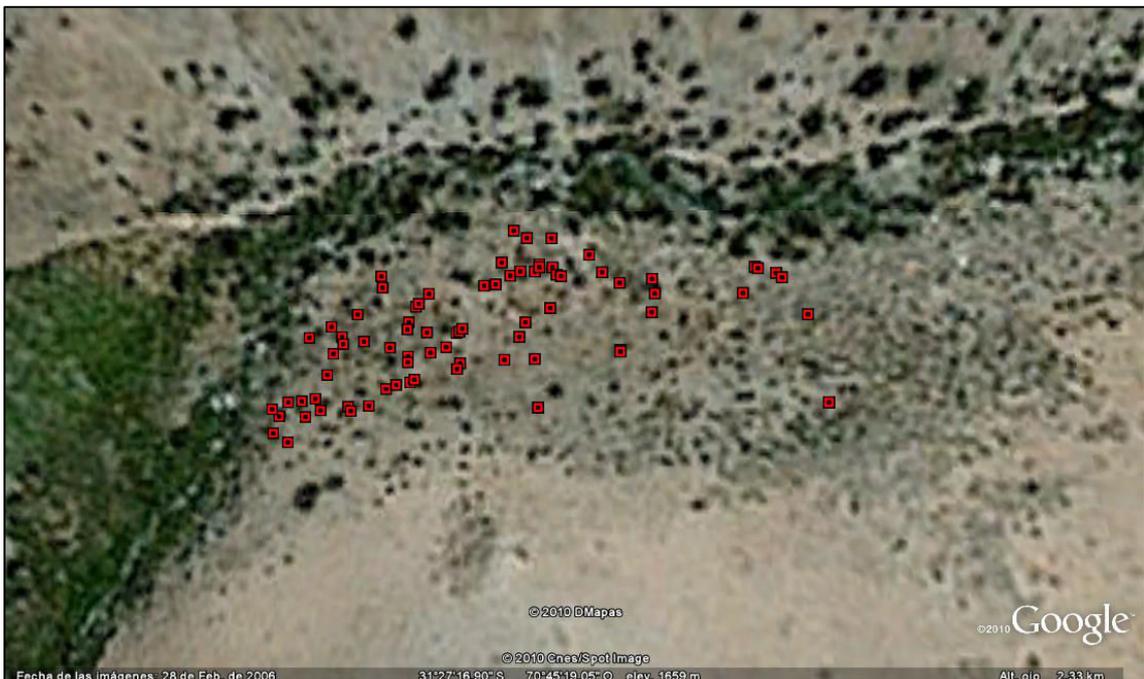


Figura 20: Distribución espacial de los soportes con escasa o nula visualización

En consecuencia, podemos decir que el bajo grado de visualización que presenta este conjunto de soportes no estaría dado por el tamaño, ni por los tipos de diseños. Tampoco la temporalidad estaría jugando un rol decisivo, aunque la mitad de los soportes que presentan exclusivamente diseños del PAT se encuentran en este grupo. Tampoco parece existir una relación entre distribución espacial y la baja visualización.

### *Soportes con visualización media*

Los soportes que pueden ser vistos por entre 3 y 8 bloques grabados, representan un 40,7% del total de soportes de Los Mellizos. Ellos también fueron caracterizados considerando las variables que ya se han revisado con anterioridad.

El **tamaño** de los soportes fue tomado en consideración. Así, se pudo evidenciar que más de un 53% de ellos es grande, seguidos en cantidad por los soportes medianos (tabla 21). Este conjunto, sin embargo, presenta un comportamiento en términos porcentuales similar al general del sitio, tal como se puede apreciar en la figura 17. De esta forma, podemos señalar que el tamaño no parece ser un elemento crítico para que un soporte presente visualización media, es decir, no hay relación entre tamaño y visualización media.

Tabla 21: Cantidad de soportes con visualización media según rangos de tamaño

	N	%
Pequeño	3	4,69
Mediano	17	26,56
Grande	34	53,12
Muy Grande	7	10,94
Sin medida	3	4,69

El análisis de los **tipos de diseños** presentes en este conjunto de soportes, permitió establecer que la gran mayoría de ellos presenta exclusivamente diseños no figurativos, representando un 58,46% del total, seguida de las combinaciones de antropomorfos y no figurativos (12,31%) por una parte y zoomorfos y no figurativos, por la otra (12,31%), tal como se ve en la tabla 22. Como hemos reiterado, esto se condice con la realidad general del sitio que

presenta mayoritariamente este tipo de diseños. En este sentido, los tipos de diseños presentes, así como su representación en este conjunto, no permite generar una relación entre ellos y la visualización media, ya que como se puede apreciar en la figura 18, el comportamiento porcentual es muy similar al general del sitio.

Tabla 22: Cantidad de soportes con visualización media de acuerdo a tipos y combinaciones de diseños.

	N	%
No Figurativos	38	58,46
Antropomorfos	2	3,08
Zoomorfos	1	1,54
Antropomorfo / No figurativo	8	12,31
Zoomorfo / No figurativo	8	12,31
Máscara / No figurativo	2	3,08
Antropomorfo / Zoomorfo / No figurativo	4	6,14
Antropomorfo / Máscara / No figurativo	1	1,54
Máscara / Zoomorfo / No figurativo	1	1,54

Con respecto a los soportes con diseños icónicos, dos de ellos se encuentran entre los soportes con visualización media. Son los que presentan diseños de antropomorfos de lados curvos (ver figura 6) y el bloque con un antropomorfo con un arma en una de sus manos (ver figura 8).

La **asignación crono-cultural** también fue objeto de análisis para caracterizar al conjunto de soportes con visualización media. Fue así como se pudo evidenciar que los bloques que presentan exclusivamente diseños del PT son los más representados, con un 24,62%, lo que distingue a este conjunto, tal como se ve en la figura 19. Fuera de esto, el resto de las categorías se comportan de manera bastante similar a al comportamiento general del sitio. En la tabla 23 se puede ver el detalle de la adscripción crono-cultural de los soportes con visualización media.

Tabla 23: Cantidad de soportes con visualización media, según asignación crono-cultural

	N	%
PAT	5	7,68
PIT	7	10,77
PT	16	24,62
PIT-PT	17	26,15
PAT / PIT	3	4,62
PAT / PIT / PT	1	1,54
PAT / PIT-PT	1	1,54
PIT / PT	6	9,23
PIT-PT / Histórico	1	1,54
Histórico	1	1,54
Indeterminado	7	10,77

La **distribución espacial** de estos soportes fue también considerada, permitiendo establecer que los soportes con visualización media se encuentran emplazados a todo lo largo y ancho del sitio. No obstante ello y tal como se puede ver en la figura 21, existe una concentración en la parte central del sitio que presenta una forma semicircular. Si bien no podemos decir que esta concentración sea reconocible estando en el sitio –básicamente por que el resto de los soportes la obliteran- resulta interesante su conformación.



Figura 21: Distribución espacial de los soportes con visualización media

En definitiva, el conjunto de soportes con visualización media, se caracteriza por no presentar una relación clara con el tamaño de los bloques ni con los tipos de diseños grabados en ellos. Sin embargo, respecto de la asignación crono-cultural, cabe destacar la notoria diferencia entre el porcentaje de representaciones del PT de este conjunto, con la representación general de diseños de este periodo en el sitio. Por su parte, respecto de la distribución espacial, destaca una pequeña concentración de estos soportes en forma semicircular, no obstante lo cual los soportes de visualización media se encuentran dispersos en todo el sitio.

#### *Soportes con alta visualización*

Los bloques que presentan una alta visualización se encuentran escasamente representados en el sitio. Sólo 16 de los bloques grabados pueden ser visto desde 9 o más bloques, lo que equivale solamente a un 10% del total. La caracterización de este conjunto fue realizado en base a los 4

criterios utilizados con anterioridad: tamaño del soporte, tipo de los diseños, asignación crono-cultural y distribución espacial.

Sobre el **tamaño** de estos soportes, podemos decir que un 50% de ellos es grande, es decir, al menos una de sus dimensiones presenta entre 2 y 4 metros de largo, seguido por un 43,75% de soportes que caben dentro de la categoría muy grande (ver tabla 24). Destaca en este conjunto la escasa representación de soportes medianos, así como la total ausencia de bloques pequeños. De esta forma, y al observar la figura 17, podemos plantear que este conjunto se comporta de manera bastante diferente del resto y del sitio en general, destacándose sobre todo el gran porcentaje de soportes muy grandes. Debido a esto, es posible señalar que los soportes con una alta visualización, se encuentran asociados a soportes grandes y muy grandes, correspondiendo estos soportes a un 93,75% del total.

Tabla 24: Cantidad de soportes con visualización alta, según rangos de tamaños

	N	%
Mediano	1	6,25
Grande	8	50
Muy Grande	7	43,75
Sin medida	0	0

Si consideramos los diferentes **tipos de diseños** de este conjunto de soportes altamente visibles, podemos dar cuenta que un 37,5% de ellos presentan una combinación de diseños antropomorfos y no figurativos, siendo los soportes más representados de este grupo (ver tabla 25). De esta manera, se destaca que, a diferencia de los otros conjuntos antes revisados – visualización baja y media- no son soportes sólo con diseños no figurativos los más representados (ver figura 18). No obstante lo anterior, cabe destacar que todos los soportes de este conjunto presentan diseños no figurativos, ya sea en exclusiva o combinados con otros diseños.

Tabla 25: Cantidad de soportes con alta visualización, según tipos de diseños.

	N	%
No Figurativos	3	18,75
Antropomorfo / No figurativo	6	37,5
Zoomorfo / No figurativo	3	18,75
Antropomorfo / Zoomorfo / No figurativo	3	18,75
Antropomorfo / Máscara / No figurativo	1	6,25

Por otra parte, también resulta significativo que en 10 de los 16 soportes con alta visualización encontremos representaciones de la figura humana (ver figura 22), lo que corresponde a un 62,5%, distando bastante del 25% de soportes con representaciones antropomorfas en el sitio en general.



Figura 22: Soporte con alta visualización con diseños antropomorfos

Si consideramos los llamados diseños icónicos, podemos señalar que no se encuentra ninguno de ellos en este conjunto de bloques con alta visualización.

Es así que podemos señalar que los soportes con alta visualización presentan una diferencia significativa con el resto de los soportes y del comportamiento general del sitio en cuanto a los tipos de diseños presentes en

ellos. Básicamente, mayor representación de diseños figurativos, particularmente, de antropomorfos.

Ahora bien, considerando la realidad **estilística** de los diseños de estos soportes altamente visibles, podemos dar cuenta que estos presentan mayoritariamente diseños de los periodos intermedio tardío y tardío. De hecho, sólo 4 soportes presentan diseños del PAT, uno de ellos en exclusiva y los restantes 3 en combinación con diseños del PIT y/o PT (ver tabla 26), lo que corresponde a un 25% del total. Por su parte, un 50% de los soportes de este conjunto, presenta diseños asignables al PIT –ya sea en exclusiva o en combinación con diseños de otros periodos- mientras que un 56,25% presenta diseños del PT.

Tabla 26: Cantidad de soportes con alta visualización según asignación crono-cultural

	N	%
PAT	1	6,25
PIT	1	6,25
PT	1	6,25
PIT-PT	4	25
PAT / PIT / PT	2	12,5
PAT / PIT-PT	1	6,25
PIT / PT	4	25
PIT / PT / Histórico	1	6,25
PT / PIT-PT	1	6,25

Tal como se puede apreciar en la figura 19, el comportamiento porcentual de los soportes con alta visualización en cuanto a la asignación crono-cultural es notoriamente diferente de la del sitio en general, marcándose mayores proporciones de soportes con combinaciones de diseños más tardíos y menores de soportes con diseños de un sólo periodo.

De esta manera, podemos dar cuenta de la relación que existe entre la alta visualización de soportes y la asignación crono-cultural. Por una parte, destaca

la escasa presencia de soportes con diseños exclusivos de un periodo, y por otra, la masiva presencia de diseños del PIT y el PT.

Finalmente, al considerar la **distribución espacial** de los soportes con alta visualización, se pudo constatar que la forma que adquieren es bastante particular, tal como se observa en la figura 23. Así, podemos ver que este conjunto se organiza espacialmente de forma circular, con una estribación lineal hacia el sureste.

Como hemos señalado anteriormente, es difícil establecer si el emplazamiento de estos soportes es efectivamente apreciable desde el interior del sitio. Sin embargo, tal como se ve en la figura 24, al considerar estos soportes en el contexto general del sitio, podemos ver que el espacio rodeado por los soportes con alta visualización se mantiene. Por tanto, es posible señalar que en este caso, la alta visualización se encuentra relacionada con una distribución particular de los soportes, que genera que algunos de ellos rodeen un espacio vacío al interior del sitio, lo que probablemente esté facilitando su visualización. Por su parte, las características geomorfológicas del sitio no son determinantes para explicar el alto grado de visualización de estos soportes. Por el contrario, son las características intrínsecas de los diseños -tamaño y técnica de grabado fundamentalmente- las que hacen de estos bloques rocosos soportes particularmente visibles. En este sentido, la organización espacial que presentan podría tener relación con una intencionalidad de demarcar un espacio particular y quizás de establecer una vía de 'acceso' a ese espacio en el interior mismo del sitio.

En definitiva, los soportes altamente visibles se caracterizan por ser de tamaños grandes y muy grandes, presentar una mayor proporción de diseños

figurativos y particularmente, de diseños antropomorfos. Asimismo, estos bloques se encuentran asociados fundamentalmente al PIT y al PT, y la proporción de soportes con diseños exclusivos de un periodo es escasa. Por último, su distribución espacial genera un espacio circular rodeado por un grupo de estos soportes, espacio que no se ve obliterado al considerar la totalidad de soportes del sitio.



Figura 23: Distribución de los soportes con alta visualización

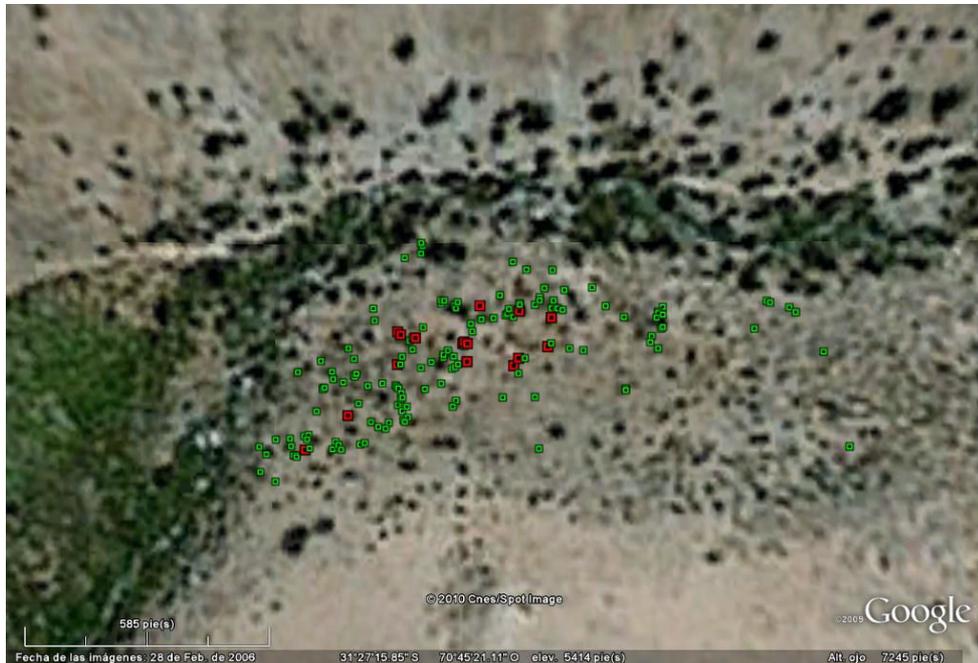


Figura 24: Distribución de los soportes con alta visualización (rojo) en el contexto general del sitio.

Dentro de este conjunto de soportes más visibles no se encuentra el bloque 78 (ver figura 25), que muy por el contrario, se encuentra dentro del conjunto de soportes con escasa visualización. Sin embargo, creemos que este soporte merece una mención especial, ya que en él se encuentra grabado uno de los diseños icónicos –antropomorfo con arma en una de sus extremidades superiores- que se constituye como el único diseño visible desde fuera del sitio, particularmente desde la ribera opuesta del Illapel. Por lo tanto, si bien no participa como un elemento que promueva la alta relación visual interna del sitio, este soporte y su diseño, presentan una alta visualización *externa*.



Figura 25: Único soporte visible desde la ribera opuesta del río.

Considerando entonces, tanto la visibilidad como la visualización, podemos plantear que el sitio Los Mellizos presenta lo que podríamos llamar una visibilidad interna restringida a nivel general, no obstante lo cual, es posible identificar un reducido conjunto de soportes que promueve una alta visibilidad en el sitio, ya sea a través de su capacidad de observar los diseños de otros soportes o por el alto grado de exhibición que presentan. En la figura 26 se muestra el escaso porcentaje de soportes que promueven una alta relación visual al interior del sitio, en comparación con aquellos que presentan una escasa visualización y visibilidad. En general, estos soportes más visibles y/o con mayor visibilidad presentan características que los distinguen del resto, tal como hemos visto.

La figura 27 da cuenta de cómo se distribuyen temporalmente los soportes que promueven una alta relación visual interna. Vemos que la mayor parte de

ellos fueron grabados durante el PIT y/o el PT, representando un 71,9% de este tipo de soportes. Del resto sólo un 3,13% fue grabado exclusivamente en el PAT, un 15,63% presenta grabados del PAT asociados a otros más tardíos y un 9,38% corresponde a soportes en los que no se pudo identificar culturalmente sus diseños.

Figura 26: Proporción entre soportes que promueven una alta relación visual interna y aquellos que no lo hacen.

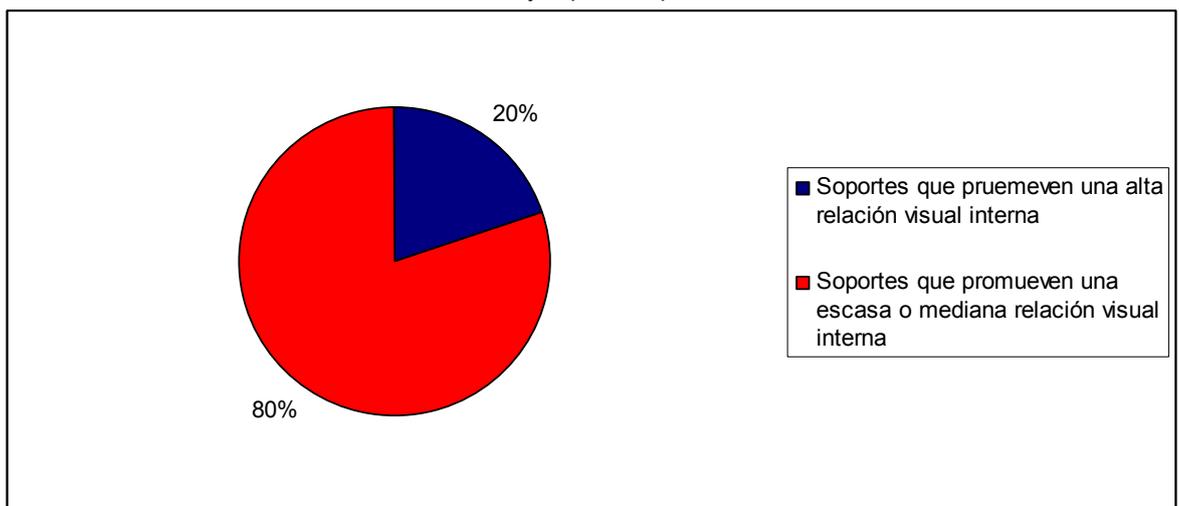
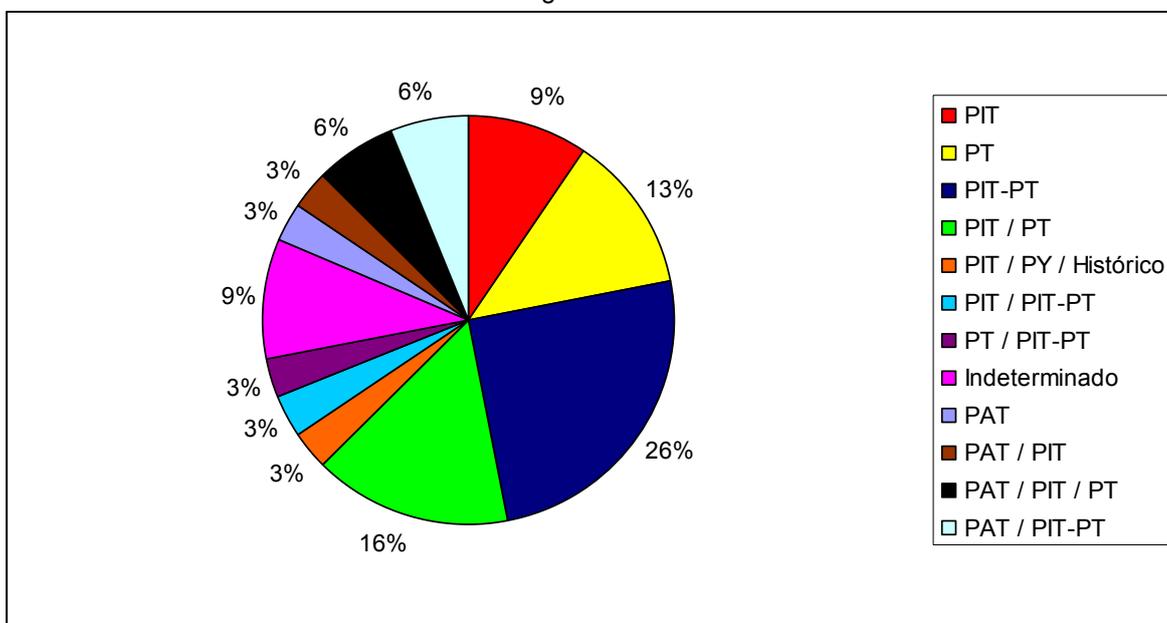


Figura 27: Distribución de los soportes que promueven una alta visibilidad de acuerdo a su asignación crono-cultural



## Relaciones espaciales

Los análisis relacionados con la distribución espacial de los diseños y los soportes, permitieron especialmente caracterizar la relación entre los diseños y soportes de diferentes periodos. De acuerdo al nivel de análisis, esta sección la hemos dividido en 2 apartados: Relaciones intra-bloque y una caracterización histórica del emplazamiento de los soportes del sitio.

### *Relaciones Intra-Bloque*

A este respecto, pudimos establecer que una de las características de este sitio resultó ser la escasa presencia de superposiciones de figuras. De los al menos 884 diseños presentes, sólo 37 presentan superposición (ya sea que estén sobre o bajo otros diseños). Estas superposiciones se encuentran a su

vez en sólo 15 soportes, de los cuales, dos presentan una alta visualización, uno, alta visibilidad y otro que presenta tanto alta visibilidad como visualización (ver tabla 27). En este sentido, nos parece que la superposición no está relacionada con la configuración de estrategias de visibilidad, básicamente por la amplia mayoría de soportes que caen dentro de los conjuntos de visibilidad y visualización media. La figura 28 muestra la proporción de soportes con superposición y alta promoción de relaciones visuales al interior del sitio.

Estas superposiciones se dan en general en paneles en los que hay una gran concentración de diseños y en aquellos en los que debajo de los diseños visibles se alcanza a notar la presencia de surcos o piqueteos muy patinados. Es por ello podemos señalar que las superposiciones no estén ‘rompiendo’ diseños anteriores, pero sí, que están buscando una reutilización del soporte. No obstante lo anterior, hay una excepción en la que se ve una intencionalidad más clara de obliterar diseños previamente grabados. Tal es el caso del soporte 103, el que se puede observar en la figura 29.

Tabla 27: Características de los soportes con superposición de diseños

Soporte con Superposición	Asignación Crono-cultural	Grado de Visibilidad	Grado de Visualización
14	PAT / PIT / PT	Medio	Alto
23	PT	Medio	Medio
37	PIT / PT	Alto	Medio
50	PT / Histórico	Bajo	Bajo
62	PAT / PIT	Medio	Medio
68	PIT -PT	Medio	Medio
70	PAT / PIT	Medio	Medio
74	Indeterminado	Medio	Bajo
75	PIT-PT	Medio	Bajo
86	PAT / PIT-PT	Alto	Alto
102	PIT	Medio	Medio
103	PAT / PIT / PT	Medio	Medio
114	PIT / PT	Bajo	Alto
119	PT	Bajo	Bajo
125	PT / Histórico	Medio	Bajo

Figura 28: Proporción entre el total de soportes, aquellos que presentan superposición y aquellos que presentan superposición y promueven una alta visibilidad interna del sitio

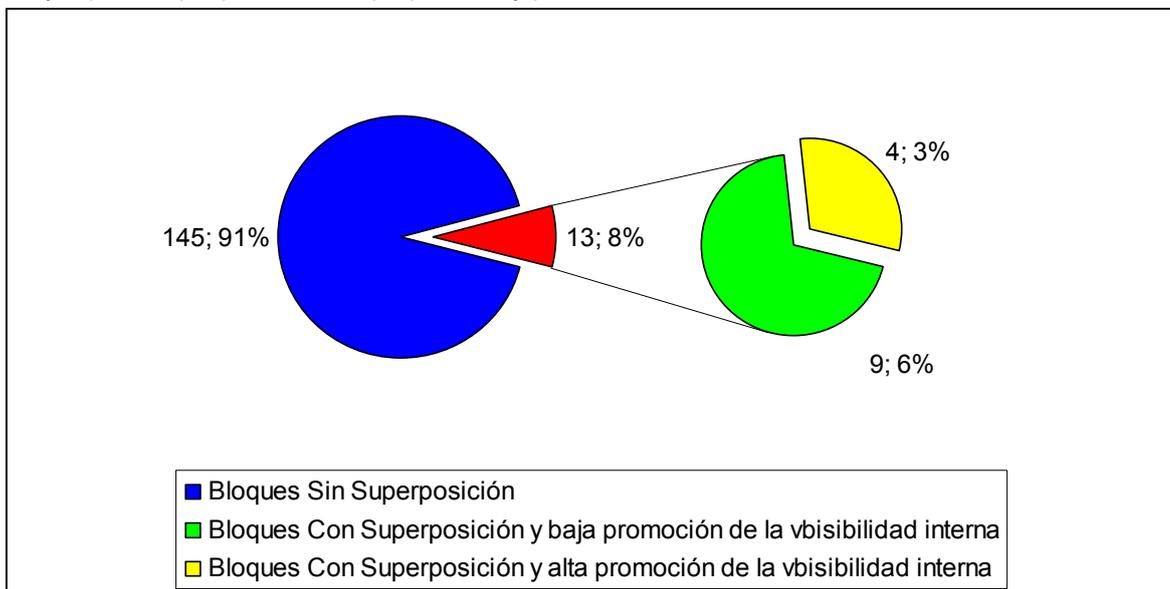


Figura 29: Soporte en el que se puede evidenciar la obliteración de diseños previos por medio de la superposición.

Por otra parte, la mayor parte de este tipo de relaciones entre petroglifos, se da entre diseños esquemáticos –de muy variadas características-, siendo muy escasa la presencia de antropomorfos y zoomorfos. A de partir de lo anterior, se puede plantear que las superposiciones en Los Mellizos no se encuentran relacionadas con un tipo particular de diseño.

Otro punto interesante es que la casi inexistencia de superposiciones no implica que no haya relación entre diseños asignables a diferentes periodos. De hecho existen varios soportes en los que se encuentran diseños de diferentes periodos, generándose un cierto tipo de configuración que podríamos llamar ‘mixta’ (tabla 28), es decir, soportes en los que se generaron relaciones espaciales, y por tanto visuales, entre diseños realizados en distintos contextos socio-culturales. En este sentido, llama la atención que en sólo cuatro soportes los diseños que han sido asociados al PAT, se relacionan con figuras del PIT, y que no exista relación alguna entre diseños PAT con aquellos del PT si no se encuentra mediando algún diseño del PIT, situación que ocurre en sólo 3 soportes. Esto contrasta con las relaciones que existen entre figuras asignadas al PIT con aquellas del PT, las que se dan en 16 soportes.

Tabla 28: Relaciones de diseños de diferentes periodos. (PAT/PT: Periodo Intermedio Tardío y Periodo Tardío; PIT-PT Periodo Intermedio Tardío o Periodo Tardío)

	PAT	PIT	PT	PIT-PT	PIT/ PT	PAT/ PT	PAT/ PIT
PAT	13	4	0	3	3	***	***
PIT	4	16	16	1	***	3	***
PT	0	16	31	1	***	***	3
PIT/PT	3	1	1	37	0	0	0

Si consideramos los soportes que presentan los diseños icónicos, hemos podido dar cuenta que en 3 de los 5 sólo existen diseños del mismo periodo del motivo icónico. En los otros dos casos vemos que existen diseños de 2 periodos: en el caso del soporte con la representación de un antropomorfo de

lados curvos –asociado al PT- encontramos también una figura de periodo histórico, por lo que durante la prehistoria, este soporte se comportó igual que los 3 anteriores. El único soporte diferente es el que presenta la figura antropomorfa con un arma en la mano, asociada al PT, ya que este también presenta diseños del PIT. Creemos que esto no se debe tanto a una estrategia por relacionar a este diseño icónico con otros del PIT, sino a que las características de la piedra (emplazamiento y tamaño, principalmente) hacen que éste ícono sea el único petroglifo visible desde fuera del sitio, como se señaló anteriormente.

#### *Caracterización histórica de la distribución espacial de soportes*

El análisis de la distribución espacial de los soportes se hizo, como se señaló previamente, considerando la visibilidad y visualización de cada soporte. En el apartado anterior se discutió la distribución de cada uno de los conjuntos de soportes. En este se pretende, considerando la asignación cultural de los diseños y el emplazamiento de los soportes rocosos, ‘graficar’ la historia de Los Mellizos. La serie de figuras que sigue (figuras 30, 31 y 32), muestra cómo se fue construyendo el sitio a partir de los primeros grabados del PAT y con los constantes aportes de poblaciones posteriores<sup>5</sup>. Así, damos cuenta del proceso de construcción del sitio y de la injerencia que en él tuvieron diferentes poblaciones y culturas. En la figura 32, se puede ver cómo durante el PIT se generan espacios rodeados de soportes grabados, lo que creemos puede suponer la existencia de un cierto control en la producción. Algunos de esos espacios son mantenidos durante el PT (figura 33)

---

<sup>5</sup> En todas estas figuras sólo se consideró a los soportes con una clara asignación cronocultural. Eso es, no se incluye a los soportes con diseños indeterminados estilísticamente.

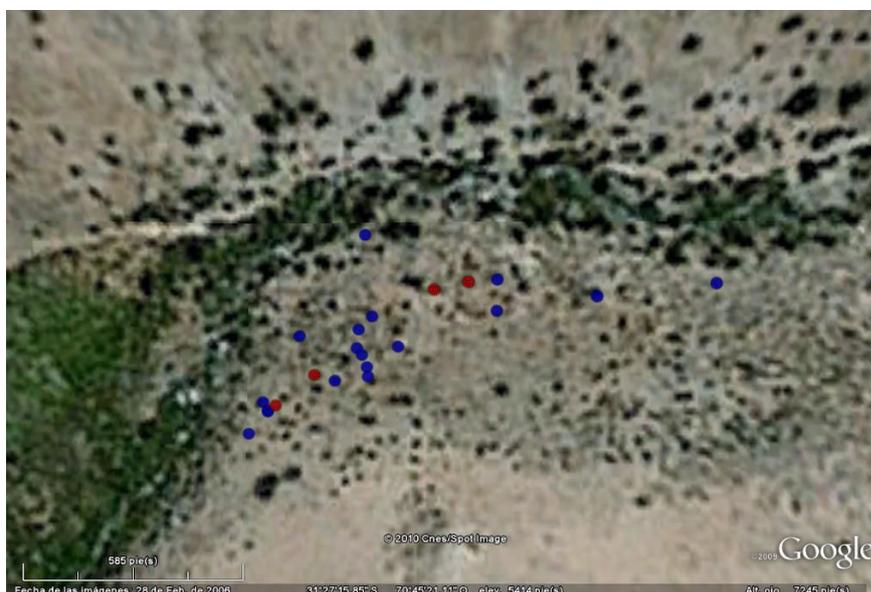


Figura 30: Soportes con diseños del PAT. En rojo, los soportes con alta visibilidad o visualización.<sup>6</sup>

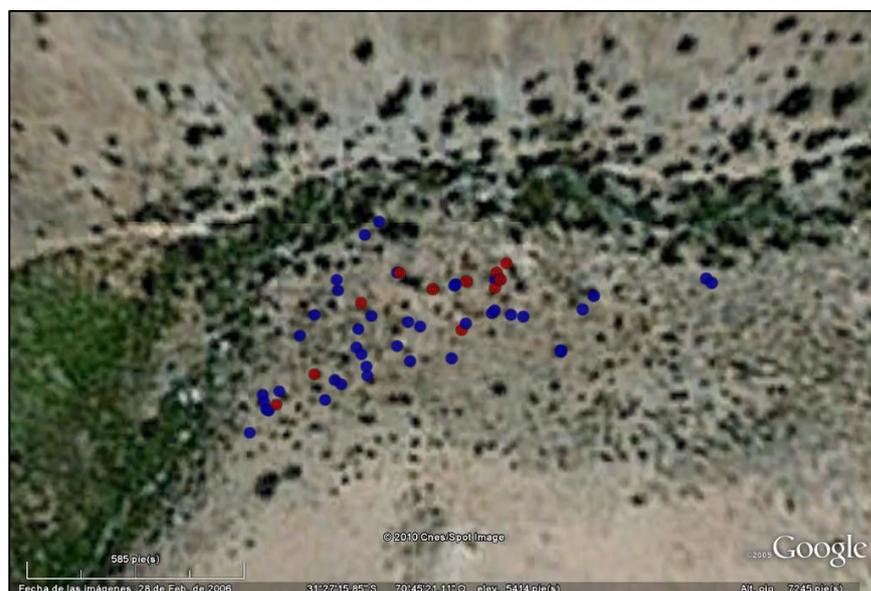


Figura 31: Soportes con diseños del PAT y el PIT. En rojo, los soportes con alta visibilidad y/o visualización.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Cabe señalar que los soportes destacados también fueron intervenidos en momentos posteriores, presentando diseños de periodos más tardíos.

<sup>7</sup> En esta figura sólo se incluyeron soportes con diseños del PAT y el PIT. Aquellos diseños de los que no se sabe si fueron hechos durante el PIT o el PT fueron incluidos en la figura 32, donde se presenta el estado del sitio hacia finales del Periodo Tardío.

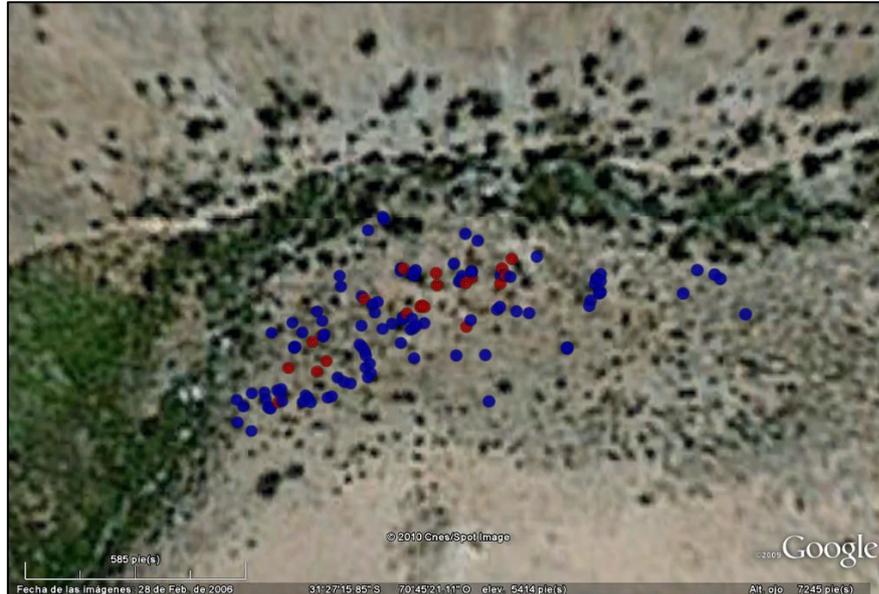


Figura 32: Soportes con diseños del PAT, PIT y PT. En rojo se destacan los soportes con alta visibilidad y/o visualización.

En esta serie, se hace evidente el hecho que las estrategias visuales al interior del sitio se transformaron de forma bastante radical a lo largo del tiempo. Vemos así que durante el PAT, la configuración espacial da cuenta de una relativa dispersión de los soportes intervenidos sin un orden aparente. La reducida cantidad de los mismos y la escasa concentración que presentan constituyen las características fundamentales del sitio durante este periodo. Así, la intervención espacial parece ser poco intensa.

Por su parte, durante el PIT, la continuación de las prácticas de producción de arte rupestre en el sitio genera un aumento en la densidad del mismo, dando paso a una consecuente concentración de algunos soportes. Asimismo, vemos que durante este periodo también se aprecia un aumento en los soportes que promueven una alta relación visual interna. En cuanto a la relación con configuración espacial del PAT, podemos señalar que durante el

PIT, los 'límites' del sitio se mantienen y los nuevos soportes son realizados en el mismo espacio previamente intervenido, sin marcar una diferencia apreciable.

Finalmente, durante el PT el sitio Los Mellizos presenta un notable crecimiento en la cantidad de soportes rocosos grabados, lo que da cuenta de una intensificación en las prácticas de producción de petroglifos. Se generan, por tanto, mayores concentraciones de bloques, las que sin embargo se encuentran dentro de la misma extensión espacial fijada durante el PAT. De esta manera, vemos nuevamente una reutilización del mismo espacio previamente intervenido, una opción por asociarse espacialmente a la producción anterior. Destaca también el aumento de soportes con alta visibilidad y/o visualización, los cuales presentan una organización relativamente estructurada, con algunas concentraciones claramente distinguibles.

El significativo aumento de la 'densidad' de bloques grabados, da cuenta de una intensificación de esta práctica, a la vez que la creciente cantidad de bloques que promueven una alta visibilidad interna del sitio, da cuenta de lo que anteriormente llamamos estrategias 'exhibicionistas'. Por otra parte, se puede evidenciar que la extensión del sitio quedó relativamente fijada durante el PAT.

En las páginas que siguen, presentamos una tabla en la cual se resumen las características del sitio Los Mellizos en los diferentes periodos (tabla 29), y otra que resume este capítulo, con los resultados obtenidos por medio de los diferentes análisis (tabla 30)

Tabla 29: Resumen de las características visuales y espaciales de Los Mellizos en los diferentes momentos en que fue intervenido.

<b>PAT</b>	Relaciones Visuales	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Predominan los soportes con escasa visibilidad y visualización.</li> <li>- Predominan los diseños no figurativos</li> </ul>
	Relaciones Espaciales	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Intervención extensiva del sitio.</li> <li>- Casi nula concentración de soportes</li> <li>- Se fija la extensión definitiva del sitio</li> </ul>
<b>PIT</b>	Relaciones Visuales	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aumento de soportes que promueven una alta relación visual interna.</li> </ul>
	Relaciones Espaciales	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Intervención más intensiva de los soportes</li> <li>- Comparte espacio con los soportes del PAT</li> <li>- Escasas superposiciones</li> <li>- Escasas relaciones intrabloque con diseños del PAT.</li> </ul>
<b>PT</b>	Relaciones Visuales	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Notorio incremento en la cantidad de soportes que promueven una alta relación visual interna</li> </ul>
	Relaciones Espaciales	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Reutilización del mismo espacio intervenido durante el PAT y el PIT</li> <li>- Gran cantidad de relaciones intrabloque con diseños del PIT.</li> </ul>

Tabla 30: Resumen de los resultados

<b>Visibilidad</b>	Visibilidad Baja	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Representan un 29% del total</li> <li>- Presentan una mayor proporción de soportes medianos</li> <li>- No existe una relación clara con algún tipo particular de diseño</li> <li>- Fueron realizados a lo largo de toda la prehistoria</li> <li>- No hay relación con la distribución espacial</li> </ul>
	Visibilidad Media	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Representan un 58% del total.</li> <li>- No existe relación con los tamaños de los soportes.</li> <li>- Predominan los diseños no figurativos</li> <li>- Se encuentra el 60% de soportes con diseños del PAT.</li> <li>- No existe relación con la distribución espacial</li> </ul>
	Visibilidad Alta	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Representan el 12,5% del total.</li> <li>- No existen soportes pequeños</li> <li>- Preferencia por soportes grandes (60%)</li> <li>- No parece existir relación con algún tipo particular de diseño.</li> <li>- Se encuentra relacionada con diseños del PIT y PT.</li> <li>- Existe una relación con la ubicación de los soportes</li> </ul>

<b>Visualización</b>	Visualización Baja	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Representan un 49% del total.</li> <li>- No existe relación con el tamaño de los soportes.</li> <li>- No existe relación con un tipo particular de diseño.</li> <li>- Se encuentra un 50% de los soportes con diseños del PAT.</li> <li>- No hay relación con el emplazamiento de los soportes.</li> </ul>
	Visualización Media	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Representan un 40% del total.</li> <li>- No existe relación con el tamaño de los soportes.</li> <li>- No existe relación con un tipo particular de diseño.</li> <li>- Mayor representación de diseños de PT.</li> <li>- Existe una concentración semicircular de soportes con visualización media, pero parece no ser relevante.</li> </ul>
	Visualización Alta	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Representan un 10% del total.</li> <li>- Preferencia por soportes grandes y muy grandes (93,75%). No hay soportes pequeños.</li> <li>- Hay un 62,5% de soportes con representaciones antropomorfas.</li> <li>- Escasa presencia de soportes con diseños de un solo periodo.</li> <li>- Masiva presencia de diseños del PIT y el PT.</li> <li>- Existe relación con el emplazamiento de los soportes.</li> </ul>
<b>Relaciones Espaciales</b>	Intra-Bloque	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escasas superposiciones, sin relación con visibilidad ni visualización</li> <li>- La superposición no aparece relacionada con un determinado tipo de diseño</li> <li>- Nula relación entre diseños del PAT con los del PT en un mismo bloque, a menos que exista un diseño del PIT.</li> <li>- Constante relación entre diseños del PIT y aquellos del PT.</li> </ul>
	Caracterización histórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Transformación de estrategias visuales a través del tiempo, de menor a mayor 'exhibicionismo'.</li> <li>- Aumento en la densidad de soportes rupestres a lo largo de los diferentes periodos.</li> <li>- Extensión del sitio fijada durante el PAT</li> </ul>

## VI. DISCUSIÓN

Tal como hemos sugerido y sostenido a lo largo de esta memoria, entendemos que el arte rupestre, en tanto manifestación cultural, reflejo y condicionante de prácticas sociales del pasado, puede ser entendido como un potente vehículo hacia un problema de tremenda relevancia social, cual es el uso y configuración de la memoria colectiva. Pensamos, de hecho, que el arte rupestre puede ser entendido como memoria en si mismo, o con palabras de Renfrew (1998), como almacenamiento simbólico externo.

Considerando entonces los planteamientos teóricos presentados anteriormente nos proponemos a continuación discutir los alcances de los resultados recién expuestos. En primer término, intentaremos dar respuesta a cómo el arte rupestre de Los Mellizos se desarrolló socialmente en cada uno de los distintos momentos de la prehistoria local, considerando siempre sus implicancias en la construcción de la memoria colectiva. Posteriormente, intentaremos caracterizar al sitio Los Mellizos desde un prisma más amplio, a partir de algunas ideas expuestas en el marco teórico.

### **Periodo Alfarero Temprano: memoria cazadora-recolectora**

En general, y como se vio en el capítulo anterior, los petroglifos hechos durante este periodo, se encuentran mayoritariamente en los conjuntos de visibilidad y visualización baja y media, es decir, no promueven una alta visibilidad interna. Para encontrarlos y poder observarlos, se hace necesario un movimiento constante por el sitio, lo que no hace otra cosa que promover

una particular forma de estar en él, generando una memoria que es vivida, apropiada en el movimiento y la práctica, con y por el cuerpo. Así, las acciones que produjeron este tipo de registro se condicen con un tipo particular, previamente discutido en nuestra exposición teórica: las prácticas incorporativas.

Es cierto que los diseños asociados a estas prácticas no se encuentran vinculados exclusivamente al Periodo Alfarero Temprano, existiendo motivos más tardíos que utilizan esta estrategia, lo que no debiese resultar extraño si consideramos que las sociedades pueden tener prácticas más o menos incorporativas y/o inscriptivas. En este caso, sin embargo, lo que llama la atención es la fuerte predominancia durante el PAT de este tipo de prácticas, por lo que es de suponer que la sociedad del Temprano privilegiaría, sin dudas, la incorporación como estrategia de transmisión cultural.

Esto estaría refrendado por el hecho de que durante este periodo, el sitio Los Mellizos estuvo siendo utilizado también como lugar de habitación, tal como se evidencia en los depósitos estratigráficos (Larach 2010), lo que favorece un contacto diario con los petroglifos en un movimiento constante y habitual por el sitio. De esta forma, la manera de grabar las piedras, está en sintonía con otros aspectos de la vida de estas poblaciones. Así, por ejemplo, el patrón de asentamiento descrito para el periodo (Pavlovic 2004), da muestras también de una escasa intervención en el ambiente, de ocupaciones poco intensivas, que tienden a no dejar huellas muy visibles, y que responderían también a un patrón de movilidad residencial (Larach 2010).

Estas poblaciones, en constante movimiento, estarían significando los espacios utilizados -en este caso Los Mellizos, pero también otros sitios de la cuenca superior del Illapel, como Pichicavén y Las Burras- a través de la

producción de petroglifos. De esta forma, en la medida en que estas poblaciones se mueven por estos sectores, van ‘emplazando’ o bien, materializando una memoria, un determinado discurso sobre el espacio, su uso, y las prácticas sociales asociadas. Así, esta memoria es una memoria ‘estacional’, una memoria construida en el movimiento y anclada en el espacio, logrando una narrativa macroespacial, donde Los Mellizos es quizás uno más de los puntos de un circuito discursivo mayor. Todo esto nos lleva a pensar que la forma de construir la memoria por parte de los grupos del PAT, se encuentra indudablemente ligada al *ethos* del cazador-recolector: la movilidad.

Así, creemos que la estrategia utilizada por estas poblaciones para la generación de la memoria colectiva, encuentra sentido precisamente en una organización social cazadora-recolectora u horticultora, tal como lo sostiene Criado (1993), quien ha planteado que estrategias visuales de este tipo, que él ha llamado estrategias de ocultación, se encontrarían precisamente en este tipo de sociedades. Esto, podría parecer contradictorio con los planteamientos del mismo Criado, quien señala que el Arte rupestre es un tipo de monumento y por tanto estaría asociado a la exhibición y monumentalización, pero creemos que el matiz está en la baja visualización y por tanto, en su escaso impacto visual en el entorno.

Según Hernando (2002), en las sociedades cazadoras-recolectoras u horticultoras la percepción de la realidad está determinada por un reducido dominio de los fenómenos de la naturaleza y enmarcada principalmente en el eje espacial. En ese contexto, la misma autora ha planteado que la identidad creada por estos grupos es colectiva, relacional, ya que esta se basa en las semejanzas antes que en las diferencias individuales, considerando que son

sociedades en las cuales no hay división de funciones, salvo por género (Hernando 2002).

En este caso, resulta coherente que las poblaciones del PAT privilegieran esta estrategia visual y que sean los mismos sujetos los que se apropian de la memoria a través de su cuerpo, del movimiento, de una inmersión en un espacio conocido y aprehendido, sea este el sitio Los Mellizos, o la cuenca superior del Illapel. La memoria, entonces, se reproduce en el espacio doméstico, en conjunto con otras actividades cotidianas. Es así que el espacio sería el eje privilegiado, en tanto es el escenario en el que la memoria colectiva –por medio de los diseños rupestres- se materializa, sin un afán atemporalizador, que se evidencia en la escasa visualidad promovida. El tiempo, por su parte, queda relegado, lo que se condice con el hecho que para el periodo no haya sitios cementerios, es decir, no encontremos un espacio determinado para el encuentro con los antepasados.

En consecuencia, planteamos que durante el Periodo Alfarero Temprano, el arte rupestre funcionó como elemento demarcador de un espacio utilizado temporalmente, dotándolo de contenido e ideas que si bien no remiten necesariamente a un pasado determinado (o al menos no somos capaces de plantearlo en este momento), hacen referencia a la reocupación de dicho espacio, y por tanto a la reactualización social a través de la movilidad. La reutilización de un espacio significado gatilla, sin dudas, la memoria colectiva del grupo.

Es así que el arte rupestre ayuda a configurar un determinado tipo de memoria colectiva, asociada a la cotidianeidad, al movimiento, al conjunto de la sociedad, en relación a un modo de vida móvil, vinculado al espacio como eje

organizador fundamental y a una organización social poco compleja. Es lo que proponemos llamar como Memoria 1.

### **Periodo Intermedio Tardío: la memoria campesina**

La diferencia entre este periodo y el anterior es radical, al menos desde el punto de vista de la construcción de la memoria colectiva. Esto, porque durante el PIT encontramos evidencia de la existencia de prácticas inscriptivas, las que estarían reflejadas en la existencia de soportes con petroglifos del periodo que presentan una alta visualización, así como aquellos que favorecen una alta visibilidad. Tal como vimos en el capítulo anterior, los conjuntos de soportes con alta visibilidad y visualización, presentaban una mayoritaria presencia de bloques con grabados de PIT y el PT. De ahí que pensemos que es durante el Intermedio Tardío que las prácticas inscriptivas comienzan a hacerse más importantes.

Lo anterior no implica que no haya petroglifos producto de prácticas incorporativas durante este periodo (de hecho, aquellos realizados durante el PAT siguen esta lógica de producción y se mantienen vigentes durante el PIT, lo mismo que algunos diseños producidos durante el PIT), pero sí vemos una notable innovación. Si consideramos que las poblaciones Diaguita no habitan este espacio, sino que al parecer sería un lugar de paso o de uso esporádico (lo que se evidencia en la nula presencia de materialidad cultural móvil de estas poblaciones en Los Mellizos), la preferencia por prácticas inscriptivas también puede deberse a la necesidad de hacer de los petroglifos elementos claramente distinguibles, en un espacio no cotidiano. Vemos en este caso algo similar a lo expuesto anteriormente para el PAT: la preferencia por determinadas prácticas se encuentra en sintonía con otros aspectos de la vida social, aunque en este

caso, la memoria se reproduce en un espacio diferente del doméstico, del espacio de uso cotidiano, y por tanto en un espacio distinguible.

Así, también durante el PIT, comienzan a formarse al interior del sitio conjuntos de soportes que se organizan de forma circular, generando así, espacios rodeados de soportes de arte rupestre, lo que sería una forma de fomentar la alta visualización (ver figura 32). Esto implicaría un mayor control de la producción de petroglifos, al menos desde el punto de vista del emplazamiento de los mismos. Por otra parte, el notorio aumento en la densidad de soportes grabados que se da entre el PAT y el PIT nos hace pensar en una intensificación en la intervención material del sitio, lo que podríamos relacionar con el hecho de que este es, para las poblaciones Diaguita, un espacio distinto del de habitación, es decir, un espacio que está fuera de la cotidianeidad.

No obstante lo anterior, es importante recalcar que durante este periodo, las poblaciones Diaguita establecieron vínculos con el pasado a través del arte rupestre, es decir, los grabados realizados por estas poblaciones, no sólo remiten a determinadas formas de transmitir su cultura y por tanto, su memoria, sino también a particulares estrategias de relación con poblaciones de otro tiempo, que también dejaron su huella en las rocas de Los Mellizos. Esto se puede evidenciar en tres niveles diferentes: i) a nivel espacial, se reutiliza el mismo lugar en el cual poblaciones del PAT habían realizado petroglifos, es decir, los Diaguitas continúan una tradición de prácticas en este lugar; ii) a nivel del soporte, vemos que, aún cuando son pocos, hay reocupaciones de soportes previamente grabados, la mayoría de las veces en paneles diferentes, aún cuando hay soportes en los que hay superposición; y iii) a nivel de los diseños, vemos una transformación, con la incorporación de nuevos motivos, basados en

nuevas lógicas semióticas, como la aparición de patrones de simetría más complejos.

En estos tres niveles las poblaciones del PIT tuvieron siempre la opción de relacionarse o no con los diseños previos. Pudieron haber grabado rocas en otro espacio, y dejar 'marginado' este sitio. Pudieron también haber grabado cada uno de los soportes previamente intervenidos, o dejarlos todos sin grabar, utilizando sólo los que estuviesen intactos. Finalmente pudieron haber copiado los motivos preexistentes. En este sentido, creemos que la población Diaguita generó una forma de relacionarse con estos diseños previos, optando en ciertos niveles por un vínculo estrecho -como el que se ve en las reocupaciones de soportes- y en otros por relaciones más distantes -como la reutilización del sitio y las relaciones visuales con soportes del PAT.

Lo que hizo entonces esta nueva sociedad fue relacionarse con los restos materiales del PAT a través del arte rupestre, resignificando un espacio previamente usado por otros de manera de incorporarlo a su propia historia, a su propia memoria colectiva. De esta forma, el cambio se naturaliza y lo nuevo se perpetúa, no sólo hacia el futuro, sino también hacia el pasado. Las poblaciones Diaguitas, entonces, se vinculan con el pasado de otro, haciéndolo suyo, pero manteniendo una distancia, manteniendo la diferencia en la unidad. En este sentido, el hecho de reocupar este espacio, pero sin alterar en mayor medida los diseños previos pudo haber favorecido la relación con un otro, a través de un 'diálogo' plasmado en las rocas, de una especie de negociación entre Diaguitas y los pobladores originales del lugar (negociación que bien pudo haberse desarrollado sólo en el mundo simbólico Diaguita, sin que fuera necesaria una relación concreta). En este sentido, los Diaguita transformaron la memoria espacial previamente materializada, generando a su vez una propia memoria a partir de esta relación. De esta manera, materializan su presencia en

un lugar previamente ocupado por otros, donde la huella del pasado se hacía evidente. Así, reorganizando un espacio y dotándolo de nuevos contenidos y significados, lograron eternizar su uso, y por tanto, legitimarlo. Esto es coherente con la lógica campesina, en la cual el acceso a la tierra es un factor decisivo. En este contexto, sin embargo, la memoria se reactualiza en el desplazamiento a un lugar diferente del cotidiano, un espacio marcado por la diferencia con lo doméstico. La producción y consumo de arte rupestre no se realiza en el día a día, sino que por el contrario, en un momento particular.

En este caso, la idea de perdurar o extender en el tiempo un evento permite pensar que la sociedad que realizó estos petroglifos privilegiaba al tiempo por sobre el espacio. Estas características nos llevan a plantear que existe una relación entre sociedades con una mayor complejidad social y la generación de prácticas inscriptivas por sobre las incorporativas, ya que es en este tipo de sociedades en las que el rol de la 'historia' comienza a ser más y más importante. Estas sociedades, que siguiendo a Hernando (2002), podemos llamar campesinas, presentarían un sistema de parentesco genealógico (Hernando 2002), lo que resalta la idea del tiempo, de los antepasados como marcadores de la propia identidad. Asimismo, en estas sociedades los seres humanos tendrían un control mayor sobre los fenómenos de la naturaleza, lo que habría provocado un cambio cognitivo importante, a la vez que una nueva forma de entenderse y entender el mundo (Hernando 2002). En este sentido, lo anterior se condice con la idea de Criado (1993), quien plantea que las sociedades que comienzan a tener el control de la producción de sus recursos, tienden a presentar estrategias visuales que él ha llamado de exhibición.

En conclusión, pensamos que para este periodo, la construcción de la memoria colectiva está mediada por nuevos factores sociales, más propios de las sociedades campesinas, lo que se condice con la realidad material de los

Diaguta. Es así que el tiempo se perfila como el eje dominante, lo que se refleja en un afán de trascendencia a través de un arte permanente y altamente visible, que a la vez se apodera de un espacio, pero también se prolonga en el tiempo. La incorporación en ciertos niveles del arte del PAT y su exclusión en otros, nos hablan de un proceso de apropiación de un pasado, de continuidad y quiebre, y por tanto de una reconstrucción de la propia memoria, basada también en un sustrato cultural previo retomado y resignificado. Esta estrategia de construcción de la memoria, la hemos llamado Memoria 2A y a diferencia de la Memoria 1, los petroglifos durante el PIT no ayudan tanto a 'recordar' *en* el espacio como a, por la distancia que existe entre Los Mellizos y los sitios habitacionales Diaguita, 'recordar' *el* espacio, este espacio alejado de la cotidianeidad.

### **Periodo Tardío: memoria hegemónica**

Es durante el PT que el sitio Los Mellizos alcanza su máxima expansión en términos de la cantidad de petroglifos y soportes utilizados. Así también, es durante este periodo que el sitio va a experimentar un considerable aumento de petroglifos que promueven una alta relación visual interna, tal como se puede apreciar en las figuras 32 y 33. En este contexto, vemos que se produce una intensificación de las prácticas inscriptivas antes descritas para el PIT.

Esto último se asocia de manera bastante evidente con la incorporación de las poblaciones Diaguita al aparato estatal del *Tawantinsuyu*. Tal como se ha demostrado en las investigaciones de que dimos cuenta al principio de esta memoria, durante el periodo de dominación incaica, las poblaciones del valle de Illapel sufren ciertos cambios, asociados principalmente a una intensificación de las prácticas productivas (Troncoso 2004), así como a la incorporación de

nuevos elementos decorativos en la cerámica (González 2004b). Es decir, las transformaciones producto de la llegada del Inca a la zona tienen más relación con una diferencia de grado que cualitativa. En este contexto, lo que vemos en el arte rupestre de Los Mellizos, se condice con tal situación.

Como señalamos anteriormente, hay una intensificación en las prácticas inscriptivas, la que se da en un marco general de continuidad en el uso de este espacio. En este sentido, la memoria sigue anclada al mismo lugar, a las mismas rocas grabadas, a las mismas estrategias visuales.

Sin embargo, no todo es continuidad. Durante este momento, aparecen en el sitio algunos diseños de clara adscripción incaica, diseños icónicos profusamente representados en distintos soportes a lo largo y ancho del imperio que presentan una gran carga simbólica. Tal es el caso de las clepsidras o signos escudos, los diseños con forma de H y la figura antropomorfa con una herramienta en una de sus extremidades (posiblemente un hacha). Estos diseños se encuentran muchas veces reocupando soportes grabados con diseños Diaguita. Es así que pensamos que la intención de generar una estrecha relación, tanto a nivel de sitio como a nivel de soporte puede entenderse como una estrategia del Inca –mediada posiblemente por poblaciones Diaguitas de Elqui o el Limarí- en la legitimación de la anexión de este territorio, manipulando la memoria colectiva de las poblaciones Diaguita del Illapel al apropiarse de un espacio fundamental. La alta visibilidad de los diseños tardíos ayudaría a ubicar esta nueva realidad en un contexto de tradicionalidad, ocultando el cambio y resaltando principios fundamentales del *Tawantinsuyu*, a través de imágenes icónicas y fuertemente cargadas de simbolismo. Así, hay una continuidad en las prácticas, pero un cambio en el sentido, cambio que se sustenta en la incorporación de estos potentes diseños.

Lo anterior, sin embargo, deja de lado la agencia de los propios grupos Diaguita. Es probable también, que las poblaciones locales hayan tomado la posibilidad de incorporarse al imperio y para ello, hayan transformado la representación gráfica de Los Mellizos con pautas y diseños incaicos, transformando a su vez su propia memoria colectiva, incorporando ideas y fundamentos propios del *Tawantinsuyu*. La evidencia entregada por los análisis tecnológicos (Vergara 2010) da cuenta, precisamente, de una continuidad en los aspectos técnicos de la producción del arte rupestre entre el PIT y el PT. En este sentido, las poblaciones Diaguitas pudieron haber manipulado su propio pasado –a través de la transformación en las pautas de construcción de su memoria colectiva y transmisión cultural- en pos de un presente vinculado a un nuevo referente político e ideológico.

Es así, que durante el PT, vemos una reorganización del sitio Los Mellizos, básicamente en términos de los lenguajes visuales que están expresándose a través de los petroglifos. Así, por ejemplo, la representación del antropomorfo con un hacha si bien no promueve una alta relación visual interna, se ubica en un lugar estratégico del sitio, ya que es el único petroglifo que se puede observar desde el otro lado del río, enfilando hacia la cordillera (la ruta natural para los desplazamientos desde y hacia la cordillera). Esta figura, entonces, se posiciona como un marcador, el elemento que permite identificar a esta gran concentración de petroglifos, el cual da la bienvenida a este lugar. Este elemento, supone entonces, una radical transformación en el contenido simbólico del sitio Los Mellizos. Así también, vimos que los soportes que presentan una alta visualización –gran parte de los cuales fueron hechos durante el PT- presentan una mayor cantidad de soportes con diseños antropomorfos, cuestión que es importante destacar, pero que en esta investigación resulta difícil de interpretar. Así mismo, vimos que los soportes altamente visibles son de tamaños grandes y muy grandes, lo que hace pensar

que la reorganización que sufre Los Mellizos tiene que ver también relación con elecciones consientes en pos de un objetivo buscado: generar arte rupestre altamente visible.

Esta reorganización –espacial, visual e iconográfica- a la que hacemos referencia va a estar dada por una transformación socio-política y religiosa, que si bien mantiene una determinada forma de producir la memoria colectiva –a través de prácticas inscriptivas-, modifica aspectos sutiles de la transmisión cultural, que si bien pueden parecer poco invasivos, generan una forma completamente nueva de acceder a las raíces de la propia cultura, debido, básicamente, a la transformación del sentido del lugar.

En resumen, durante el PT las estrategias de construcción de la memoria colectiva se mantienen respecto del PIT, es decir, las prácticas inscriptivas siguen siendo relevantes, incluso intensificándose (el caso del sacrificador es un buen ejemplo). Creemos que esta intensificación y las reorganizaciones que señalamos, se pueden entender si consideramos los planteamientos de Hernando (2002) respecto de las sociedades jerarquizadas. Según ella, en las sociedades jerarquizadas amerindias se genera una diferenciación en términos de la construcción de la identidad, entre aquellos sujetos que se encuentran detentando el poder y aquellos que no. Así, la base campesina de una sociedad de este tipo mantiene una mentalidad similar al de una sociedad campesina, mientras que en la clase dirigente se generan nuevas formas de entender el mundo, generándose un creciente proceso de individuación.

Considerando lo anterior, podemos suponer que las poblaciones Diaguita mantienen una forma de entender el mundo similar al que tenían durante el PIT y las prácticas que realizan para perpetuar su memoria colectiva también se mantienen. Sin embargo, la incorporación al *Tawantinsuyu* supone la presencia

de una clase dirigente en el mismo valle -sitios como Loma Los Brujos sería la evidencia de aquello- y es probable que sea esta clase la que está generando la incorporación de nuevos referentes visuales en el área y por tanto, determinados lenguajes visuales en el arte rupestre de Los Mellizos. De esta forma, los diseños realizados durante el PT, se encontrarían asociados con una memoria histórica, más relacionada con una construcción 'hegemónica' del pasado. En este caso, podríamos llamar a esta nueva estrategia de construcción de la memoria colectiva Memoria 2B, la cual presenta diferencias con la estrategia 2A antes discutida, pero que presenta una idea de continuidad con respecto al PIT: se interviene el mismo espacio, que a su vez, sigue siendo un espacio separado del ámbito doméstico y las relaciones entre diseños del PIT y el PT son relativamente numerosas. Así, vemos que esto resulta coherente con las dinámicas sociales que se dan en el tardío en el Choapa, las que presentan importantes transformaciones, pero también fuertes continuidades.

### **Hacia una interpretación del sitio Los Mellizos: Memoria y Transformación**

Con lo señalado hasta ahora, podemos darnos cuenta de los intrincados procesos que llevaron a la configuración actual del sitio Los Mellizos. En términos generales, podemos plantear que en este sitio se evidencia la transformación que sufren los modos de construcción de la memoria colectiva a través del arte rupestre, a lo largo de la historia. Distintas poblaciones, bajo distintos contextos socio-políticos, produjeron, manipularon y cambiaron sus estrategias de acceso y construcción de la memoria colectiva. En este sentido, la organización visual del sitio resulta esencial para comprender estos fenómenos, tal como lo hemos mostrado más arriba.

Otro aspecto que resulta interesante en este sitio en relación al manejo del eje temporal, es el hecho que, a pesar de la gran cantidad de figuras existentes, casi no haya superposiciones y las relaciones entre diseños de diferentes periodos muestren un cierto orden (p. ej. los diseños PT no se relacionan con los PAT, a menos que haya un diseño PIT; ver tabla 28), da pie para pensar que las poblaciones más tardías respetan los diseños previos, ya sea al incluirlos dentro de su propio espacio (pudiendo haber grabado rocas lejos de los soportes anteriores) o en menor medida por vincularse directamente con ellos (grabando en los mismo soportes). El caso de los diseños del PIT y PT resulta interesante, ya que son estos los que presentan la mayor cantidad de reocupaciones de soportes, lo que tiene sentido, si pensamos que la incorporación del Diaguita al *Tawantinsuyu* tuvo características bastante particulares, sobre todo en la rápida influencia que parece haber existido y por la numerosa evidencia que da cuenta de la adopción por parte de los locales de patrones organizacionales propios del estado andino, a la vez que aparentemente, son poblaciones Diaguitas del Elqui y Limarí las que cumplen con roles administrativos en Illapel (González 2004b), generándose, por tanto, una relación entre 'iguales'. Creemos que esta lógica de construcción del sitio, a través del respeto y vinculación con diseños previos da cuenta de una forma particular de comprender el pasado, y por tanto estaría estrechamente ligada con la forma de concebir y construir la memoria colectiva.

Lo anterior nos lleva a pensar en la importancia que debió haber tenido este sitio, primero por ser la mayor concentración de petroglifos del valle – un 15.05% de todos los petroglifos del Illapel- y segundo por la constante reutilización que sufrió. Considerando algunos aspectos señalados en el marco teórico, quisiéramos defender la idea de que el sitio Los Mellizos es en efecto un sitio ritual.

Creemos que el sitio de Los Mellizos, puede ser visto como un espacio ritual, ya que presenta algunas particularidades que hacen pensar que las actividades desarrolladas en él –particularmente el hecho de realizar petroglifos– presentarían algunas de las características planteadas por Bell (1998) para las actividades de tipo ritual y discutidas anteriormente. Primero que todo, el tradicionalismo que presenta el sitio se encuentra reflejado básicamente en el hecho mismo de grabar en un lugar previamente intervenido ya que es esto lo que permite generar un vínculo con los modos de hacer del pasado y por tanto hace parecer que el acto de grabar una piedra se ha hecho de la misma forma ‘desde siempre’. La formalidad, por su parte, la vemos reflejada en los códigos a partir de los cuales se realizan los petroglifos, entre ellos, las decisiones por casi no disturbar con superpociones los diseños previos.

Otra de las características planteadas por Bell es la formalidad, que en el caso de Los Mellizos vemos evidenciada en la constante repetición de la producción de petroglifos en un mismo espacio y en determinados casos, en una misma roca. Así, la continuidad que discutíamos antes que se da en el sitio es clave para la invariabilidad. Por su parte, la existencia de reglas en Los Mellizos resulta evidente. Primero, ya que de una tremenda cantidad de rocas para intervenir, sólo se utilizaron algunas; segundo, por que en sociedades tradicionales, la utilización de ciertos diseños y no otros, resulta de la existencia de reglas o pautas sociales, por lo que las representaciones hechas en las piedras, siguen las pautas culturales del grupo que las hizo.

La quinta característica propuesta por Bell para las actividades de tipo ritual, es el simbolismo sacro, y éste se puede evidenciar en Los Mellizos a través de las representaciones en las rocas. Esto, sin embargo, es mucho mas claro para los periodos Intermedio Tardío y Tardío, en donde encontramos diseños que podemos ver también en otros soportes, como la cerámica. Así, motivos como

las grecas, escalerados, clepsidras, y otros motivos más específicos, como el antropomorfo con el arma en la mano, el ofidio-felino o los escutiformes, pueden ser observados en soportes cerámicos, textiles e incluso metales, los cuales, en general se han asociado a contextos de marcada religiosidad o sacralidad – contextos fúnebres, festines, o directamente en lugares de adoración. De esta forma, creemos que la existencia de estos íconos en el sitio, demuestran la existencia de un simbolismo sacro. Finalmente, el último atributo de las actividades de tipo ritual, según Bell (1998) es la *performance*, cuestión que creemos de gran importancia, tanto en la producción de arte rupestre (el mismo acto de grabar una roca) como en su consumo (el recorrer el sitio de una determinada forma para apreciar los diferentes diseños).

Lo anterior, que no parece novedoso si consideramos que la historia de la investigación del arte rupestre muestra que cuando se ha tratado de interpretar un sitio este ha tendido a verse como un espacio ritual, permite sustentar la caracterización de Los Mellizos como un sitio en el cual se llevaron a cabo prácticas vinculadas con el ritual, no desde un prejuicio, sino como consecuencia de la consideración de expectativas arqueológicas.

Esta caracterización nos permite comprender que la producción de la memoria colectiva de las sociedades que usaron este espacio se enmarca en una práctica social concreta, cual es el ritual. Creemos que es en este contexto en el que es posible ver cómo la memoria colectiva se genera, afianza, manipula y transforma, por la importancia socio-cultural de un acto de estas características. Si bien hemos señalado que durante el PAT el sitio también fue usado como lugar de habitación, esto no es contradictorio, si pensamos en las características de las sociedades cazadores-recolectoras, para las cuales no existe la segregación entre espacio ritual y doméstico, separación que se establece en sociedades más complejas (Hernando 2002).

Es así que el arte rupestre puede ser entendido como una manifestación ritual, manifestación que externaliza los profundos procesos de creación de identidad y memoria. En este contexto, las manipulaciones que se puedan hacer de la memoria colectiva, las transformaciones y reactualizaciones, se entiende que no pudieron haberse hecho en un contexto más propicio, ya que como lo discutimos anteriormente, el ritual se puede ver como un elemento naturalizador (Turner 1988).

Finalmente, quisiéramos profundizar en un elemento que nos permitirá ampliar la caracterización de Los Mellizos, y comprender así de mejor manera el rol jugado por este espacio en los diferentes momentos de la prehistoria, cual es la noción de performatividad, discutida en el marco teórico. Desde un enfoque que se ocupe de este problema, el sitio en cuestión puede entenderse como un espacio 'encuadrado', es decir, demarcado por las actividades que se realizaron en él y que por tanto permite la comprensión de otros actos o mensajes. Dicho de otro modo, los actos rituales realizados en Los Mellizos – producción y consumo de arte rupestre- le imprimieron una carga a ese espacio que permitió que posteriores eventos –rituales o no- fuesen leídos de una determinada manera. Tal sería el caso de, por ejemplo, los diseños incorporados al sitio durante el PT, a los cuales, si bien traen una importante carga simbólica, son añadidos nuevos significados, esta vez asociándolos con la propia memoria colectiva de los grupos Diaguita.

Por otra parte, la idea de performatividad podemos verla en este sitio cuando señalamos las diferentes prácticas asociadas a la producción de la memoria colectiva. Tanto las prácticas inscriptivas como las incorporativas, llevan aparejadas una determinada forma de hacer los actos rituales –que podríamos identificar con la sintaxis del rito. De esta forma, la performatividad variará de

acuerdo a las estrategias de materialización de la memoria colectiva en un contexto ritual.

**A modo de síntesis: Propuesta para la comprensión del arte rupestre y su rol en la materialización de la memoria colectiva.**

Considerando lo expuesto hasta ahora en esta discusión final y tomando como base los aportes de Criado (1993) y Hernando (2002), podríamos plantear la existencia de dos modelos que permiten comprender la forma en que el arte rupestre se relaciona con la memoria colectiva y cómo puede erigirse en un reflejo de ciertas características sociales e identitarias. Las dos prácticas presentes en Los Mellizos (inscriptiva e incorporativa) las hemos relacionado con estrategias particulares de construcción de la memoria colectiva –Memoria 1, 2A y 2B– así como con los particulares contextos socio-políticos de las poblaciones que las privilegian.

Durante el PAT la construcción de la memoria colectiva está inmersa en la cotidianeidad –lo que por cierto no significa que sea un espacio profano, como señalamos anteriormente. La ocupación de este espacio como lugar de habitación –aún cuando sea temporal– permite establecer una relación diaria con los petroglifos y sus significados. La escasa relación visual entre los diseños y soportes nos llevó a plantear que era a través del movimiento del cuerpo –ya para verlos, ya para hacerlos– que los sujetos se relacionarían con ellos. De ahí que esto lo hayamos relacionado con las prácticas incorporativas. En cambio, durante el PIT y el PT, el pasado se construiría a partir de determinados íconos, muchos de ellos altamente visibles, cargados de ideas que son ‘leídas’ por la sociedad, inscritas en la piedra, en un espacio segregado

de lo cotidiano. De ahí que hayamos relacionado esta forma de hacer los petroglifos con una estrategia exhibicionista y con las prácticas inscriptivas.

A partir de lo anterior, podemos sugerir que la forma en que las sociedades se relacionan con su pasado y establecen las pautas de construcción y transformación de su memoria colectiva se encuentra vinculada, de manera estructural con otros aspectos de lo social. A continuación, las figuras 33, 34 y 35 muestran de manera gráfica estas relaciones para los casos en cuestión en esta memoria.

Figura 33: Esquema de configuración de la Memoria 1, propuesto para el PAT

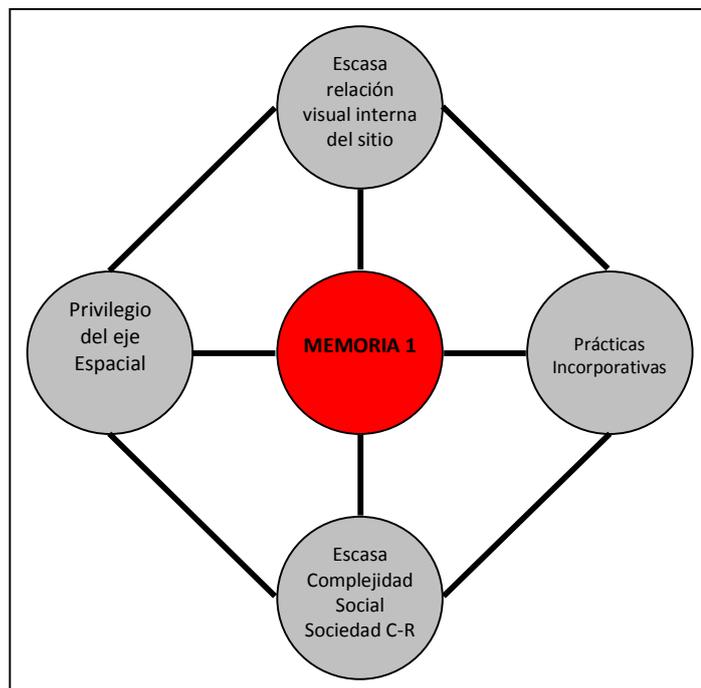
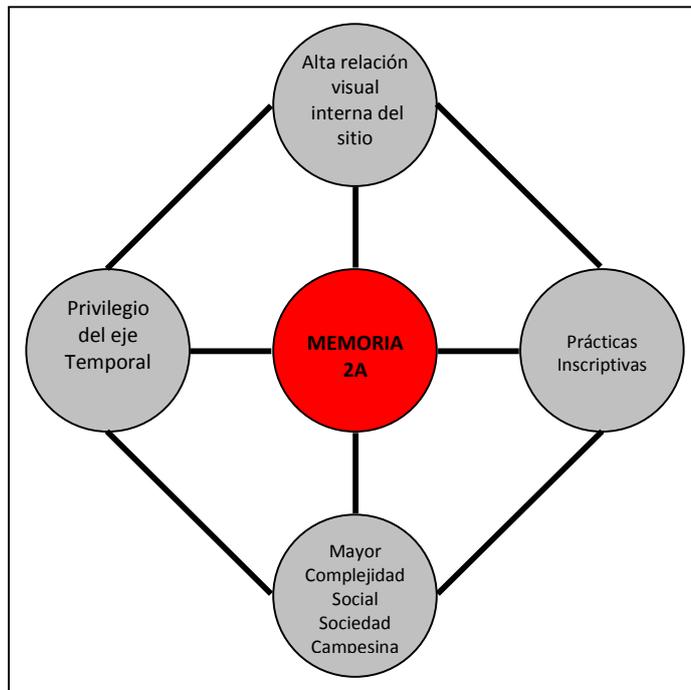
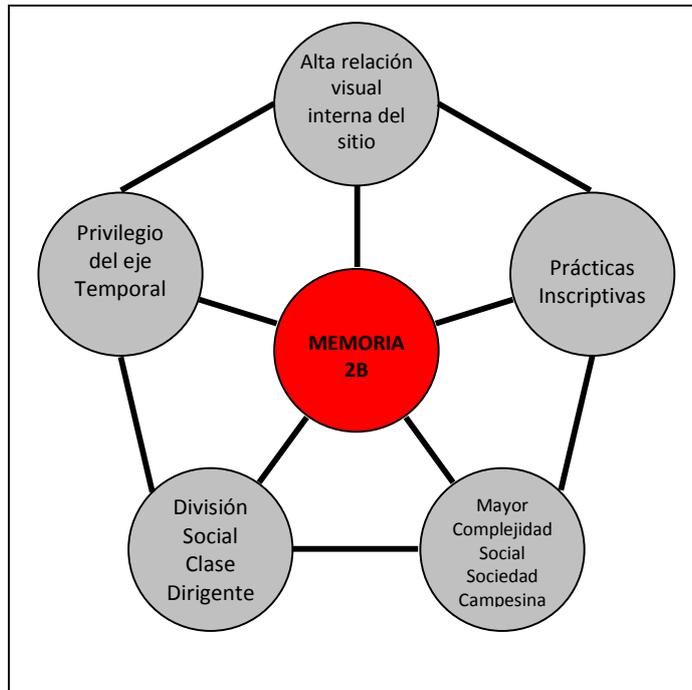


Figura 34: Esquema de configuración de la Memoria 2A, propuesto para el PIT



Considerando lo anterior y teniendo en cuenta el desarrollo de esta investigación, creemos que el arte rupestre en general tiene la potencialidad de ser entendido como un dispositivo de memoria de la más alta importancia, por dos razones fundamentales: primero, porque al asociarse directa y permanentemente a un espacio particular, el arte rupestre ‘ancla’ la memoria a un punto visible, reconocible y tangible, externalizándola y resguardándola del olvido, objetivando una determinada idea o principio. En segundo término la memoria colectiva ‘almacenada’ en el arte rupestre actúa en una esfera diferente de lo social, en un plano vinculado con el ritual, con la representación de lo sagrado en donde no sólo juegan aspectos religiosos, sino también económicos y sobre todo, políticos.

Figura 35: Esquema de configuración de la Memoria 2B, propuesto para el PT



En esta línea, seguimos lo planteado por Renfrew (1998) respecto de la capacidad que tiene la materialidad de erigirse en un dispositivo de almacenamiento simbólico externo y en este caso en particular, el arte rupestre. En consecuencia, el acto de grabar rocas y el de observar estos grabados, se encuentran enraizados en la profunda necesidad humana de externalizar los pensamientos y de construir una memoria colectiva que otorgue sentido a la realidad social.

En consecuencia, vemos que en el sitio Los Mellizos se pueden identificar diferentes dinámicas de producción de la memoria colectiva, a través del arte rupestre, y envueltas en un marcado contexto ritual. La transmisión de la memoria, sus transformaciones y relecturas son consecuencias de estrategias

socio-culturales determinadas por la realidad material y la complejidad social de los grupos, por el contexto histórico y su inclusión en dinámicas sociales mayores. En definitiva, la memoria colectiva se establece como un importante hito de la configuración social de los pueblos y aunque puede parecer un concepto abstracto y poco asible para la construcción de nuestra propia historia, hemos visto que el arte rupestre puede ser un buen camino para acceder a ella.

## VII. RECAPITULACIÓN

Esta memoria ha tenido como objetivo principal dilucidar, a partir de un estudio exploratorio, el rol que jugó el arte rupestre del sitio Los Mellizos en la configuración de la memoria colectiva de las sociedades que lo produjeron. Para ello, hemos presentado una síntesis del estado de la investigación arqueológica en el valle de Choapa y sus afluentes principales, dando cuenta de la existencia de manifestaciones rupestres de diversos periodos de la prehistoria local, así como de una falta de comprensión diacrónica de los procesos sociales vinculados con su producción.

Considerando esto, se discutió en términos teóricos la posibilidad de acceder, a través del arte rupestre, a las formas en las que las sociedades se vincularon con su pasado y construyeron su memoria colectiva. Así, revisamos el concepto de memoria colectiva y su relación con las nociones de tiempo y espacio, definiéndola como un elemento constitutivo de la cultura, socialmente construida y dinámica. Señalamos también que en las sociedades tradicionales, el ritual se transforma en un elemento clave de producción de memoria colectiva, pero también en el contexto ideal para manipularla y transformarla. A partir de esto, generamos una relación entre arte rupestre y actividad de tipo ritual, anclándolo a un contexto particular de producción.

Pero también definimos otras características del arte rupestre, que a nuestro juicio lo convierten en un buen vehículo para acceder a la forma en la que se constituye la memoria colectiva, particularmente aquellas asociadas a su esencial monumentalidad. Así, planteamos cuatro aspectos a considerar en el arte rupestre para establecer la presencia o ausencia de relaciones con el

pasado: relaciones entre diseños, reutilización de las rocas, relaciones espaciales y reocupación del espacio.

Lo anterior lo vinculamos con las estrategias de transmisión de la cultura planteadas por Rowlands (1993), las cuales fueron adaptadas para el problema de esta investigación. De esta forma, establecimos una relación entre las prácticas incorporativas y la escasa promoción de las relaciones visuales del arte rupestre y entre las prácticas inscriptivas y la alta promoción de relaciones visuales del arte rupestre.

A partir de lo anterior, planteamos una metodología enfocada principalmente en el análisis de las relaciones visuales al interior del sitio en diferentes momentos y en distintos niveles (diseño, panel, soporte y sitio) y en las relaciones espaciales generadas a lo largo de la construcción del arte rupestre. Esta metodología nos permitió caracterizar desde lo visual el arte rupestre de los distintos momentos de la prehistoria, agrupando a los soportes de acuerdo al grado de visibilidad y visualización que presentaron.

Así, los resultados dieron cuenta, *grosso modo*, de una masiva presencia de soportes que promovían una escasa relación visual interna del sitio, mientras que aquellos altamente visibles y/o con una alta visibilidad eran menos. Asimismo, dimos cuenta de la relación entre alta visibilidad/visualización con los momentos más tardíos de la prehistoria, es decir con el PIT y el PT, mientras que la baja visibilidad/visualización se relaciona con el PAT.

Considerando los resultados obtenidos, pudimos caracterizar la forma en la que la memoria colectiva se articuló durante cada uno de los periodos en discusión (PAT, PIT y PT), notando las diferencia entre uno y otro periodo, pero también las continuidades y tradiciones compartidas. Esto nos permitió elaborar

una interpretación general del sitio Los Mellizos, caracterizándolo como un sitio en el cual se realizaron prácticas de tipo ritual y con ello como un espacio clave en la construcción de la memoria colectiva en el pasado, sosteniendo también esta interpretación en las constantes reocupaciones.

Finalmente, a partir de la discusión anterior, presentamos una propuesta general de comprensión del arte rupestre desde una perspectiva que considere su rol en la constitución de la memoria colectiva. Así, presentamos 3 esquemas que sintetizan las 3 estrategias interpretadas para los distintos momentos de la prehistoria, en los cuales incluimos los diferentes factores que se relacionan mutuamente para dar forma a dichas estrategias.

En consecuencia, considerando la pregunta que motiva esta investigación, creemos que logramos responderla, al señalar que en diferentes momentos, el arte rupestre fue utilizado de formas distintas, a la vez que refleja formas particulares de relacionarse con el pasado y construir una memoria colectiva. Así también al caracterizar las estrategias de cada periodo, creemos haber aportado a caracterizar la forma en la que la memoria colectiva se estableció en distintos contextos socio-culturales.

## VIII. CONCLUSIONES

La memoria colectiva es un elemento fundamental en el desarrollo de las sociedades y es por ello un aspecto de gran relevancia para la comprensión de los grupos humanos. La arqueología, debe entonces atender este aspecto de lo social, profundizar en él e intentar desentrañar los complejos procesos sociales que se articulan en su construcción, para así poder acceder a cuestiones profundas de las sociedades del pasado, permitiendo una mejor comprensión del pasado.

Hemos presentado una aproximación desde el arte rupestre al fenómeno de la construcción de la memoria colectiva y del pasado en las sociedades alfareras del Norte Semiárido de Chile, particularmente en un sitio del Illapel, discutiendo el rol jugado por los petroglifos en la relación establecida entre diferentes poblaciones. Creemos que las transformaciones sufridas por la memoria colectiva dicen relación con un intento por explicar o legitimar los cambios sociales, convirtiéndolos en parte de la tradición, a través de la monumentalización de ciertas ideas y principios. En el sitio Los Mellizos, lo anterior se encontraría refrendado por el hecho de encontrarnos frente a un sitio de connotación ritual, lo que favorece las posibilidades de provocar cambios en el discurso del pasado.

De esta forma, se entiende la importancia de la memoria colectiva, ya no sólo como la instancia en la que se almacenan los eventos, tradiciones y mitos de un pueblo, sino también como el eje que articula las transformaciones sociales, que a pesar de su aparente tradicionalismo, permite y facilita las mutaciones. Si creemos que la arqueología se debe al estudio del pasado,

¿cómo entender el pasado sin el cambio? Y ¿cómo entender el cambio sin memoria?

Creemos que una aproximación de este tipo al arte rupestre reivindica un aspecto que ha sido abandonado, con algunas notables excepciones, en la comprensión de esta materialidad, cual es la historicidad y las ideas de continuidad y cambio socio-cultural. Así, se aporta a dejar de lado una visión estática de la cultura, y a visibilizar las continuidades y negociaciones inherentes al desarrollo social. Las memorias histórica y autobiográfica propuestas por Halbwachs (1950) se vuelven visibles, acercándonos de alguna forma a procesos sociales complejos y de radical importancia en el desarrollo cultural. El arte rupestre nos abre así las puertas hacia una visión de las formas en que los grupos humanos se comunicaron entre sí, con su pasado, su futuro y con sociedades completamente ajenas a ellos, como nosotros.

Esta primera aproximación al problema de la memoria colectiva en las sociedades del pasado presenta, como se ha mostrado, grandes potencialidades, pero también algunas limitaciones. Uno de ellos es la particularidad del registro arqueológico. Para llevar a cabo una investigación de este tipo se debe contar con un registro arqueológico que permita establecer relaciones entre diferentes momentos de la prehistoria.

Por otra parte, una investigación que busque comprender de manera más cabal la memoria colectiva de las poblaciones de un determinado lugar, debiera contar con una mayor amplitud de datos, como por ejemplo, variaciones tecnológicas y contraste del diseño en su soporte; un análisis más fino a nivel de diseño, y por cierto un análisis mayor a nivel espacial, que considere otros sitios de arte rupestre de la zona e incluso sitios habitacionales de los diferentes

periodos. De esta forma, se podría afinar la interpretación y contrastar algunas de las ideas expuestas en esta memoria.

Más allá del arte rupestre, esta investigación nos ha permitido pensar que si se quiere comprender en su completa magnitud los fenómenos que originan y moldean la memoria colectiva de las sociedades de la prehistoria se requiere una investigación mucho más amplia, que considere diferentes aspectos de la cultura material, reflejos de diversas prácticas sociales. Así, por ejemplo, el trabajo en cementerios, sitios de habitación, talleres y otros lugares utilizados con distintos fines pueden aportar, tanto desde una lógica espacial como a partir de los análisis ergológicos, si se los mira con la intención de comprender el fenómeno de la construcción de la memoria colectiva.

No obstante las ciertas limitaciones que presenta este trabajo, en esta memoria hemos propuesto un método de análisis del arte rupestre que aborda un tema poco considerado en arqueología. De ahí que pensemos que esta propuesta es sin duda perfectible y futuros trabajos permitirán ir aplicando modificaciones que consigan mejores resultados y con mayor potencialidad interpretativa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, S.** 2005. Aproximación inicial al contexto alfarero temprano de los sitios habitacionales del valle de Chalinga, Provincia del Choapa. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena: Tomé 13 al 17 de octubre de 2003*. Pp.111-119.
- Ampuero, G.** 1972-73 Nuevos resultados de la arqueología del Norte Chico. *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena* pp. 311-337. Santiago.
- Ampuero, G.** 1985. El arte rupestre en el Norte chico, análisis y proposiciones metodológicas. En *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), pp: 413-416. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Artigas, D.** 2002. *El sueño esculpido, arte rupestre y memoria del mito en el valle de Canelillo*. Memoria para optar el título de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- Artigas, D.** 2004 Dibujando el camino a la costa, disposición de arte rupestre y uso del valle de Canelillo a través del tiempo. *Werken* 5: 139-146.
- Artigas, D. y G. Cabello.** 2004. La otra fauna, los animales olvidados del Choapa. *Werken* 5: 121-126.
- Augé, M.** 1998. *Las formas del olvido*. Gedisa. Barcelona
- Ballereau, D. y H. Niemeyer.** 1996. Los Sitios Rupestres de la cuenca alta del Río Illapel (Norte Chico, Chile). *Chungará*, 28, 1-2, pp. 319-352. Arica.
- Becker, C.** 2004. Animales que cuentan historias. *Chungara* 36:359-364
- Bell, C.** 1998 *Ritual, perspectives and dimensions*. Oxford University Press.
- Belmar, C. y L. Quiroz.** 2004. Recursos vegetales y modos de explotación: ¿Qué nos dicen las plantas acerca de sus consumidores? Un estudio de sitio Diaguita en los valles de los ríos de Illapel y Chalinga. *Werken* 5: 53-60
- Bradley, R.** 1991. Ritual, time and history. *World Archaeology*, 23(2):209-219.

- Cabello, G.** 2005. *Rostros que hablan: una propuesta estilística para el arte rupestre de Chalinga, IV Región. Chile.* Memoria para optar el título de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- Castelleti, J.** 2004. *El arte rupestre de Nocui en el Choapa.* Memoria para optar el título de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- Castillo, G.** 1985. Revisión del Arte Rupestre Molle. Estudios en Arte Rupestre. C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.) Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago
- Castillo, G.** 1991. *Desarrollo prehispánico en la hoya hidrográfica de la cuenca del Choapa.* Ms depositado en el Museo Arqueológico de La Serena.
- Cervellino, M.** 1985. Evaluación del Arte rupestre en la III región de Atacama. Estudios en Arte Rupestre. C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.) Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago
- Connerton, P.** 1989. *How societies remember.* Cambridge University Press. Cambridge.
- Cornely, F.** 1956. *Cultura Diaguita Chilena y Cultura El Molle.* Editorial del Pacífico. Santiago.
- Coser, L.** 1992. *On Collective Memory.* The University of Chicago Press. Chicago
- Criado, F.** 1993. Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria* 50:39-56.
- Criado, F y R. Penedo.** 1993. Art, time and thought: a formal study comparing Paleolithic and postglacial art. *World Archaeology* 25: 187-203.
- Dirección General de Aguas, Gobierno de Chile.** 2004. Diagnostico y clasificación de los cursos y cuerpos de agua según objetivos de calidad. Cuenca del río Choapa.
- Eliade, M.,** 1998 (1957). *Lo sagrado y lo profano.* Ed. PAIDÓS.

- Enaudeau, C.** 1999. *La paradoja de la representación*. Paidós. Buenos Aires.
- Fewster, K.** 2007. The Role of Agency and Material Culture in Remembering and Forgetting: An Ethnoarchaeological Case Study from Central Spain. *Journal of Mediterranean Archaeology*, 20(1):89-114
- Friedman, J.** 1985. Our time, their time, world time: The transformation of temporal modes. *Ethnos*, 50(III-IV):168-183.
- Galarce, P.** 2004 Cazadores recolectores tempranos en la costa Sur del semiárido: aprovisionamiento y procesamiento de recursos líticos. Memoria para optar al título profesional de Arqueólogo. Universidad de Chile.
- Gambier, M.** 1986 Los valles interandinos o veranadas de la alta cordillera de San Juan y sus ocupantes: los pastores chilenos. *Publicaciones de la Universidad Nacional de San Juan* 15:1-32.
- Gell, A.** 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press. Oxford.
- Gell, A.** 2001. *The anthropology of Time*. Berg. Oxford.
- González, P.** 2004a Patrones decorativos y espacio: El arte visual Diaguita y su distribución en la cuenca del río Illapel. *Chungara*, 36:suppl.:767-781.
- González, P.** 2004b Arte visual, espacio y poder: manejo incaico de la iconografía cerámica en distintos asentamientos de la fase Diaguita Inka en el valle de Illapel. *Chungara* 36(2): 375-392.
- Gosden, C.** 1994. *Social being and time*. Blackwell. Oxford.
- Guerra, A.** 2004. Plan de manejo para la puesta en valor y preservación del arte rupestre frente al turismo, el caso de la Comuna de Canela. *Werken* 5: 147-152.
- Halbwachs, M.** 1968 [1950]. *La mémoire collective*. PUF. Paris

- Hernando, A.** 1999. Percepción de la realidad y prehistoria. Relación entre la construcción social de la identidad y la complejidad socio-económica en los grupos humanos. *Trabajos en Prehistoria* 56(2):19-35.
- Hernando, A.** 2002. *Arqueología de la Identidad*. Akal. Madrid
- Hernando, A.** 2004. Arqueología de la identidad. Una alternativa estructuralista para la arqueología cognitiva. *Teoría Arqueológica en América del Sur*. G. Politis and R. Peretti (Eds.), pp. 33-56.
- Hodder, I.** 1984. Burials, houses, women and men in the European Neolithic. *Symbolic and Structural Archaeology*. 155-61. Cambridge University Press.
- Hodder, I.** 2006. The spectacle of daily performance at Catalhöyük. *Archaeology of performance*. Inomata y Coben (Eds.). Ed. Altamira.
- Irarrázabal, R.** 1939. Petroglifos de Illapel. *Revista Universitaria* 24 (1): 127-134.
- Iribarren, J.** 1973. Pictografías en las Provincias de Atacama y Coquimbo. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 15:133-159.
- Jackson, D., D. Artigas y G. Cabello.** 2002. *Trazos del Choapa, arte rupestre en la cuenca del río Choapa, una perspectiva macroespacial*. Impresora LOM, Santiago.
- Jackson, D., P. Galarce e I. Martínez.** 2000. Ocupaciones prehispánicas en la precordillera del río Tencadán, comuna de Salamanca, IV Región. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 29:31-38.
- Jackson, D., C. Méndez, R. Seguel, A. Maldonado y G. Vargas.** 2007. Initial Occupation of the Pacific Coast of Chile during Late Pleistocene Times. *Current Anthropology* Vol.4 N°5: 725-731
- Jackson, D. y C. Méndez.** 2004. Reocupando el Espacio: Historia de un asentamiento multicomponente, sus relaciones Inter.-sitios y los cambios paleoambientales de la costa del Choapa. *Werken* 6: 5-14.

- Jackson, D., C. Méndez, y P. de Souza.** 2004. Poblamiento paleoindio en el Norte-Centro de Chile: Evidencias, problemas y perspectivas de estudio. *Complutum* 15:165–76.
- Jones, A.** 2007. *Memory and Material Culture*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Kelly, J. and M. Kaplan.** 1990. History, structure, and ritual. *Annual review of Anthropology* 19:119-150.
- Larach, P.** 2009. Informe Excavación sitio Los Mellizos. *Informe Proyecto Fondecyt 1080360*. Conicyt, Santiago.
- Larach, P.** 2010. Estudio de los contextos arqueológicos de un sitio de arte rupestre. Los Mellizos, Curso Superior de Illapel. Memoria para optar al título de Arquólogo. Universidad Internacional SEK.
- Leoni, J.** 2009. Los usos del pasado en el pasado: Memoria e identidad en una comunidad Ayacuchana del Horizonte Medio. *Sed Non Satatia II. Acercamientos sociales en la Arqueología Latinoamericana*. F. Acuto and A. Zarankin (Eds.). pp. 121-141. Encuentro Grupo Editor. Córdoba.
- Lewis-Williams, J.D.** 2003. Putting the record straight: Rock art and shamanism. *Antiquity* Vol. 77 N°295: 165-170.
- Looser, G.** 1933. Petroglifos del río Choapa. *Revista Universitaria* XXXVII.
- Mostny, G. y H. Niemeyer.** 1983. *Arte rupestre chileno*. Ministerio de Educación, Santiago.
- Méndez C. y D. Jackson.** 2006. Causalidad o concurrencia, relaciones entre cambios ambientales y sociales en los cazadores recolectores durante la transición entre el holoceno medio y tardío (costa del semiárido de Chile). *Chungará* 38(2):173-184.

- Niemeyer, H.** 1985. El yacimiento de petroglifos Las Lizas (Región de Atacama, Provincia de Copiapó, Chile). *Estudios en Arte Rupestre*. C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.) Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago
- Niemeyer, H. y D. Ballereau,** 1996. Los petroglifos del cerro La Silla, región de Coquimbo. *Chungará*, 28, 1-2, pp. 277-317. Arica.
- Niemeyer, H., G. Castillo y M. Cervellino.** 1989. Los primeros ceramistas del Norte Chico: Complejo El Molle (0-800 d.C.). *Prehistoria*, Hidalgo J. y otros, editores, pp. 227-263.. Ed. Andrés Bello. Santiago.
- Mytum, H.** 2007. Materiality and memory: an archaeological perspective on the popular adoption of linear time in Britain. *Antiquity*, 81:381-396
- Olick J. and J. Robbins.** 1998. Social Memory Studies: From “Collective Memory” to the Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology*. 24:105-140
- Paskoff, R.**1993. *Geomorfología de Chile semiárido*. Ediciones de la Universidad de La Serena. La Serena.
- Pavlovic, D.** 2004. Dejando atrás la tierra de nadie; asentamientos, contextos y movilidad de las comunidades Alfareras Tempranas del Choapa. *Werken* 5:39-46.
- Pavlovic, D. y J. Rodríguez.** 2005. Nuevas proposiciones sobre el periodo alfarero temprano en la cuenca del Choapa. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena: Tomé 13 al 17 de octubre de 2003*. pp.121-130.
- Renfrew, C.** 1998. Mind and Matter: Cognitive Archaeology and External Symbolic Storage. *Cognition and Material Culture: the Archaeology of Symbolic Storage*. C. Renfrew y C. Scarre (Eds). McDonald Institute Monographs. Cambridge.

- Rengifo, R.** 1918. Noticias y comentarios. *Actes de la Societe Scientifique du Chili* XXVIII: 43-74.
- Rengifo, R.** 1919. Los Chiles, arqueología de Chalinga. *Actes de la Societe Scientifique du Chili* 3er livraison: 66-99
- Rengifo, R.** 1921. Arte gráfico y poético de los primitivos y los Chiles. *Actes de la Societe Scientifique du Chili* XXXI: 97-135.
- Rodríguez, J., C. Becker, P. González, A. Troncoso y D. Pavlovic.** 2004. La cultura Diaguita en el valle del río Illapel. *Chungara* 36:suppl.:739-751.
- Rowlands, M.** 1993. The role of memory in the transmission of culture. *World Archaeology*. 25(2):141-151.
- Sanhueza, L., D. Baudet, D. Jackson y L. Contreras.** 2004. La cultura Agrelo-Calingasta en el Choapa. *Werken* 5:47-52.
- Sepúlveda, M.** 2004. Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos: ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu? *Chungara* 36(2): 439-451
- Thomas, J.** 1993. *Time, Culture and Identity*. Routledge. London
- Tilley, C.** 1994. *A Phenomenology of Landscape: Places, paths and monuments*. Berg. Oxford.
- Troncoso, A.** 2000. Asentamientos, petroglifos y paisajes prehispánicos en el valle de Illapel (Chile). *TAPA* 19: 103-114
- Troncoso, A.** 2001. De Monumentos y Heterotopías: Arte rupestre en el curso superior del río Illapel, IV Región, Chile. *Boletín del museo chileno de arte precolombino* 8, pp.:9-20
- Troncoso, A.** 2004a. Relaciones socio-culturales de producción, formas de pensamiento y ser en el mundo: un acercamiento a los Periodos Intermedio Tardío y Tardío en la cuenca del río Choapa. *Werken* 5:61-67.

- Troncoso, A.** 2004. El arte de la dominación: arte rupestre y paisaje durante el periodo incaico en la cuenca superior del río Aconcagua. *Chungara* 36(2):453-461.
- Troncoso, A.** 2005. El plato zoomorfo antropomorfo Diaguita: una hipótesis interpretativa. *Werken* 6:113-124.
- Troncoso, A.** 2008. Spatial Syntax of rock art. *Rock art research* 25(1): 3-11.
- Troncoso, A.** 2009. *Forma, contenido y espacio en el arte rupestre de los valles de Illapel y Chalinga*. Informe Proyecto Fondecyt 1080360. Conicyt, Santiago.
- Troncoso, A., F. Armstrong, F. Vergara, P. Urzúa, P. Larach.** 2009. Arte Rupestre en el Valle El Encanto (Ovalle, Región de Coquimbo): Hacia una reevaluación del sitio-tipo del estilo Limarí. *Boletín del Museo de Arte Precolombino* 13(2):9-36.
- Troncoso, A., C. Becker, D. Pavlovic, P. Gonzalez, J. Rodriguez y C. Solervicens.** 2009. El sitio LV099-B "Fundo Agua Amarilla" y la ocupación del periodo incaico en la costa de la provincia del Choapa, Chile. *Chungara* 41(2):241-259.
- Troncoso, A y D. Jackson.** 2009. Images that travel: Aguada rock art in north-central Chile. *Rock art Research* 26(2):43-60.
- Troncoso, A., D. Pavlovic, C. Becker, P. González y J. Rodríguez.** 2004. Césped 3, asentamiento del período Diaguita Incaico sin cerámica Diaguita fase III en el curso superior del río Illapel, IV región, Chile. *Chungara* 36:suppl.:893-906.
- Turner, V.** 1988 (1969). *El proceso ritual*. Ed. Taurus.
- Valenzuela, D., C. Santoro y A. Romero.** 2004. Arte rupestre en asentamientos del periodo tardío en los valles de Lluta y Azapa, Norte de Chile. *Chungara* 36(2): 421-437.

- Van Dyke, R. and S. Alock.** 2003. Archaeologies of Memory: An Introduction. Archaeologies of Memories. R. Van Dyke and S. Alock (Eds.) pp. 1-13. Blackwell. Malden, Oxford, Melbourne and Berlin.
- Vergara, F.** 2010. *Caracterización tecnológica de los petroglifos del sitio Los Mellizos, cuenca superior del valle de Illapel.* Memoria para optar el título de Arqueólogo, Universidad Internacional SEK.
- Whitley, D.** 1992. Shamanism and Rock Art in Far Western North America. *Cambridge Archaeological Journal* 2:89-113 Cambridge University Press
- Williams, H.** 1998. Monuments and the past in Early Anglo-Saxon England. *World Archaeology*, 30(1):90-108.
- Williams, H.** 2003. Material culture as memory: combs and cremation in early medieval Britain. *Early Medieval Europe*, 12:2:89-128.

# **ANEXOS**

# ANEXO 1

## FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE – SOPORTE FONDECYT 1080360

Sitio: ..... Soporte Número: .....  
Coordenadas: (WG84) E: ..... N: ..... Altitud: .....

### ANTECEDENTES GENERALES.

- a) Tipo de soporte: ( ) afloramiento rocoso; ( ) roca aislada
- b) Soporte: Tipo de roca: .....
- c) Superficie: ( ) rugosa; ( ) lisa; ( ) con clibajes;  
( ) otro .....
- d) Color de la superficie: .....
- e) Utilización de clibajes con fines decorativos: ( ) si; ( ) no.  
.....
- f) Medidas (en mm): Largo: ..... Ancho: .....  
Alto: .....
- g) Número Caras grabadas.....  
g.1) Continuación gráfica entre caras: ( ) si ( ) no  
.....
- h) Conformación de escenas ( ) si ( ) no  
.....
- h.1) Número:.....

### CARACTERIZACIÓN GENERAL

- a) Número de figuras:.....
- b) Superposición: ..... (0= Ausencia; 1= Presencia)
- c) Yuxtaposición: ..... (0= Ausencia; 1= Presencia)
- d) Altura mínima de diseños desde sup: .....
- e) Estado de Conservación: ( ) Deplacado; ( ) Rayado; ( )  
Piqüeteado; ( ) Abrasión fluvial.

### ELEMENTOS ASOCIADOS

- a) Mat. Cult. en Superficie: ..... (0= Ausencia; 1= Presencia)  
\_\_\_ Cerámica \_\_\_ Lítico \_\_\_ Óseo \_\_\_ Otro \_\_\_

### DESCRIPCIÓN

- a) Tipo de Arte Rupestre (0= Ausencia; 1= Presencia)  
\_\_\_ Pintura ; \_\_\_ Grabado; \_\_\_ Grabado/Pintura

### Significantes

- a) Antropomorfos: ..... (0= Ausencia; 1= Presencia)  
Número:.....  
Máscaras: ..... Número:.....
- b) Zoomorfos: ..... (0= Ausencia; 1= Presencia)  
Número:.....
- c) Esquemáticos: ..... (0= Ausencia; 1= Presencia)  
Número:.....  
\_\_\_ Cuadrado \_\_\_ Círculo \_\_\_ Líneas \_\_\_ Óvalos  
\_\_\_ Triángulos \_\_\_ Otro:.....

Registrado por: .....  
Hora: .....  
Fecha: .....





## ANEXO 3

### FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE – DISEÑOS NO FIGURATIVOS FONDECYT 1080360

Sitio: ..... Sector: ..... Soporte: ..... Panel: ..... Figura:.....

#### I.- ESTADO DE CONSERVACIÓN:

( ) Completo ( ) Incompleto  
Porcentaje de completitud: ( ) 0-20%; ( ) 20-40%; ( ) 40-60%;  
( ) 60-80%; ( ) 80- 99%

Grado de Patinación: ( ) G. 1; ( ) G2; ( ) G3.

#### II.- SIGNIFICANTE:

1.- Forma Básica: (0= Ausencia; 1= Presencia)

a) Cuadrado: \_\_\_\_\_

b) Círculo: \_\_\_\_\_

( ) círculo; ( ) óvalo; ( ) otro.....

c) Triángulo: \_\_\_\_\_

d) Línea: \_\_\_\_\_

d) Otro: \_\_\_\_\_

2.- Decoración Interna: \_\_\_\_\_ (0= Ausencia; 1= Presencia)

\_\_\_ Trazos paralelos; \_\_\_ Trazos perpendiculares;  
\_\_\_ Trazos verticales; \_\_\_ trazos horizontales; \_\_\_ trazos oblicuos;  
\_\_\_ punto central; \_\_\_ punto; \_\_\_ puntos interiores.....;  
\_\_\_ círculo simple; \_\_\_ círculo concéntrico simple;  
\_\_\_ círculo concéntrico compuesto.....; \_\_\_ cuerpo relleno;  
\_\_\_ triángulo; \_\_\_ cuadrados; \_\_\_ otro.....

3.- Apéndices: \_\_\_\_\_ (0= Ausencia; 1= Presencia)

\_\_\_ Lineal; \_\_\_ unión a otra figura..... ( )

\_\_\_ Otro.....

4.- Descripción General:

#### III.- SUPERPOSICIONES :

\_\_\_\_\_ (0= Ausencia; 1= Presencia)

Bajo: .....

Sobre: .....

#### IV.- YUXTAPOSICIONES:

\_\_\_\_\_ (0= Ausencia; 1= Presencia)

Yuxt. a: .....

#### V.- ATRIBUTOS MÉTRICOS

1.- Tamaño Figura (mms.):

Largo máx..... Ancho Max.....

2.- Tamaño Motivo (mms.):

Largo máx..... Ancho máx.....

#### VI.- ORIENTACION

( ) Igual Panel ( ) Diferente panel:.....

#### VII.- ASPECTOS TÉCNICOS

1.- Tipo

( ) Petroglifo; ( ) Pictogrado; ( ) Pintura

2.- Técnica

( ) Lineal; ( ) Areal; ( ) Continuo; ( ) Discontinuo.

3.- Pintura

( ) Monocromático; ( ) Bicromático

Color: .....

5.- Grosor (cms)

( ) Homogéneo ; ( ) Heterogéneo

Ancho máximo: .....

Ancho mínimo: .....

#### OBSERVACIONES:

.....  
.....  
.....

Registrado por: .....

Cond. Observación: ( ) Buenas; ( ) Regulares; ( ) Malas

Hora: ..... Fecha: .....

## ANEXO 4

### FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE – FIGURAS ANTROPOMORFAS FONDECYT 1080360

Sitio: ..... Sector: ..... Soporte: ..... Panel: ..... Figura: .....

#### I.- ESTADO DE CONSERVACIÓN:

( ) Completo ( ) Incompleto  
Porcentaje de completitud: ( ) 0-20%; ( ) 20-40%; ( ) 40-60%;  
( ) 60-80%; ( ) 80- 99%

Grado de Patinación: ( ) G. 1; ( ) G2; ( ) G3.

#### II. REPRESENTACIÓN HUMANOS:

(0= Ausencia; 1= Presencia)

##### a) Componentes

\_\_\_ cabeza; Forma: \_\_\_ (1=Cuadrada; 2= Redonda; 3= Triangular;  
4= Lineal).

\_\_\_ ojos .....; Forma: \_\_\_ (1=Círculo; 2= Línea; 3= Escalerao )

\_\_\_ Ceja; \_\_\_ Nariz; \_\_\_ Ceja Continua

\_\_\_ Boca; Forma: \_\_\_ (1= Línea; 2= Escalerao; 3= Ovalo)

\_\_\_ Tronco; Forma: \_\_\_ (1= Línea; 2= Cuadrangular; 3= Ovalado)

\_\_\_ Extremidades Superiores; Número: .....

\_\_\_ Extremidades inferiores; Número: .....

\_\_\_ manos .....; \_\_\_ Dedos.....;

\_\_\_ Pies .....; \_\_\_ Dedos.....;

\_\_\_ Indicación de Sexo; Tipo (M/F) .....

Modo significación: \_\_\_ (1= Línea; 2= Círculos; 3= Puntos).

#### III.- TOCADOS

\_\_\_ (0= Ausencia; 1= Presencia)

a) Tipo: \_\_\_ (0= Simple; 1= Complejo)

a.1.- Simple: \_\_\_ (1= Línea Radial; 2= Línea Simple; 3=  
Línea Angular)

a.2.- Complejo: \_\_\_ (1= Sólo Contorno; 2= Contorno con r.  
lineal; 3= Contorno con r. esquemático)

#### IV.- POSTURAS Y ANIMACIÓN

a) Postura: \_\_\_ (1= De Pie; 2= Inclinado; 3= Sentado)

b) Gesto (Asimetría) \_\_\_ (1= Si; 2= No)

b.1.- Brazos: \_\_\_ (1= Estirados; 2= Flectados)

b.1.1.- Estirados: \_\_\_ (1= Hacia Arriba; 2= Hacia Abajo;  
3= Horizontal)

Angulación 1 (Tronco/Brazo) .....

b.1.2.- Flectados: \_\_\_ (1= Abajo/Arriba; 2= Arriba/Abajo;  
3= Hor/Abajo; 4= Hor/ Arriba)

Angulación 1 (Tronco/Brazo) .....

Angulación 2 (Brazo/Brazo) .....

b.2.- Piernas: \_\_\_ (1= Estiradas; 2= Flectadas)

b.2.1.- Estiradas: \_\_\_ (1= Paralelas; 2= En V inv.; 3= En U inv)

b.2.1.- Flectadas: \_\_\_ (1= Una Pierna; 2= Dos piernas)

Angulación 1 (Pierna 1) .....

Angulación 2 (Pierna 2) .....

#### V.- ELEMENTOS ASOCIADOS A REPRESENTACIÓN

#### VI.- PROPORCIONES (mms.)

Largo Cabeza/Cadera: .....

Largo Cadera/Pies: .....

Largo Extremidad Superior: .....

#### VII.- SUPERPOSICIONES :

\_\_\_ (0= Ausencia; 1= Presencia)

Bajo: .....

Sobre: .....

#### VIII.- YUXTAPOSICIONES:

\_\_\_ (0= Ausencia; 1= Presencia)

Yuxt. a: .....

#### IX.- ATRIBUTOS MÉTRICOS

##### 1.- Tamaño Figura (mms.):

Largo máx ..... Ancho Max .....

##### 2.- Tamaño Motivo (mms.):

Largo máx: ..... Ancho máx: .....

##### 3.- Cabeza (mms)

a) Sin Tocado:

Largo máx: ..... Ancho máx: .....

b) Con Tocado:

Largo máx: ..... Ancho máx: .....

#### X.- ORIENTACION

( ) Igual Panel ( ) Diferente panel: .....

#### XI.- ASPECTOS TÉCNICOS

##### 1.- Tipo

( ) Petroglifo; ( ) Pictograbo; ( ) Pintura

##### 2.- Técnica

( ) Lineal; ( ) Areal; ( ) Continuo; ( ) Discontinuo.

##### 3.- Surco

( ) Grabado Superficial; ( ) Grabado Profundo

##### 4.- Pintura

( ) Monocromático; ( ) Bicromático

Color: .....

##### 5.- Grosor (cms)

( ) Homogéneo ; ( ) Heterogéneo

Ancho máximo: .....

Ancho mínimo: .....

#### XII.- OBSERVACIONES:

Registrado por: .....

Cond. Observación: ( ) Buenas; ( ) Regulares; ( ) Malas

Hora: ..... Fecha: .....

# ANEXO 5

## FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE – FIGURAS ZOOMORFAS FONDECYT 1080360

Sitio: ..... Soporte: ..... Panel: ..... Figura:.....

### I.- ESTADO DE CONSERVACIÓN:

Completo  Incompleto  
Porcentaje de completitud:  0-20%;  20-40%;  40-60%;  
 60-80%;  80- 99%

Grado de Patinación:  G. 1;  G2;  G3.

### II.- TIPO DE ZOOMORFO

Camélido;  Felino;  Ofidio;  Otro.  
.....

### III.- REPRESENTACIÓN ZOOMORFO

(0= Ausencia; 1= Presencia)

#### a) Tipo

\_\_\_ Total; \_\_\_ Huella; \_\_\_ Cabeza; \_\_\_ Cuerpo; \_\_\_ Otro:  
.....

#### b) Componentes

\_\_\_ cabeza; Forma: \_\_\_ (1=Cuadrada; 2= Redonda; 3= Triangular; 4= Lineal).  
\_\_\_ Cuello .....; Forma: \_\_\_ (1=Círculo; 2=Línea; 3= Escalerao )  
\_\_\_ ojos .....; Forma: \_\_\_ (1=Círculo; 2=Línea; 3= Escalerao )  
\_\_\_ Ceja; \_\_\_ Nariz; \_\_\_ Ceja Continua  
\_\_\_ Oreja: \_\_\_ Forma: \_\_\_ (1=Círculo; 2=Línea; 3= Escalerao )  
\_\_\_ Boca; Forma: \_\_\_ (1= Línea; 2=Escalerao; 3=Ovalo)  
\_\_\_ Tronco; Forma: \_\_\_ (1=Lineal; 2=Cuadrangular; 3= Ovalado)  
\_\_\_ Patas; Número: \_\_\_\_\_  
\_\_\_ Ext. Sup; \_\_\_ Ext. Inferiores  
\_\_\_ Cola; \_\_\_ Huella

### IV.- POSTURA (0= Ausencia; 1= Presencia)

\_\_\_ De Perfil; \_\_\_ De Frente

#### a) De Perfil

\_\_\_ Patas en el suelo  
\_\_\_ Ergido, parado sobre patas traseras  
\_\_\_ Patas traseras en el suelo, patas delanteras proyectadas  
\_\_\_ Otro: .....

\_\_\_ Hacia Arriba; \_\_\_ Hacia Atrás; \_\_\_ Hacia Adelante

#### c) Cabeza

\_\_\_ Identificables; \_\_\_ No identificables  
\_\_\_ Horizontal; \_\_\_ Vertical; \_\_\_ Diagonal Abajo;  
\_\_\_ Diagonal Arriba;

#### d) Cola

\_\_\_ Identificables; \_\_\_ No identificables  
\_\_\_ Horizontal; \_\_\_ Vertical; \_\_\_ Diagonal Abajo;  
\_\_\_ Diagonal Arriba;

### V.- ATRIBUTOS MÉTRICOS

\_\_\_ Largo Máx; \_\_\_ Altura Máx.  
\_\_\_ Largo; \_\_\_ Ancho Extremidad Superior  
\_\_\_ Largo; \_\_\_ Ancho Extremidad Inferior  
\_\_\_ Largo; \_\_\_ Ancho Tronco  
\_\_\_ Largo; \_\_\_ Ancho Cuello  
\_\_\_ Largo; \_\_\_ Ancho Cabeza  
\_\_\_ Distancia Patas Traseras/Delanteras  
\_\_\_ Ángulo Cuello/Tronco

### VI. SUPERPOSICIONES : ( ) Si; ( ) No

Bajo:.....

Sobre:.....

### VII.- YUXTAPOSICIONES: ( ) Si; ( ) No

Yuxt.a:.....

### VIII.- ASPECTOS TÉCNICOS

#### a) Técnica

Lineal;  Areal;  Continuo;  Discontinuo.

### IX.- OBSERVACIONES:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

\_\_\_ Identificables; \_\_\_ No identificables

## ANEXO 6

### FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE – MASCARAS FONDECYT 1080360

Sitio: ..... Sector: ..... Soporte: ..... Panel: ..... Figura:.....

#### I.- ESTADO DE CONSERVACIÓN:

( ) Completo ( ) Incompleto  
Porcentaje de completitud: ( ) 0-20%; ( ) 20-40%; ( ) 40-60%;  
( ) 60-80%; ( ) 80- 99%

Grado de Patinación: ( ) G. 1; ( ) G2; ( ) G3.

#### II. COMPOSICIÓN:

##### a) Marco

Forma: \_\_\_ (1= Cuadrada; 2= Circular; 3= Triangular; 4= Ovoidal,  
5= Otro).

Extensión: \_\_\_ (1= Continuo; 2= Discontinuo; 3= Indeterminado)

##### b) Segmentación

b.1.- Vertical: \_\_\_ (0=Ausencia; 1= Presencia)

Relación (Izq/Der): \_\_\_ (1=1/3; 2= 2/2; 3= 3/1)

Relación Vertical: \_\_\_ (1= Total; 2= Arriba; 3= Centro; 4= Abajo)

b.2.- Horizontal: \_\_\_ (0=Ausencia; 1= Presencia)

Tipo: \_\_\_ (1=Simple; 2=Doble)

Geometría Segmentación: \_\_\_ (1=Línea recta; 2=Línea Ondulada;  
3= Zigzag; 4= Otro)

##### c) Elementos Constitutivos

**c.1.- Boca:** \_\_\_ (0=Ausencia; 1= Presencia)

Ubicación (Arr/Ab): \_\_\_ (1=Segm. 1; 2= Segm. 2; 3= Segm. 3)

Tipo: \_\_\_ (1=Simple; 2=Contorno; 3=Otro)

Geometría: \_\_\_ (1=Línea Recta; 2=Zig Zag; 3= Ondulación; 4=  
Ovalo regular; 5=Ovalo irregular; 6=Escalariado; 7=Cuadrado;  
8=Otro)

**c.2.- Ojos:** \_\_\_ (0=Ausencia; 1= Presencia)

Ubicación (Arr/Ab): \_\_\_ (1=Segmentación 1; 2= Segm. 2; 3= Segm.  
3)

Tipo: \_\_\_ (1=Simple; 2=Contorno; 3=Otro)

Geometría: \_\_\_ (1=Línea Recta; 2=Zig Zag; 3= Ondulación; 4=  
Punto; 5=Círculo; 6=Círculo con punto; 7=Escalariado;  
8=Cuadrado; 9=Otro)

**c.3.- Nariz:** \_\_\_ (0=Ausencia; 1= Presencia)

Ubicación (Arr/Ab): \_\_\_ (1=Segmentación 1; 2= Segm. 2; 3= Segm.  
3)

Tipo: \_\_\_ (1=Simple; 2=Contorno; 3=Otro)

Geometría: \_\_\_ (1=Línea Recta; 2=Zig Zag; 3= Ondulación; 4=  
Punto; 5=Círculo con punto; 6=Escalariado; 7=Cuadrado; 8=Otro)

**c.4.- Ceja:** \_\_\_ (0=Ausencia; 1= Presencia)

Ubicación (Arr/Ab): \_\_\_ (1=Segmentación 1; 2= Segm. 2; 3= Segm.  
3)

Tipo 1: \_\_\_ (1=Simple; 2=Contorno; 3=Otro)

Tipo 2: \_\_\_ (1=Continua; 2=Discontinua)

Geometría: \_\_\_ (1=Línea Recta; 2=Zig Zag; 3= Ondulación; 4=  
Escalariado; 5=Cuadrado; 6=Otro)

Ceja y Nariz Continua: \_\_\_ (0=Ausencia; 1= Presencia)

**c.5.- Ondulado:** \_\_\_ (0=Ausencia; 1= Presencia)

Ubicación (Arr/Ab): \_\_\_ (1=Segmentación 1; 2= Segm. 2; 3= Segm.  
3)

**c.6.- Cintillo:** \_\_\_ (0=Ausencia; 1= Presencia)

Ubicación (Arr/Ab): \_\_\_ (1=Segmentación 1; 2= Segm. 2; 3= Segm.  
3)

#### III.- TOCADOS

\_\_\_ (0= Ausencia; 1= Presencia)

a) Tipo: \_\_\_ (0= Simple; 1= Complejo)

a.1.- Simple: \_\_\_ (1= Lineal Radial; 2= Lineal Simple; 3=  
Lineal Angular)

a.2.- Complejo: \_\_\_ (1= Sólo Contorno; 2= Contorno con r.  
lineal; 3= Contorno con r. esquemático)

#### IV.- SUPERPOSICIONES :

\_\_\_ (0= Ausencia; 1= Presencia)

Bajo: .....

Sobre: .....

#### V.- YUXTAPOSICIONES:

\_\_\_ (0= Ausencia; 1= Presencia)

Yuxt. a: .....

#### VI.- ATRIBUTOS MÉTRICOS

##### 1.- Tamaño máscara (mms)

a) Sin Tocado:

Largo máx.: ..... Ancho máx.: .....

b) Con Tocado:

Largo máx.: ..... Ancho máx.: .....

##### 2.- Segmentaciones Internas:

a) Tamaño Segmentaciones (mms):

- Altura Seg. 1: .....

- Altura Seg. 2: .....

- Altura Seg. 3: .....

#### X.- ORIENTACION

( ) Igual Panel ( ) Diferente panel: .....

#### XI.- ASPECTOS TÉCNICOS

##### 1.- Tipo

( ) Petroglifo; ( ) Pictogrado; ( ) Pintura

##### 2.- Técnica

( ) Lineal; ( ) Areal; ( ) Continuo; ( ) Discontinuo.

##### 3.- Surco

( ) Grabado Superficial; ( ) Grabado Profundo

##### 4.- Pintura

( ) Monocromático; ( ) Bicromático

Color: .....

##### 5.- Grosor (cms)

( ) Homogéneo ; ( ) Heterogéneo

Ancho máximo: .....

Ancho mínimo: .....

#### XII.- OBSERVACIONES:

Registrado por: .....

Cond. Observación: ( ) Buenas; ( ) Regulares; ( ) Malas

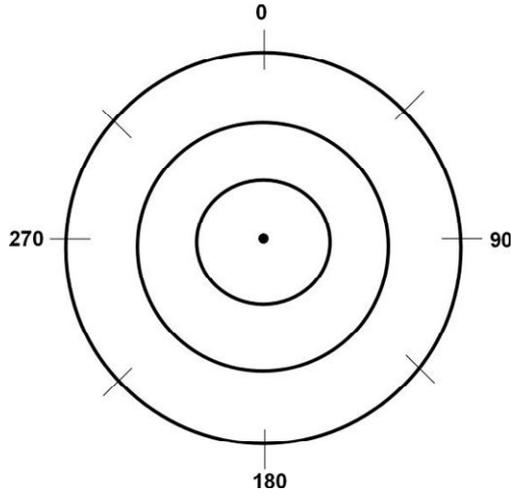
Hora: ..... Fecha: .....

# ANEXO 7

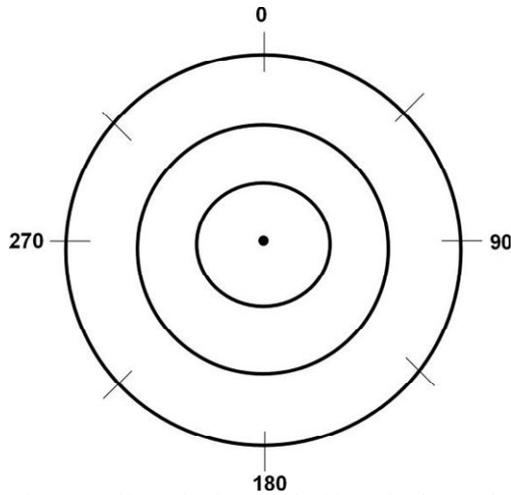
## FICHA DE REGISTRO DE VISIBILIDAD FONDECYT 1080360

Sitio: .....  
Tipo de Monumento: ..... Monumento Número: .....

### I.- Visibilidad Indirecta (bloques):



### I.- Visibilidad Directa (figuras):



Condiciones de Visibilidad: ( ) Luminosidad Alta; ( ) Luminosidad Media; ( ) Luminosidad Baja

Condiciones de Obstrusividad de Visibilidad:

Radio 1: ( ) Obstrusividad Alta; ( ) Obstrusividad Media; ( ) Obstrusividad Baja

Radio 2: ( ) Obstrusividad Alta; ( ) Obstrusividad Media; ( ) Obstrusividad Baja

Radio 3: ( ) Obstrusividad Alta; ( ) Obstrusividad Media; ( ) Obstrusividad Baja

Observaciones:.....  
.....  
.....  
.....  
.....

Registrado por: ..... Fecha: ..... Hora: .....

**ANEXO 8:**  
**Ficha de relaciones Visuales entre los soportes de Los Mellizos**