

ARTE RUPESTRE EN EL VALLE EL ENCANTO (OVALLE, REGIÓN DE COQUIMBO): HACIA UNA REVALUACIÓN DEL SITIO-TIPO DEL ESTILO LIMARÍ

ROCK ART IN VALLE EL ENCANTO (OVALLE, REGION OF COQUIMBO):
THE LIMARÍ STYLE TYPE-SITE REVISITED

ANDRÉS TRONCOSO*
FELIPE ARMSTRONG**
FRANCISCO VERGARA***
PAULA URZÚA****
PABLO LARACH*****

En este trabajo se presenta una reevaluación del arte rupestre del sitio Valle El Encanto (Ovalle, Región de Coquimbo, Chile), sitio-tipo que permitió la definición del Estilo Limarí y posterior asociación al Complejo Cultural El Molle, representante poblacional del Período Alfarero Temprano en el Norte Semiárido. A partir de una evaluación crítica de los supuestos sobre los que se fundó tal asociación, así como de un nuevo análisis del arte rupestre de El Encanto, se propone una segregación de sus representaciones en tres conjuntos diferentes, asociados a los períodos Arcaico Tardío, Alfarero Temprano e Intermedio Tardío/Tardío, respectivamente. A partir de tales resultados se discute y se redefine la problemática del arte rupestre en la zona meridional del Norte Semiárido chileno.

Palabras clave: arte rupestre, Norte Semiárido, Valle El Encanto, estilos, Período Arcaico Tardío, Período Alfarero Temprano, Período Intermedio Tardío/Tardío

This paper presents a reevaluation of the Valle El Encanto rock art site (Ovalle, Region of Coquimbo, Chile). The Limarí style was originally defined at this site and was interpreted as associated chronologically with the El Molle Complex, a representative culture of the Early Ceramic period in Chile's Semi-arid North. Based on a critical assessment of the assumptions that led to this interpretation, and also through a new analysis of the rock art itself, we have proposed dividing its representations into three main sets, associated with the Late Archaic, Early Ceramic and Late Intermediate/Late periods. Through the results, we discuss and redefine the topic of rock art expression in Chile's Semi-arid North.

Key words: rock art, Semi-arid North, Valle El Encanto, styles, Late Archaic period, Early Ceramic period, Late Intermediate/Late period

El sitio arqueológico Valle El Encanto es posiblemente uno de los yacimientos de arte rupestre más conocidos de Chile, tanto por haber sido “descubierto” tempranamente por los arqueólogos en el Norte Chico (Iribarren 1949), así como por la monumentalidad de algunas de sus representaciones. En particular aquellas que, agrupadas bajo el rótulo de cabezas-tiara, corresponden a representaciones de contorno circular o cuadrangular de rostros humanos provistos de grandes atavíos cefálicos (Mostny & Niemeyer 1983) y que han sido interpretadas como máscaras (Iribarren 1954a).

Su importancia radica en que es el sitio-tipo para la caracterización del Estilo Limarí (Mostny & Niemeyer 1983; Castillo 1985), unidad integrativa que ha permitido sistematizar la totalidad del arte rupestre de los valles del Limarí y del Choapa, asignándole un valor cronológico al asociarlo al Complejo Cultural El Molle. Sin embargo, en el último tiempo este estilo ha sido cuestionado por una serie de autores (p. e., Troncoso 1999, 2004; Jackson et al. 2002; Cabello 2005; Jackson 2005), quienes, trabajando básicamente desde el valle del Choapa, han criticado el reduccionismo de su definición al plantear que la gran variabilidad de diseños y técnicas de producción de arte rupestre en este último espacio no puede ser incluida en un solo gran conjunto. Es así como se ha propuesto también la presencia de arte rupestre asociable a los

* Andrés Troncoso, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, email: atroncos@uchile.cl

** Felipe Armstrong, email: felipearmstrong@gmail.com

*** Francisco Vergara, email: fc0vergara0@gmail.com

**** Paula Urzúa, email: palatinuviel@gmail.com

***** Pablo Larach, email: pablolarach@gmail.com

períodos Arcaico (Jackson et al. 2002) e Intermedio Tardío y Tardío (Troncoso 1999, 2004; Cabello 2005; Jackson 2005).

No obstante estas críticas, aún no se ha efectuado una reevaluación del sitio-tipo que permitió la definición de este estilo. Aunque se han abierto nuevas líneas, ellas no han afrontado la problemática central de la proposición del Estilo Limarí: la asignación estilística y cronológica de las representaciones de arte rupestre en el Valle El Encanto.

En el presente trabajo se establece tal discusión a partir de los resultados obtenidos de recientes investigaciones arqueológicas en el sitio, las que se han orientado a discutir las características intrínsecas del arte rupestre con el objeto de evaluar su asignación cronológico-cultural. A partir de una revisión crítica de los fundamentos que establecen la relación entre Valle El Encanto, Estilo Limarí y Complejo Cultural El Molle, entregamos un conjunto de nuevos antecedentes que permiten reevaluar las antiguas propuestas, reconociendo la existencia de diferentes ocupaciones en el arte rupestre del sitio.

VALLE EL ENCANTO Y ESTILO LIMARÍ: UNA RETROSPECTIVA

El sitio se ubica en la margen sur del río Limarí, a unos 10 kilómetros al oeste de la actual ciudad de Ovalle, al interior de una quebrada regada por el estero Punitaqui (fig. 1). A lo largo de esta quebrada, en una extensión de 1,5 km, Ampuero y Rivera (1971) identificaron 73 bloques con arte rupestre (a excepción de cinco pinturas, todo el resto correspondería a grabados) y 64 rocas con piedras tacitas, a lo que se suma el reconocimiento de tres sectores con evidencia de asentamientos (QEE-1, QEE-2 y QEE-3) (Ampuero & Rivera 1964, 1969; Ampuero 1971, 1995), asignados a la Fase Quebrada Honda (Arcaico Tardío) y al Complejo Cultural El Molle. Esta cuantificación se mantuvo en el tiempo, aunque posteriormente Ampuero (1992) indicó la presencia de seis pinturas. Espacialmente, el sitio fue dividido en cuatro sectores a partir del criterio de distribución de evidencias arqueológicas (sectores 1, 1a, 2 y 2a) (fig. 1).

El primer reporte arqueológico de este sitio corresponde al de Iribarren (1949), quien lo denomina Las Peñas, haciendo notar la alta frecuencia de piedras tacitas y destacando la presencia de representaciones rupestres de rostros con atavíos cefálicos, las que interpreta como máscaras asociadas a aspectos mágico-simbólicos. Si bien en su trabajo no aborda el tema cronológico, implementa la primera idea interpretativa sobre algunos

de estos petroglifos: corresponderían a representaciones de máscaras.

Años más tarde, este mismo autor (Iribarren 1954a) propone la asignación de estas máscaras al Período Inkaico a partir de la comparación de los diseños de sus atavíos con aquellos representados en la crónica de Guamán Poma (1987 [1615]). De esta manera, esboza la primera hipótesis cronológica, que, si bien fue posteriormente criticada, tiene el valor de haber intentado establecer un lazo temporal tomando como punto de referencia los aspectos intrínsecos del arte rupestre, en particular, su iconografía.

Un cambio radical en la comprensión del sitio ocurrió en las décadas de 1960-1970, época en la que Ampuero y Rivera (1964, 1969; Ampuero 1971) efectuaron una serie de excavaciones sistemáticas en los distintos sectores habitacionales de El Encanto. A partir de éstas, reconocen la existencia de dos niveles de ocupación, asociados a los períodos Arcaico Tardío y Alfarero Temprano, rechazando la presencia al interior de la quebrada de cualquier evidencia de ocupación Diaguita e Inka. La cercanía de sus excavaciones a los bloques de arte rupestre y piedras tacitas, así como la ausencia de registro estratigráfico de otras ocupaciones, les llevan a proponer un cambio radical en la propuesta cronológica para El Encanto.

Los petroglifos, piedras tacitas y pinturas las relacionamos con la cultura de El Molle tanto las de los sitios QEE-1 y QEE-2, que seguramente integran un mismo complejo cultural. Con respecto a los petroglifos de QEE-2, atribuidos por Iribarren a la fase de aculturación Incásica, debemos señalar que no está presente, como así también, los motivos decorativos, especialmente una forma de gorro que se representa frecuentemente, no es exclusivo de dicha cultura, sino que aparece en forma temprana en las Altas Culturas Andinas (Ampuero & Rivera 1964: 214).

Tras esta transformación paradigmática en la cronología del sitio, Ampuero y Rivera (1971) efectuaron el primer estudio específico del arte rupestre, desarrollando observaciones particulares sobre sus características. Reconocieron también la existencia de superposiciones entre los diseños y la presencia de tres tipos de técnicas de producción de arte rupestre: picado, grabado profundo y pictografías, que se diferencian, según los autores, también por sus representaciones. En primera instancia, esta variabilidad abre la puerta a reevaluar la asignación cronológico-cultural del sitio, pues,

[...] no podemos descartar la posibilidad de que los grupos realizados en la técnica de picado sean una expresión más tardía de los petroglifos elaborados en la técnica del grabado profundo. La superposición de petroglifos sobre pictografías puede ser también un índice que debe detectarse en otros sitios, como acontece en la Hacienda Lagunillas (Ampuero & Rivera 1971: 92).

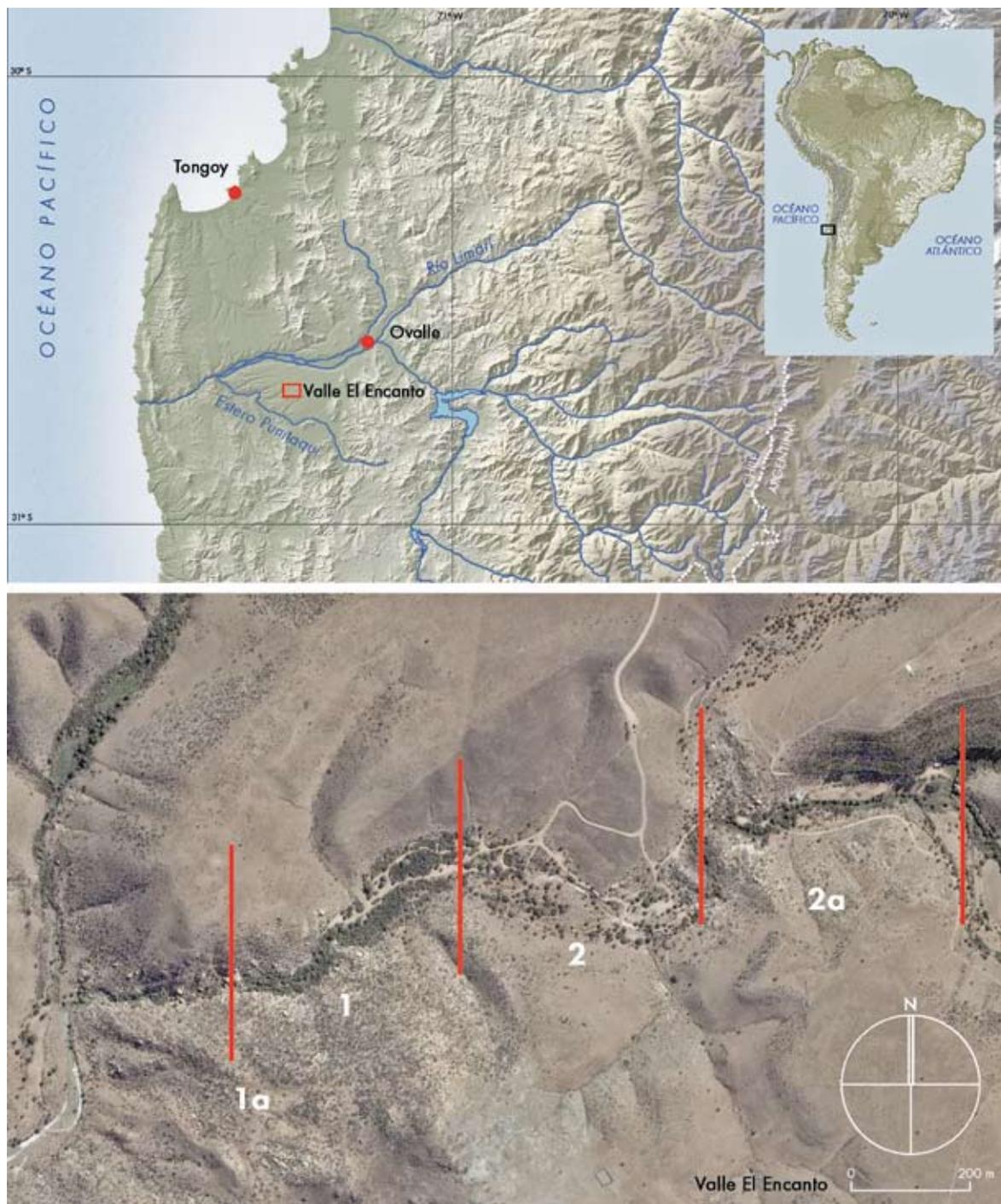


Figura 1. Mapa de ubicación del sitio y segmentación espacial propuesta por Ampuero y Rivera (1964).
Figure 1. Map of the site location and of the spatial segmentation proposed by Ampuero and Rivera (1964).

Sin embargo, tal abertura queda inmediatamente clausurada por los autores al indicar que

[...] por de pronto no existe ninguna evidencia objetiva para correlacionar ambos problemas. Los petroglifos, con una temática muy desarrollada en su composición, nos permiten suponer una complejidad cultural que bien podría estar representada por El Molle. Petroglifos con temática semejante se han ubicado en sitios que presentan en superficie evidencias cerámicas (Ampuero & Rivera 1971: 91).

Concluyen finalmente que “los petroglifos y pictografías, aunque presentan una diversidad en los estilos y técnicas, parecen corresponder a una sola unidad cultural, que se representaría en el lugar con el Complejo Cultural o Cultura El Molle” (Ampuero & Rivera 1971: 92), siendo las pictografías las producciones más tempranas dentro de este contexto.

De esta manera, pese a las diferencias que los autores observan en términos tecnológicos y de composición, se define una asignación cronológico-cultural del sitio con el Complejo Cultural El Molle. Como fundamento de tal proposición, se reconoce el criterio de contigüidad espacial (Gallardo 1996), por el que la ausencia de restos muebles de otros grupos alfareros implica su silencio en el arte rupestre.

Este trabajo, que sin duda marca el camino de la interpretación histórico-cultural del Valle El Encanto –aunque un año más tarde Klein (1972) publicó un extenso trabajo sobre el sitio, que ha sido y es ampliamente criticable–, propone una secuencia estilística de los diseños a partir de sus atributos compositivos, sugiriendo para ellos una cronología desde el Período Alfarero Temprano hasta el Inkaico.

Fueron los resultados obtenidos por los trabajos de Rivera y Ampuero, sumados a investigaciones propias, los que llevaron posteriormente a Mostny y Niemeyer (1983) a proponer el Estilo Limarí usando El Encanto como sitio-tipo. Es en este momento donde podemos ver cómo las proposiciones puntuales fundadas en un sitio pasan a ser un constructo de segundo orden y permiten definir y categorizar el arte rupestre de una amplia región del Norte Chico.

En su proposición, Mostny y Niemeyer (1983) reconocen la variabilidad de diseños de este estilo, compuesto por figuras humanas muy esquematizadas, una escasa representación de animales, cabezas con apéndices espiralados laterales simétricos y las denominadas cabezas-tiara, correspondientes a las máscaras definidas previamente por Iribarren (1954a). No obstante esta agregación dentro del Estilo Limarí, los autores priorizan un diseño por sobre el resto, las cabezas-tiara, al destacar “la representación de cabezas-tiara de grabado profundo, que constituye la esencia del Estilo Limarí”

(Mostny & Niemeyer 1983: 33), proponiendo que “las máscaras o cabezas-tiara del Estilo Limarí pertenecen probablemente al contexto de la Cultura El Molle” (Mostny & Niemeyer 1983: 33).

Posiblemente anclados en los trabajos ya mencionados de Ampuero y Rivera (1969, 1971), Mostny y Niemeyer establecen, por un lado, una sistematización de un conjunto de diseño dentro de una unidad particular, que ha tendido a tener un valor histórico-cultural, cual es el Estilo Limarí, pero por otro, son bastante claros al sugerir que para ellos tan solo las cabezas-tiara podrían ser asignadas de momento al Complejo El Molle, sin que quede claro qué ocurre con el resto de los diseños. A pesar de esta salvedad, el vacío que queda entre estas dos proposiciones abrió la puerta para que de una u otra manera se estableciese la fórmula Valle El Encanto = Estilo Limarí = Complejo Cultural El Molle.

Esta suposición es retomada por Gordon (1985), al esbozar una dudosa interpretación simbólico-religiosa del sitio, y reflexionada por Castillo (1985), quien hace un recuento del arte rupestre del Norte Chico. En este trabajo confirma que el arte rupestre El Molle queda inscrito en este Estilo Limarí, pero también reconoce que si bien el fundamento para tal relación cronológica ha sido la asociación entre arte rupestre y sitios habitacionales, tan solo un 21,5% de los sitios El Molle presenta arte rupestre.

Es en este contexto que el autor nos recuerda que

[...] en el Limarí, sólo las cabezas-tiara y sus variantes han sido consideradas por Mostny y Niemeyer como pertenecientes a El Molle, porque dicho estilo se ha planteado, más bien, como un conjunto de motivos repetitivos dentro de un determinado marco geográfico, antes que como un conjunto exclusivo de un determinado grupo cultural (Castillo 1985: 191).

A partir de ello, establece dos desplazamientos no menores. Primero, abrir las puertas a diseños del Período Arcaico al indicar que “con El Molle no se inicia esta práctica, pero sí se populariza” (Castillo 1985: 191). Segundo, expandir las posibilidades de grabados rupestres hacia momentos más tardíos del Período Alfarero, “debido a que no se encuentra definida la realidad del arte rupestre Arcaico, Ánimas o Diaguita, es necesaria una línea de trabajo que plantee futuras correcciones, para decantar mucho más lo que le corresponde a El Molle como expresión propia” (Castillo 1985: 191).

En particular, para El Encanto sugiere que “cada vez son más coherentes los argumentos a favor de la relación entre las máscaras tipo El Encanto y su desarrollo estilístico con El Molle, cuestión que puede hacerse extensiva al resto de las figuras que las acompañan”

(Castillo 1985: 191). Así, no obstante estas notas precautorias, mantiene y reproduce la fórmula esbozada por Ampuero y Rivera (1971) y, de una u otra manera, ampliada por Mostny y Niemeyer (1983).

Desafortunadamente, el autor no entrega la evidencia que avale la coherencia de esta relación, pero sí destaca que todo el procedimiento metodológico de razonamiento histórico-cultural en relación al arte rupestre en el Norte Chico se basó en comenzar

[...] por trabajar con las evidencias más seguras; es decir, con los sitios donde la información fuera más completa, por ejemplo, petroglifos y/o pictografías contrastables con otros indicadores in situ (estratigrafía, sepulturas, etc.). Para luego incorporar aquellos sitios sin esta característica (al menos hasta el momento) con manifestaciones rupestres idénticas a los primeros (Castillo 1985: 192).

Finalmente, es a mediados de la década de 1990 cuando los últimos trabajos publicados sobre el sitio salen a la luz (Ampuero 1992, 1995), reproduciendo la asignación cronocultural propuesta inicialmente. Se indica que “los autores del arte rupestre son, sin lugar a dudas, las sociedades prehistóricas que englobamos bajo la denominación Complejo o Cultura El Molle” (Ampuero 1992: 23), dado el hecho concreto de que “después del siglo VIII de nuestra era, el lugar no fue ocupado por el Complejo Las Ánimas o la Cultura Diaguita” (Ampuero 1992: 26), aunque el mismo autor señala que

[...] en resumidas cuentas, existen en el sitio superposición de técnicas y también de estilos, lo cual nos lleva a deducir que hubo un tiempo relativamente largo en el cual diversos grupos reutilizaron algunas rocas y dibujaron nuevos diseños sobre los ya existentes (Ampuero 1992: 15).

HACIA UNA CRÍTICA DEL RAZONAMIENTO ARQUEOLÓGICO EN EL VALLE EL ENCANTO

Como podemos ver a lo largo de la historia de esta investigación, la interpretación del Valle El Encanto ha estado íntimamente relacionada con la definición del Estilo Limarí, estableciéndose una ecuación que, si bien ha tenido matices (p. e., Mostny & Niemeyer 1983) y llamados de atención (Castillo 1985), ha tendido a homologar ambos sustantivos, asociándolos al Complejo Cultural El Molle.

Sin embargo, si revisamos atentamente los pilares sobre los que se construye la asignación histórico-cultural del sitio, nos encontramos con que ellos descansan en una apelación a aspectos extrínsecos al arte rupestre. Es decir, se han dejado de lado los atributos propios

de esta materialidad –tales como las características de los diseños y las composiciones, las técnicas de producción, las superposiciones– para plantear como indicador cronocultural central la existencia de restos materiales muebles arcaicos y alfareros tempranos en el sitio.

Sobre esa línea, el razonamiento se ha estructurado por dos premisas; primero, al existir sólo evidencias arcaicas tardías y alfareras tempranas en la quebrada El Encanto, únicamente estas poblaciones ocuparon este espacio; segundo, las poblaciones que ocuparon la quebrada El Encanto, y que dejaron huellas en términos de asentamiento, son las productoras del arte rupestre. De ellas se desprende la conclusión que fundamenta toda la posterior discusión cronológica, cual es que el arte rupestre de la quebrada se asocia mayormente al Período Alfarero Temprano. Por derivación, gran parte del Estilo Limarí se asocia a este momento temporal.

Estimamos que, a diferencia de lo que se ha considerado hasta el momento, esta proposición es muy discutible, pues las conclusiones a las que se llega en ningún caso se desprenden de las premisas esbozadas. El supuesto que existe bajo la formulación de tales conclusiones es simple: que los productores de arte rupestre necesariamente debieron haber establecido asentamientos habitacionales en el sitio, por tanto, tales depósitos datables por métodos tradicionales nos entregan la cronología del arte rupestre. Desafortunadamente, aunque tal proposición es factible, no es necesaria, ni esencial.

En efecto, como hemos indicado previamente (Troncoso 2002), aunque la asociación espacial es un criterio interesante para abordar el arte rupestre, debemos partir por reconocer que el registro arqueológico espacial es producto de un palimpsesto de diferentes tipos de ocupaciones humanas en un área particular, por lo que las asociaciones espaciales entre conjuntos artefactuales de naturaleza diferente no son necesariamente indicadoras de relaciones cronológicas. En particular, para el caso del arte rupestre, más allá de las imágenes producidas sobre la roca, el único tipo de depósito arqueológico que le es esencial está conformado por los desechos líticos producto del acto de grabar y/o restos de pigmento producto del pintar, por lo que la presencia de asentamientos habitacionales no se relaciona de forma necesaria con la generación de este tipo de cultura material.

Más aún, si revisamos algunas referencias etnográficas (p. e., Lewis-Williams 1995, 2002; Whitley et al. 1999), ellas nos muestran claramente cómo existen contextos en los cuales la significación del arte rupestre descansa en su inserción en espacios alejados de la vida

cotidiana, implicando así una ausencia de relación con restos arqueológicos de tipo habitacional. Si bien estos datos no pueden ser extrapolados de manera mecánica a nuestro caso de estudio, sí nos permiten falsear la propuesta de una relación necesaria y esencial entre depósitos y petroglifos.

Es por ello que ante la asociación espacial planteada para el sitio uno debería preguntarse si tal relación es realmente significativa, más aún cuando tras esa asociación se elude la pregunta básica: ¿las comunidades del Complejo Cultural El Molle efectuaron arte rupestre? Extraña más el argumento planteado por los autores, pues su razonamiento excluye la ocupación Arcaica Tardía, siendo que cumple con los mismos requisitos por ellos planteados para la correlación con El Molle.

Las limitaciones de tal argumentación se amplían cuando evaluamos la primera premisa sobre la que se funda la proposición, pues las prospecciones se han centrado únicamente en el interior de la quebrada y no han incluido los espacios aledaños a ésta. Así, se desconoce tanto el contexto espacial de inserción de estas representaciones rupestres como la posibilidad de existencia de asentamientos de otros períodos en las cercanías.

De esta manera, consideramos que las proposiciones esbozadas para relacionar arte rupestre con historia cultural no son satisfactorias al no contrastar positivamente la autoría de los diseños con una comunidad en particular. La asociación propuesta, base de todo lo posterior, es altamente discutible en sus fundamentos y aplicaciones, por lo que no es factible seguir avalando de manera acrítica tal postura.

Ante esta situación, donde observamos la ausencia de proposiciones cronológicas basadas en los atributos mismos del arte rupestre, no obstante la existencia de variabilidad compositiva y técnica en los diseños, es necesario abordar los aspectos intrínsecos del arte rupestre con el fin de proponer una secuencia cronocultural, pues la crítica efectuada a las proposiciones hasta ahora vigentes nos ha dejado solamente con un conjunto de diseños sin mayor asignación cronológico-cultural.

A pesar de las críticas trazadas, es necesario reconocer que las formulaciones propuestas previamente por los autores se sitúan en un contexto histórico particular que se caracterizó por esbozar los primeros lineamientos hacia una arqueología del arte rupestre. Aquí el uso del criterio de contigüidad espacial se constituía en la piedra angular de asociación, por lo que sus formulaciones eran coherentes con los marcos teórico-metodológicos utilizados.

Claramente, nuestras argumentaciones nacen de un contexto muy diferente, donde los significativos

avances teóricos y metodológicos han transformado la arqueología del arte rupestre. Se han abierto espacios hacia el uso de criterios más exigentes para fundar estas asociaciones, a la vez que se han entregado teorizaciones más complejas sobre esta materialidad, lo que, en pocas palabras, cambia el rayado de cancha (Whitley 2005).

PROPOSICIONES PARA UNA COMPRESIÓN DEL ARTE RUPESTRE

Al igual que cualquier otro elemento de la cultura material, la comprensión del arte rupestre descansa en una serie de conceptualizaciones teóricas y metodológicas que posibilitan su acercamiento, así como la evaluación de los resultados obtenidos por las investigaciones arqueológicas. Sin entrar mayormente en tal discusión, pensamos que es al menos factible aceptar que, en cuanto realidad material espacial y visual, el análisis del arte rupestre ha de reconocer y jerarquizar la existencia de distintos atributos para su comprensión, los cuales tienen un grado de validez diferencial a partir de los supuestos que los definen.

Es así que si entendemos este registro como un sistema visual/espacial de comunicación (Layton 1992, 2001; Troncoso 2005), lo podemos considerar como una realidad semiótica que se define por su modo de significación (Troncoso 2005). Éste se expresa, antes que en cualquier ámbito, en los atributos intrínsecos al arte rupestre, tales como son los diseños, las composiciones, las técnicas de producción y las relaciones espaciales establecidas entre los diseños, entre los bloques y entre los sitios de arte rupestre (Tilley 1991; Santos 2005; Troncoso 2005, 2008). Es por ello que hemos definido al estilo como las normas que definen esta producción (Troncoso 2005), pues es a través de ellas que se materializa tanto una forma de significación como una serie de aspectos propios a las maneras de pensar de las formaciones socioculturales (Layton 1985; Criado 1993, 2000).

Es el análisis de estos atributos intrínsecos lo que a nuestro entender da la clave para abordar la variabilidad del arte rupestre y su segregación en conjuntos diferenciales, por cuanto a través de las imágenes que se plasman en la roca se materializan estas normas de producción, constituyendo lo que hemos denominado una forma de arte (Troncoso 2005) o un conjunto estilístico. Es por tal razón, también, que Davis (1990) plantea que el estilo antes que ser algo dado y observable, es una realidad que debe ser descubierta a través de la sistemática.

En contraposición a estos atributos intrínsecos, encontramos los extrínsecos, atributos de segundo orden que definen un cierto nivel de variabilidad en el arte rupestre, pero que en realidad son dependientes de las dinámicas sociales de las poblaciones humanas y, por tanto, no establecen una relación directa con la sistematización de esta materialidad y la discusión de su asignación cronocultural.

En particular nos referimos al problema de la asociación de depósitos arqueológicos y asociaciones directas o indirectas con asentamientos habitacionales. Este principio de contigüidad espacial, que si bien es una herramienta más, es producto antes que nada de las formas de habitar de las comunidades, así como del tipo de inserción que tiene el arte rupestre en sus contextos sistémicos, por lo que nada hace necesario, ni esencial, su sinonimia.

Es por eso que, a nuestro entender, una sistematización del arte rupestre y su reunión en unidades de corte histórico-cultural requiere descansar primero en los atributos intrínsecos de esta materialidad. Es en ella donde se da el factor central de su variación y significación: la composición de los diseños y el panel de arte rupestre.

Si bien la ausencia de métodos claros y fiables de datación de petroglifos no es un tema menor, pensamos que el análisis de estos atributos intrínsecos permite llegar a resultados sistemáticos, objetivables y factibles. En particular, y como ya lo hemos indicado (Troncoso 2006), apelamos a la utilización de un modelo de análisis e interpretación arqueológica de fibras y cables (Wylie 2002a, 2002b), en el cual el uso de diferentes líneas argumentativas y de evidencias conforma una totalidad que entrega fuerza y factibilidad a las proposiciones interpretativas esbozadas por la arqueología. De esa manera, exploramos diferentes aspectos del arte rupestre con el fin de construir tales cables argumentativos, reconociendo una jerarquización por la cual los atributos intrínsecos siempre serán de una valoración mayor al momento de trabajar el arte rupestre, que aquellos extrínsecos a esta materialidad.

Es sobre esta base, por tanto, que a continuación reevaluamos el arte rupestre del sitio Valle El Encanto.

HACIA UNA REEVALUACIÓN DEL ARTE RUPESTRE EN EL VALLE EL ENCANTO

Recientes investigaciones nuestras permiten esbozar una primera reevaluación del sitio, considerando los atributos intrínsecos y particulares de sus representaciones rupestres.

Estos trabajos, orientados a la definición de estilos de arte rupestre y caracterización de las estrategias de construcción del espacio al interior de la quebrada, han permitido reconocer en terreno un total de 69 bloques con arte rupestre, nueve de los cuales corresponden a pinturas. Desafortunadamente, y como fuera avanzado hace ya años por Ampuero y Rivera (1969), el pésimo estado de conservación de algunos de estos bloques con grabados hacen casi completamente imposible el reconocimiento visual de sus diseños (n = 10).

En igual estado se encuentran las pinturas, las que si bien se identifican en terreno, sus diseños no son de fácil apreciación visual, por lo que se ha recurrido a su restitución digital por medio del programa Adobe Photoshop y de las ilustraciones de Ampuero y Rivera (1969).

Se identificó también un total de 100 bloques de piedras tacitas, lo que aumenta en forma significativa el registro efectuado anteriormente, siendo posible que existan aún más soportes, pero que estén ocultos entre la vegetación aledaña al estero.

Este último aspecto no es menor, pues tradicionalmente se ha identificado El Encanto como un sitio principalmente de arte rupestre, sin embargo, en su constitución cuantitativa, éste es realmente un yacimiento en el que hay un claro predominio de piedras tacitas por sobre las representaciones rupestres. Esto se reproduce a nivel de contexto sistémico en el hecho de que las piedras tacitas materializan una mayor cantidad de trabajo y prácticas en este lugar en comparación al arte rupestre.

Espacialmente, y a partir de los objetivos propuestos en la investigación, se dividió el sitio en cinco sectores tomando como referencia las relaciones existentes entre las concentraciones de arte rupestre y el relieve, de forma tal que cada una de éstas fuese una unidad discreta, segregable a partir de la existencia de áreas al interior de la quebrada sin arte rupestre y de su ubicación en ésta (fig. 2).

A partir de esta división, podemos observar cómo las concentraciones I y V son las que presentan una mayor cantidad de bloques modificados (fig. 2). Resalta la primera, de pequeña extensión y que ha sido señalada clásicamente como el sector principal del sitio, recibiendo incluso la denominación de santuario por Gordon (1985).

En relación a las representaciones rupestres fue posible observar una variabilidad a nivel de técnicas y diseños, así como la presencia de superposiciones que permiten discutir la cronología del arte rupestre a partir de sus atributos intrínsecos. Son estos datos los que se presentan a continuación, los cuales fueron



Figura 2. Segmentación espacial del sitio Valle El Encanto y distribución de soportes por sectores, indicando su cantidad en relación al total de bloques (69). Véase también Tabla 1.

Figure 2. Spatial segmentation of the Valle El Encanto site and support distribution by sector, indicating their number in relation to total blocks (69). See also Table 1.

obtenidos tras haber realizado el fichaje a nivel de bloque, de panel y de diseño de las representaciones rupestres del sitio.

Variabilidad técnica

Una primera variabilidad dentro del conjunto de representaciones rupestres viene dada por los atributos técnicos de las imágenes, aspecto que ya fue indicado por investigadores previos (Ampuero & Rivera 1971; Ampuero 1992) y donde podemos reconocer la presencia de cuatro técnicas diferentes:

Técnica 1: Corresponde a la aplicación de pintura sobre la superficie de la roca, sin que se implemente ningún otro procedimiento tecnológico para la creación de los diseños (p. e., grabado). En todos los casos la pintura aplicada es de color rojo (fig. 3). Se identifican nueve bloques, dispersos en las concentraciones I, III y V, predominando en esta última (Tabla 1).

Técnica 2: Grabados de surco profundo, en los que el proceso de elaboración implicó la sustracción de una cantidad importante de superficie de la roca, de manera de dar forma a un surco grueso y profundo que construye la imagen (fig. 4). Los petroglifos en

esta técnica se ubican en el sector central del sitio y están altamente erosionados por el agua del estero, por lo que no ha sido posible definir de forma sistemática si ellos son producto del uso de técnicas abrasivas y/o de piqueteado. Se reconocen 11 rocas con esta técnica, agrupadas en la concentración I (véase Tabla 1).

Técnica 3: Grabados de surco superficial, en los que el proceso de elaboración implicó la sustracción de una menor cantidad de superficie de la roca en comparación a la técnica anterior. Su elaboración descansó en la realización de un piqueteado continuo en la piedra para delinear los diseños, el que en ocasiones es ampliado con el fin de producir un área de piqueteados que rellena ciertos espacios (fig. 5). Se identifican 47 bloques con esta técnica, distribuidas por todas las concentraciones, primando en las agrupaciones V y I (véase Tabla 1).

Técnica 4: Corresponde a grabados elaborados con la técnica anterior pero que presentan en el interior de los espacios delimitados por los surcos restos de pigmentos de color rojo (fig. 6). Si bien hemos separado estos diseños de los anteriores con fines operativos, somos conscientes de que es muy posible que una cierta

Tabla 1. Distribución espacial de técnicas de arte rupestre, sitio Valle El Encanto
Table 1. Spatial distribution of rock art techniques, Valle El Encanto site

Concentración	Técnica 1	Técnica 2	Técnica 3	Técnica 4	Total
I	1	10	17	0	28
II	3	0	4	0	6
III	0	1	6	0	6
IV	0	0	2	0	3
V	5	0	18	2	26
Total	9	11	47	2	69



Figura 3. Diseños en pintura, técnica 1, sitio Valle El Encanto (imagen tratada en programa Adobe Photoshop).
Figure 3. Painted designs, technique 1, Valle El Encanto site (image processed with Adobe Photoshop software program).

parte de los petroglifos manufacturados con la técnica anterior hayan tenido pintura en su interior, que sin embargo no se conservó en el registro arqueológico. Sólo se registra en dos bloques, ambos ubicados en la concentración V.

Variabilidad iconográfica

A partir de la clasificación previa, la revisión de los diseños posibilita apreciar cómo sobre la variabilidad tecnológica se establece una diferenciación iconográfica.

Los diseños implementados a partir del uso de la primera técnica, *pinturas*, son 12 y, si bien son de difícil observación, corresponden a líneas, algunas de ellas meándricas (fig. 3b) y otras formando motivos complejos: un círculo y una figura antropomorfa basada en la aplicación de trazos lineales que explicitan tronco y extremidades.

La segunda técnica, *grabado profundo*, se reconoce en un total de 30 diseños. De ellos, 14 (46,6%) son de tipo esquemático, dividiéndose en círculos (8), líneas (5) y óvalo (1). Los diseños producidos a partir de estas geometrías son: círculos simples, círculo concéntrico, círculo/óvalo con apéndices y líneas verticales radiadas en su extremo superior, las que podrían corresponder a esquematizaciones antropomorfas.

Los siguientes diseños corresponden a 13 máscaras (43,4%), mayormente cabezas-tiara, las que se caracterizan por ser representaciones de rostros de formas cuadrangulares o circulares, con una segmentación horizontal en el sector medial del rostro, quedando en su parte superior ojos, nariz y ceja, que en ocasiones son del tipo ceja continua, mientras que en su parte inferior se dispone la boca (fig. 4).

Sobre la cabeza, y comenzando en el tercio superior del rostro, se dispone un tocado de gran tamaño, caracterizado por su forma semicircular y por la presencia de decoración interna de tipo lineal formando diseños sinuosos, radiados o escalerados (fig. 4b).



a



b

Figura 4. Diseños en grabado profundo, técnica 2, cabezas-tiara, sitio Valle El Encanto.
 Figure 4. Deep incised tiara-head designs, technique 2, Valle El Encanto site.

Se incluyen en este conjunto dos representaciones de máscaras que presentan un rostro pequeño de forma circular con indicación de ojos, nariz y boca, pero con un tocado cefálico que no se constituye únicamente a partir de un contorno con decoración, sino que por dos apéndices lineales dobles laterales que angulan hacia arriba y un tercero que nace del sector medial del rostro hacia arriba con decoración interna de tipo lineal (fig. 7).

Finalmente, se reconocen tres diseños antropomorfos (10%), uno de ellos de muy difícil observación y los otros dos correspondientes a representaciones estilizadas basadas en la aplicación de trazos lineales paralelos extensos que forman el tronco del cuerpo, una circunferencia pequeña a manera de cabeza sin indicación de elementos interiores y un tocado semicircular con líneas radiadas en su interior. Su configuración visual y métrica lleva a un predominio del tronco por sobre el resto de la composición.

La tercera técnica, *grabado superficial*, presenta una amplia variabilidad de representaciones, registrándose un total de 173 diseños, de los cuales 131 (75,7%) son de tipo esquemático, 31 (17,9%) antropomorfos, 10 (5,8%) máscaras y uno (0,6%) zoomorfo.

Los diseños de tipo esquemático son extremadamente variados, registrándose el uso de círculos (78), líneas (34), óvalos (9), cuadrados (7) y otros de forma no definida (3). La aplicación de decoraciones interiores y apéndices conforma un amplio conjunto de diseños que no es posible describir por restricciones de espacio, pero entre ellos encontramos círculos con puntos interiores, círculos con apéndices (con o sin decoraciones interiores), cuadrados con líneas internas, óvalos con trazos horizontales, líneas paralelas y otros (fig. 5a). Una estrategia utilizada preferentemente entre los círculos es el uso de la yuxtaposición y apéndices lineales para articular sintácticamente distintas geometrías en la conformación de un diseño complejo.

Las representaciones antropomorfas no presentan una variabilidad tan grande como las esquemáticas, caracterizándose mayormente por la aplicación de trazos lineales que constituyen troncos y extremidades y por el uso de círculos para denotar cabezas. Dos aspectos son centrales a estas imágenes. Primero, que las cabezas tienden a incluir tocados cefálicos de menor tamaño que las de la segunda técnica y que consisten en apéndices radiados, los que en algunas ocasiones se encuentran enmarcados por un semicírculo. Segundo, las extremidades tanto inferiores como superiores, acaban en tridígitos o bidígitos que representan tanto manos como pies. Pueden aparecer

en ambas extremidades a la vez o sólo en una de ellas (figs. 5b y c).

Estas representaciones antropomorfas tienden a presentar animación a partir de disponer las extremidades superiores flectadas, sugiriendo algún grado de expresión.

Un tercer conjunto de representaciones se ha agrupado bajo el rótulo de máscaras, aunque ellas más bien parecen corresponder a representaciones de rostros con tocados cefálicos. Son diseños circulares en los que se indican los elementos internos de una cara y presentan apéndices lineales radiados en la zona superior del círculo, o bien, un tocado semicircular radiado, los que no alcanzan los atributos métricos de las cabezas-tiara, ni se asemejan en su composición interna (fig. 5c).

Finalmente, y en oposición a lo que se planteaba previamente, se reconoció la presencia de un diseño zoomorfo, correspondiente a un camélido representado a partir de trazos lineales que definen su tronco, cabezuello y extremidades (fig. 5d).

La cuarta técnica, *grabado y pintura*, se encuentra representada por sólo dos casos, los cuales representan máscaras. El primero es un círculo con tres apéndices, primero uno lineal doble que se dispone verticalmente sobre el sector medial-superior de la circunferencia y otros dos lineales dobles angulados que nacen desde los costados del círculo y que están rellenos de pintura roja (fig. 7b). El segundo, donde se dispone una gran tiara con diseños escalerados en su interior y bajo ella se encuentra representado un rostro por medio de ceja, nariz, ojo y boca (fig. 6). A diferencia de todas las otras máscaras, ésta no tiene delineado el contorno del rostro y su cara es muy pequeña en relación al tamaño de la tiara.

Frecuencia y distribución espacial

Los dos niveles de variabilidad reconocidos en los apartados anteriores se reproducen en un tercer ámbito que hace referencia a la distribución espacial de las técnicas y diseños rupestres al interior del sitio (Gráfico 1).

Como ya se apreció, la primera técnica, *pintura*, se ubica únicamente en el sector central y oeste del sitio, muy concentrado en este último punto (Tabla 1). Es factible pensar que esto es producto de un problema de conservación de este registro, sin embargo, se han reconocido rocas en el extremo este del sitio que podrían haber permitido el mantenimiento de las pinturas por la inclinación de su superficie y, sin embargo, no presentaban indicios de éstas.

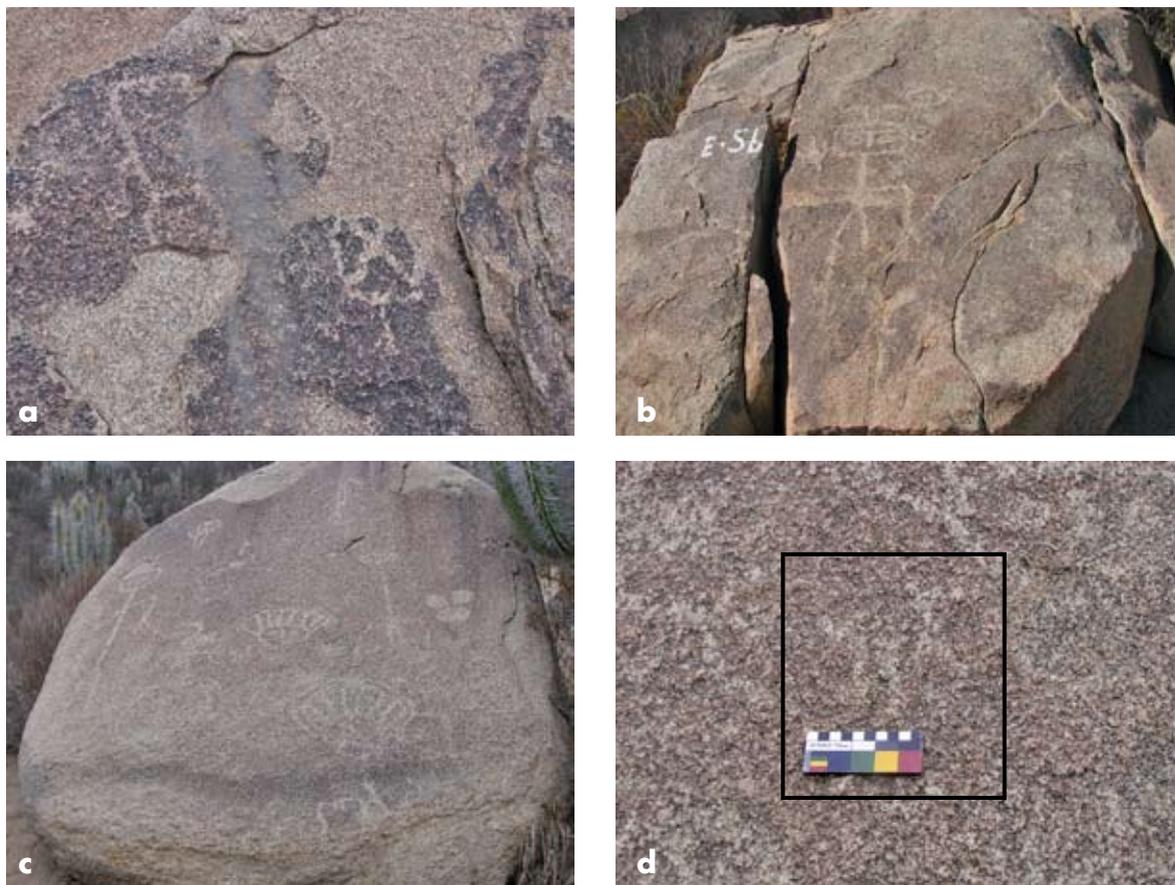


Figura 5. Diseños en grabado superficial, técnica 3, sitio Valle El Encanto: a) esquemático, b) antropomorfos, c) antropomorfo y máscaras/rostros, d) zoomorfo.

Figure 5. Shallow engraved designs, technique 3, Valle El Encanto site: a) schematic, b) antropomorphs, c) antropomorfb and masks/faces, d) zoomorpb.



Figura 6. Diseños en grabado y pintura, técnica 4, sitio Valle El Encanto.

Figure 6. Engraved and painted designs, technique 4, Valle El Encanto site.

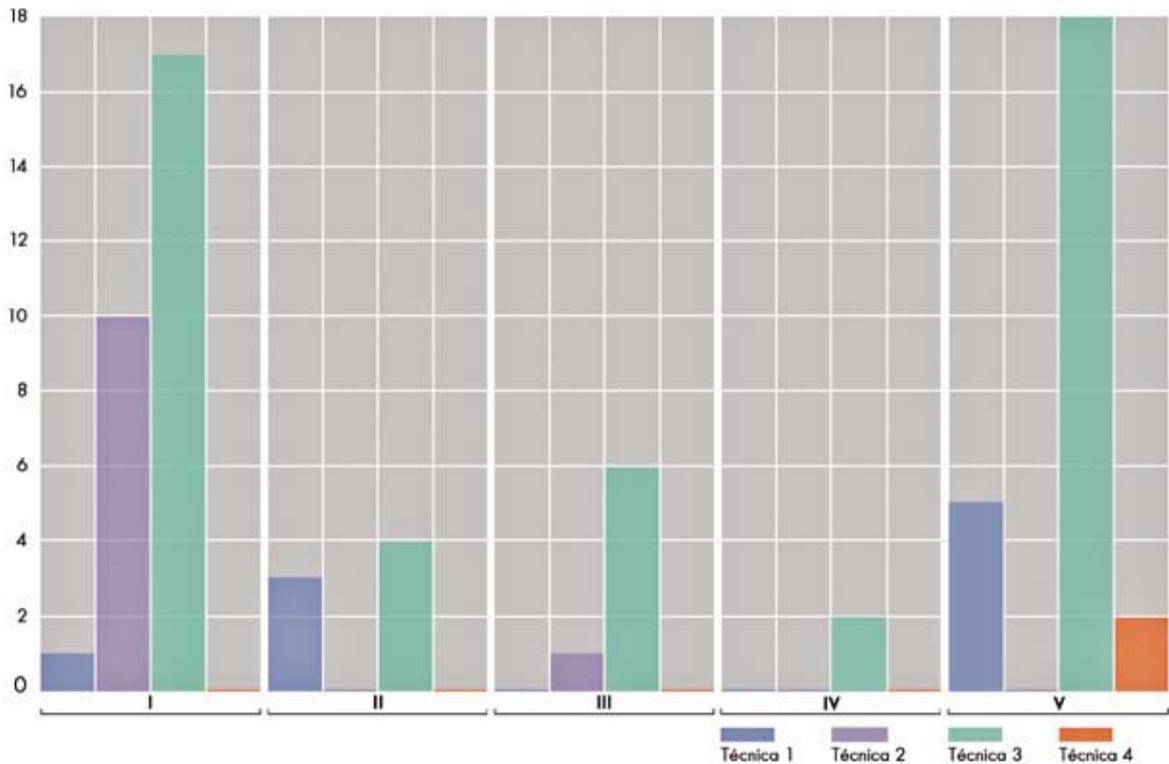


Gráfico 1. Frecuencia de técnicas por concentración, sitio Valle El Encanto.
 Graph 1. Frequency of techniques, by concentration, Valle El Encanto site.

La segunda técnica, el *grabado profundo*, se concentra en la agrupación I de arte rupestre, con tan solo un caso fuera de ésta, el que pensamos es discutible dado el mal estado de conservación del bloque en cuestión. Este aspecto no es menor, pues implica una restricción espacial en la presencia de este procedimiento, lo que no es un atributo sintomático a todo el sitio.

En oposición a lo anterior, el *grabado superficial* se constituye en la técnica de producción más frecuente en el sitio, tanto por la cantidad de bloques que la presentan como por su distribución en todos los sectores, principalmente en las concentraciones I y V (Tabla 1).

Los *grabados con pintura*, en coherencia con su escaso registro, se emplazan sólo en el sector oeste del sitio, concentración V. Es posible pensar que su escasez se debe, en parte, a un problema de conservación, aunque es esperable una mayor representación de éstos en el registro (Tabla 1).

Por otro lado, al considerar las relaciones espaciales que se establecen entre diferentes técnicas y diseños es posible observar algunas relaciones de exclusión. Del total de bloques con pinturas, solamente en un caso (11,1%) éstos coexisten con petroglifos, en particular, con grabados de surco superficial en la concentración I.

Para los petroglifos de grabado profundo, de los 11 bloques reconocidos sólo en dos (18,2%) encontramos su coexistencia con otro tipo de técnica, en particular con el grabado superficial. Es destacable, como veremos posteriormente, que este último se encuentra en superposición sobre el grabado profundo (fig. 8a).

En los dos casos de pinturas con grabados, uno de ellos no se asocia a ningún otro tipo de técnica, mientras que el otro comparte espacio con grabados de surco superficial.

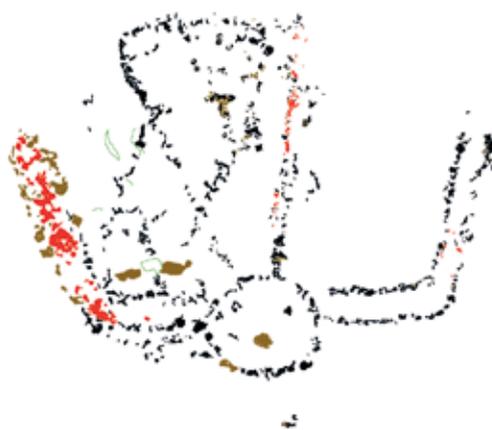
Por derivación de todo lo anterior, y como es esperable por su mayor frecuencia al interior del sitio, los grabados de surco superficial coexisten con todas las otras manifestaciones, aunque claramente predomina su representación como técnica única dentro de los bloques (93,6%).

Las relaciones anteriormente establecidas se reproducen a nivel de los diseños, donde encontramos que las máscaras de surco profundo tienden a no asociarse a antropomorfos y rostros (siete casos), con un solo bloque donde se establece tal asociación y en relación de superposición como se verá posteriormente. Su agrupación se da en la concentración I (ocho casos) y III (un caso).

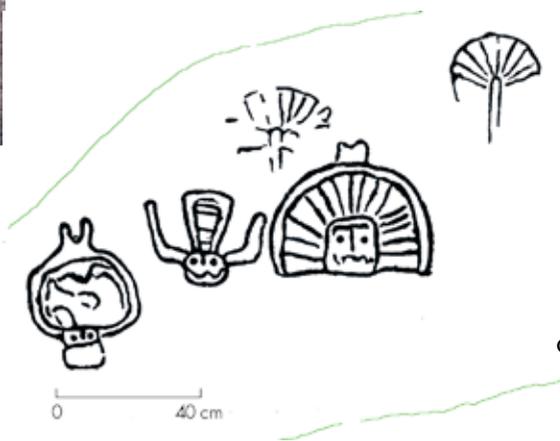
Una situación similar ocurre con las máscaras de surco superficial, siendo interesante que ellas se agrupan en



a



b



c

Figura 7. Máscaras con apéndices triples, asignadas a la tercera agrupación de arte rupestre propuesta (conjunto El Encanto). Sitio Valle El Encanto.

Figure 7. Masks with three appendages, assigned to the third proposed rock art group (El Encanto set). Valle El Encanto site.

bloques en la concentración V (tres casos), I (dos casos) y III (un caso), representándose nuevamente solas, salvo en una ocasión en que se asocian a antropomorfos y esquemáticos.

Los rostros, todos asignables a la técnica de surco superficial, se distribuyen en bloques de la concentración II (dos casos), V (dos casos) y I (un caso), sin que en ninguno de ellos se asocien con máscaras. Sólo en un caso el rostro no está acompañado de otros diseños, relacionándose en los otros cuatro con antropomorfos y esquemáticos.

Para los antropomorfos, encontramos que el único caso producido en la técnica de surco profundo no presenta asociaciones con otros diseños. Las figuras humanas de surco superficial se registran sólo en dos casos sin asociación a otros diseños, reiterándose en 11 bloques su asociación con diseños esquemáticos, incluyendo uno de ellos una relación con máscaras efectuadas en la cuarta técnica. Espacialmente, estos diseños se agrupan en la concentración V (ocho bloques), seguidos por la I (cuatro bloques), II (tres bloques), III (dos bloques) y IV (un bloque).

Superposiciones

El registro estratigráfico de producción de diseños, materializado en superposiciones de unas representaciones sobre otras, posibilitó reconocer tres combinaciones que se reproducen en una secuencia tripartita.

La primera combinación es pintura (técnica 1) bajo diseño esquemático de surco no profundo (técnica 3), identificado en la concentración I (fig. 8b). La segunda relación estratigráfica es cabeza-tiara bajo antropomorfo con tocado lineal y técnica 3, identificado en la concentración ya indicada (fig. 8a). La tercera relación corresponde a diseños esquemáticos de técnica 3 sobre figuras antropomorfas y esquemáticas de similar técnica, reconocida en las concentraciones III y V.

Estas relaciones estratigráficas nos posibilitan indicar que las figuras antropomorfas con cabezas radiadas y de técnica 3 son posteriores a pinturas y máscaras; y que diseños antropomorfos y esquemáticos de técnica 3 se encuentran bajo motivos esquemáticos de similar técnica.

Sobre este hecho, y reconociendo las sugerencias de autores previos, consideramos que las pinturas son previas a las cabezas-tiara y a la técnica 2, con lo que es factible proponer un registro estratigráfico en el arte rupestre que se inicia con las pinturas, continúa con las máscaras de surco profundo y acaba con los grabados de surco no profundo, donde priman figuras esquemáticas, así como antropomorfos con tocados radiales lineales.

HACIA UNA NUEVA SISTEMATIZACIÓN DEL ARTE RUPESTRE EN EL VALLE EL ENCANTO

La caracterización del arte rupestre del sitio, a partir de considerar sus aspectos tecnológicos, iconográficos y espaciales, está indicando la existencia de una significativa variabilidad al interior del arte rupestre del Valle El Encanto y que se expresa en diferentes niveles. Si bien en cierta medida esta diversidad fue previamente reconocida (Ampuero & Rivera 1971; Ampuero 1992), ella no fue mayormente sistematizada, ni evaluada en términos de asociaciones, distribuciones espaciales y estratigrafía de los soportes con representaciones rupestres.

A nuestro entender, el conjunto de las diferencias planteadas anteriormente nos lleva a pensar que nos encontramos con producciones culturales de distintos momentos, las que descansan sobre lógicas de producción divergentes. Son formas de arte diferentes que

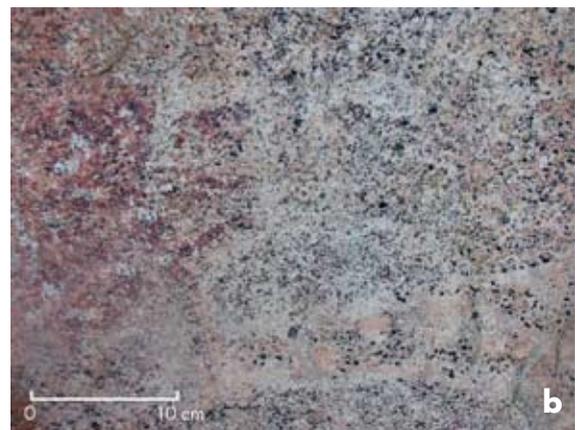


Figura 8. Superposiciones, sitio Valle El Encanto: a) grabado sobre grabado, b) grabado sobre pintura.

Figure 8. Superimpositions, Valle El Encanto site: a) engravings over engravings, b) an engraving over a painting.

generan composiciones visuales distintas por medio de procedimientos tecnológicos disímiles y que se emplazan en espacios particulares al interior del sitio.

Un primer conjunto de agregación del arte rupestre correspondería a las pinturas, todas las cuales descansan en la aplicación de una misma tonalidad de color y con diseños muy similares fundados en la utilización de trazos lineales. Pensamos que ellas son la primera expresión del arte rupestre en el sitio Valle El Encanto y no serían contemporáneas con los petroglifos, tal como lo sugieren las relaciones estratigráficas de superposición, así como su ausencia de asociación espacial en un mismo bloque con grabados rupestres.

Un segundo conjunto de agregación del arte rupestre correspondería a las cabezas-tiara de surco profundo, definidas básicamente por su composición a partir de rostros circulares y cuadrangulares con grandes atavíos cefálicos decorados con escalerados, líneas y otros diseños interiores. Junto a ellos encontraríamos unas pocas figuras esquemáticas como son círculos con apéndices. A partir de las relaciones estratigráficas planteadas anteriormente, pensamos que este conjunto de petroglifos sería inmediatamente posterior a las pinturas. Sus diferencias de técnica, disposición espacial, diseños y composición son argumentos suficientes para segregar estos dos conjuntos.

Una tercera agregación de arte rupestre vendría dada mayormente por los diseños elaborados a partir de la técnica de surco superficial. En ellos habría un claro predominio de diseños esquemáticos elaborados a partir del uso de diferentes geometrías, una importante representación de figuras antropomorfas, caracterizadas por su exposición a partir del trazo de la totalidad del cuerpo, la representación de cabezas con tocados lineales radiados y la terminación de extremidades bidígitas y tridígitas (fig. 9). Se incluiría en este conjunto la única figura zoomorfa reconocida hasta el momento en el sitio.

Aunque muy escasas, se incluirían también en este conjunto unas pocas representaciones tipo cabezas-tiara, principalmente aquellas reconocidas en el sector V, donde una de ellas presenta como decoración del atavío cefálico un diseño escalerado y otra un conjunto de máscaras de la concentración I, que han sido la imagen más clásica del sitio.

Incluimos dentro de este conjunto también a las máscaras creadas a partir de grabado y pintura, pues, 1) ellas no guardan relación iconográfica con las cabezas-tiara reconocidas en la concentración I; 2) por su asociación espacial en los bloques con diseños (antropomorfos y esquemáticos) de este conjunto, y 3) por la similitud de la técnica de grabado.

Dentro de esta tercera agregación se encontrarían también los diseños que hemos renombrado como

rostros, los que en su mayoría se efectúan en la técnica de grabado superficial y tienen atributos similares a los de las figuras antropomorfas de cuerpo entero, en particular, la aplicación de tocados a partir de apéndices radiados en sus cabezas.

Consideramos que la similitud en la composición de estos tocados cefálicos entre rostros y antropomorfos es un criterio central al momento de establecer tal relación, pues ella descansa sobre el elemento central de significación del arte rupestre: el diseño. Sobre esta premisa, es que incluimos en este conjunto también un diseño elaborado con la técnica de surco profundo que se encuentra en la concentración I y que es una figura antropomorfa pequeña efectuada a partir de trazos lineales y con un tocado cefálico radiado como los recién descritos (fig. 9).

En la misma línea, insertamos en esta agregación dos máscaras de surco profundo de la concentración I que se definen por su atavío cefálico tripartito ya descrito, consistente en dos apéndices lineales laterales angulados y otro central ubicado sobre la cabeza de forma vertical (fig. 7). Estas dos máscaras guardan en su composición una cercana relación con la máscara elaborada a través de pintura y grabado que se encuentra en asociación a diseños antropomorfos. Es interesante hacer notar que estas dos máscaras de surco profundo no comparten bloque con las cabezas-tiara clásicas del sitio; más aún, una de ellas se asocia al antropomorfo descrito en el párrafo anterior.

En esta última agrupación, por tanto, hemos traspasado los límites de la técnica para incluir diseños de surco profundo y superficial en su interior, por lo que hemos optado por privilegiar el criterio visual por sobre el tecnológico. Al respecto, nos parece interesante hacer notar que la técnica del surco profundo requiere un estudio más específico a futuro, ya que tales grabados han estado sujetos a un fuerte proceso de erosión al ser cubiertos en ocasiones por el agua del estero Punitaqui, por lo que su posible homogeneidad puede estar siendo incentivada por procesos de pulimento y desgaste efectuados por el agua.

Esta tercera agrupación de arte rupestre sería posterior al segundo conjunto propuesto, tal como lo sugieren las relaciones estratigráficas reconocidas entre ellas, así como la casi total ausencia de coexistencia de diseños de ambos grupos en un mismo bloque.

La separación del arte rupestre en estos tres conjuntos—los que se segregarán por sus diseños, relaciones espaciales al interior del sitio, relaciones espaciales al interior de los bloques y tipos de técnicas—nos dan pie para sugerir que ellos están expresando construcciones visuales diferentes, respondiendo, por tanto, a lógicas culturales y, por ende, a períodos histórico-culturales

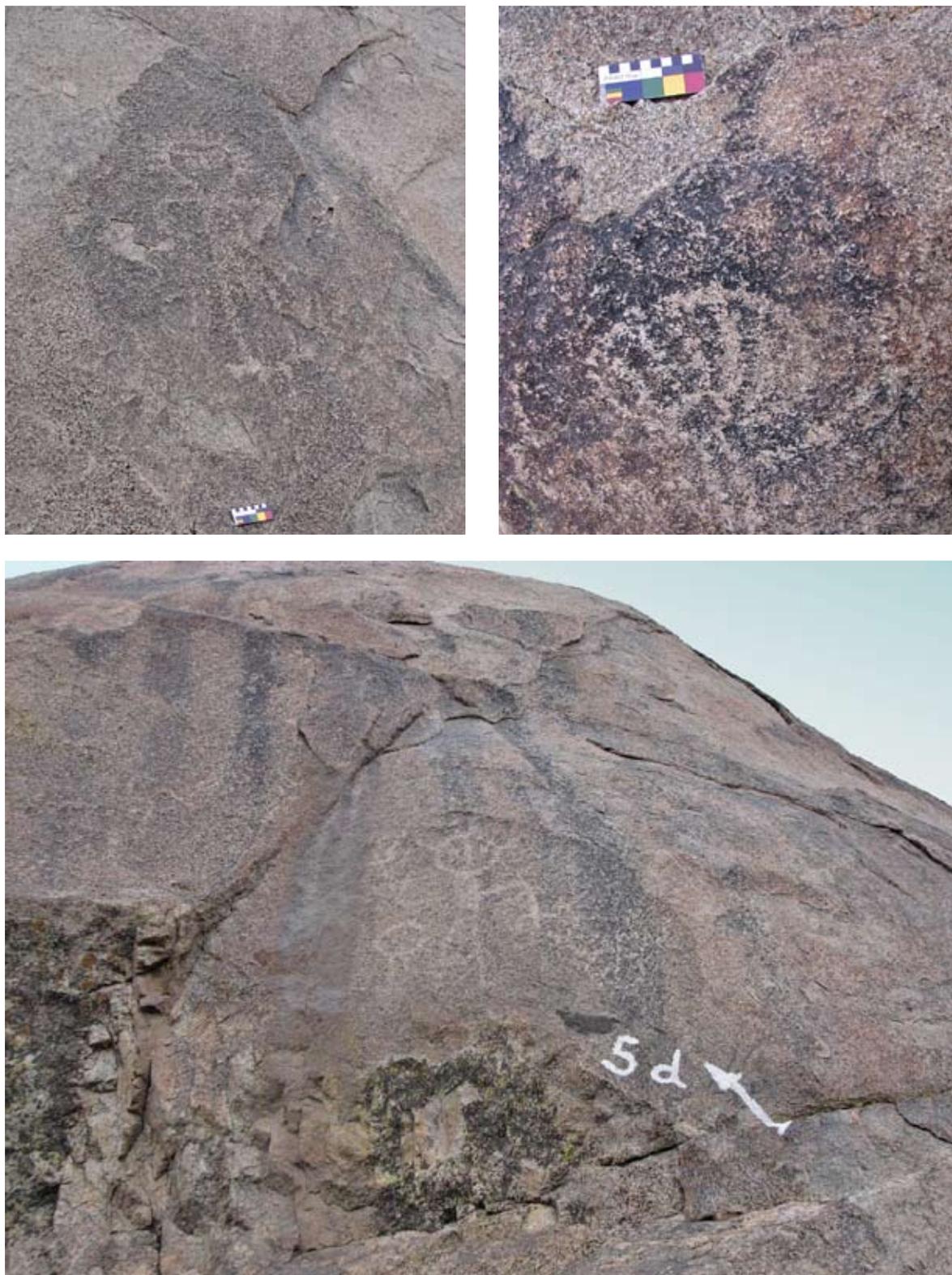


Figura 9. Figuras antropomorfas asignadas a la tercera agrupación de arte rupestre propuesta (conjunto El Encanto). Sitio Valle El Encanto. La pintura en la roca corresponde, al parecer, a la nomenclatura de Klein (1972).

Figure 9. Antropomorphic figures assigned to the third proposed rock art group (El Encanto set). Valle El Encanto site. The paint on the rock seems to match the nomenclature proposed by Klein in 1972.

distintos. Es por ello que a partir de esta segregación proponemos una reacomodación del arte rupestre en la zona en tres conjuntos estilísticos diferentes.

El primero de éstos, correspondiente a las pinturas, pensamos que sería el más antiguo en el sector meridional del Norte Chico, asignándose al Período Arcaico, posiblemente Tardío. La ausencia de alteraciones mayores en la roca como lo produce un grabado, su baja presencia y el predominio de diseños factibles de encontrar en otros contextos de cazadores recolectores, tales como meandros, figuras humanas simples, son coherentes con su asignación al mencionado período histórico. Proponemos como denominación para este conjunto el de Lagunillas, debido a que Ampuero (1966) describe en este sitio pinturas similares a las reconocidas en El Encanto.

El segundo conjunto, al ser posterior a las pinturas, lo asignamos al Período Alfarero Temprano, manteniendo por tanto las proposiciones originales de Mostny y Niemeyer (1983), relativas a que son las cabezas-tiara su elemento iconográfico central. Siguiendo a estos autores, proponemos mantener el nombre de Limarí para esta agrupación.

El tercer conjunto, definido estratigráficamente por disponerse sobre el anterior y que es el más representado en el sitio, se asociaría a los períodos Intermedio Tardío y Tardío, es decir a la cultura Diaguita en sus momentos preinkaico e inkaico.

Agrupamos estos dos momentos en un solo conjunto, por cuanto, hasta ahora, las variaciones en su interior no son tan claras como para efectuar una segunda segregación, a la vez que si bien no se conocen en gran medida los contextos sociales de ambos momentos, debería ocurrir un proceso de continuidad y diferenciación que permitiría que ciertos aspectos fuesen similares y otros variasen en el registro (véase por ejemplo la situación de los contextos cerámicos del sitio Estadio Fiscal de Ovalle, en Cantarutti 2002). Dentro de este conjunto ubicaríamos a los petroglifos con las técnicas 3 y 4.

Las razones para su asociación con este momento son las siguientes. Primero, estratigráficamente es el conjunto de representaciones más tardías dentro del conjunto, por lo que si respetamos las filiaciones previas, estos diseños deberían ubicarse en los momentos finales de la historia prehispánica local.

Segundo, entre el conjunto de representaciones que existen en este momento se ubica una pictografía que representa un rostro con un amplio tocado cefálico que fue discutido previamente y que tiene dos características significativas. Por un lado, el tocado presenta en su organización interna una decoración de tipo

cuatripartita fundada en los principios de simetría de reflexión especular y transición (*sensu* Washburn 1983) (fig. 6). Tanto esta configuración como el principio de simetría ahí encontrado son propios a la cerámica Diaguita y no se encuentran en momentos previos, por lo que se daría una compatibilidad estructural entre dos sistemas diferentes de representación visual.

Por otro lado, la configuración del rostro recuerda las características de las figurillas de arcilla Diaguita, que en el valle del Choapa se han registrado únicamente en contextos Diaguita-Inkaicos, caracterizándose por la presencia de una amplia ceja lineal y una nariz similar, que si bien a primera vista pareciese ser del tipo nariz-ceja continua, realmente no hay una continuidad de trazos entre ellas, constituyéndose en dos entidades separadas.

Tercero, un diseño que si bien es escaso, pero que se reconoce en el sitio, es la presencia de un círculo con líneas interiores entrecruzadas a manera de letra X y óvalos con líneas paralelas u oblicuas internas. Ambos diseños son similares a otros reconocidos más al sur, alcanzando al valle de Aconcagua, donde han sido asignados al Período Tardío o Inkaico, coincidiendo con lo que en su momento Niemeyer (1964; Mostny & Niemeyer 1983) definió como signo escudo (fig. 5a).

En esta línea, es interesante notar que uno de estos óvalos con decoración interna lineal se superpone a una figura antropomorfa con tocado radial lineal, lo que podría dar pie para definir posteriormente lo que es propio al Período Tardío y al Intermedio Tardío.

Proponemos denominar a este conjunto como El Encanto, pues es el componente rupestre más representado en el sitio, así como el lugar desde el cual ha sido definido.

Vale hacer notar que varios de los diseños que se incluyen en este conjunto se pueden reconocer para otros sectores de la cuenca hidrográfica del Limarí, por lo que no sería algo reducido únicamente al sitio Valle El Encanto (p. e., Iribarren 1953, 1954b, 1955-56, 1962; Niemeyer & Castillo 1996; Ballereau & Niemeyer 1999; Niemeyer & Ballereau 2004).

CONCLUSIONES

La reevaluación del arte rupestre en el sitio Valle El Encanto, centrada en discutir los aspectos intrínsecos de las representaciones, ha posibilitado proponer una diferenciación de las imágenes en tres conjuntos diferentes. Por sus relaciones estratigráficas al interior de los soportes, éstos han sido asociados con el Período

Arcaico Tardío, Alfarero Temprano e Intermedio Tardío/Tardío de la zona.

Esta segregación ha descansado en el entrecruzamiento de tres aspectos básicos: técnica de producción, tipo de diseño y ubicación espacial al interior del sitio. Sabemos que ella requiere aún una mayor profundización, pero permite sentar las bases en la exploración de estas diferencias.

Uno de los aspectos que requiere un mayor avance a futuro es la necesidad de distinguir de manera clara las divergencias que se establecen en los distintos momentos entre las representaciones de máscaras, pues si bien hemos planteado una primacía de ellas en el conjunto Limarí del Alfarero Temprano, hemos reconocido también su presencia en tiempos posteriores. Al respecto, las revisiones de este tipo de diseño en el Choapa (Troncoso 2004; Cabello 2005) han sugerido también una diferenciación entre aquellas propias al Período Alfarero Temprano y las pertenecientes al Intermedio Tardío y Tardío, por lo que se hace clara la continuidad de un tema, pero existiendo una transformación de las formas en su materialización.

En esa misma línea, no sólo se requiere lograr la sistematización de estos nuevos conjuntos de arte rupestre, sino también establecer las relaciones y comparaciones interareales con otros sectores del Norte Chico, en particular con los valles de Elqui y Choapa, comparación que, a diferencia de lo ocurrido previamente, debe abarcar la totalidad del conjunto iconográfico y no descansar únicamente en un número limitado de diseños tipos. A través de esta estrategia será posible integrar por sobre los contextos habitacionales y funerarios de la prehistoria local, propuestas referentes a la circulación de imágenes y contenidos dentro de esta área.

Un aspecto que puede llamar la atención es la ausencia de una proposición sobre representaciones asociadas al Complejo Cultural Las Ánimas. Si bien para la zona de Copiapó se han reconocido imágenes asignables a este momento (Cervellino 1992; Niemeyer et al. 1998), los recientes trabajos sobre este complejo en el valle de Limarí (Cantarutti & Solervicens 2006) han llevado a minimizar su presencia, estableciendo serias dudas sobre su existencia en esta zona, por lo que ante este panorama es altamente complejo proponer la asociación de diseños con tal momento cronológico. Esta situación es aún más enfática, si vemos que los diseños Las Ánimas reconocidos para el arte rupestre de Copiapó no guardan relación con lo existente para El Encanto.

De la misma manera, y recogiendo los argumentos planteado por Ampuero (1992, 1995; Ampuero & Rivera 1964), extrañará una asociación a la cultura

Diaguita en los petroglifos del lugar, dada la ausencia de sitios habitacionales en el valle. Como hemos indicado previamente, no consideramos que tal criterio sea necesariamente válido para limitar la asignación cronocultural de estas manifestaciones, más aún cuando las relaciones espaciales entre depósitos y arte rupestre se relacionan directamente con la forma en que se integra la producción de esta materialidad dentro de las prácticas y el habitar de una comunidad en particular. De la misma manera, la ausencia de prospecciones publicadas en sectores aledaños impide realmente evaluar en qué grado se da o no una ocupación Diaguita en el área aledaña al sitio. Finalmente, no debemos olvidar que estudios en el Choapa (p. e., Troncoso 1999, 2004; Cabello 2005; Jackson 2005) han planteado la presencia de representaciones rupestres asociables con esta cultura, por lo que no es extrañable su registro en otros valles del Norte Chico.

Queda establecido de esta forma que el sitio Valle El Encanto presenta una extensa ocupación humana y que se expresa en el arte rupestre, que comenzado en el Arcaico Tardío se extiende hasta el Período Inkaico. En este amplio lapso temporal, y a través de la creación de nuevos diseños y realización de arte rupestre en diferentes sectores, se fue creando el espacio monumental que encontramos hoy en día. Sin embargo, semejante historia ocupacional en caso alguno es homogénea, sino que alcanza su mayor intensidad con la cultura Diaguita, la cual, según la propuesta aquí esbozada, sería la responsable de haber efectuado la mayor cantidad de grabados en los soportes rocosos.

De tal manera, veríamos un proceso de intensificación visual a lo largo del tiempo, con un Arcaico Tardío que solamente produce pictografías en puntos específicos del espacio, un Alfarero Temprano que genera grabados básicamente en el sector central del sitio y, finalmente, poblaciones Diaguita que amplían el área de alteración espacial e intensifican esta práctica. Interesante es que esta intensificación implica un proceso cada vez mayor de alteración del medio ambiente, así como de transformación de un espacio fundado en lo imaginario a otro basado en la visualidad de la materialidad.

Finalmente, si ha sido éste el sitio-tipo desde el cual se construyó la proposición estilística para el arte rupestre en el Norte Chico, estos nuevos resultados reubican la discusión cronocultural sobre este tipo de cultura material en la zona, siendo necesario evaluar, a partir de futuros estudios, en qué medida esta secuencia es expandible hacia otros sectores, así como si la primacía de producción de arte rupestre para la cultura Diaguita es sostenible en otros espacios. Lo que sí es claro, es que ya no es posible establecer una relación

unívoca entre arte rupestre valle Limarí = Estilo Limarí = Complejo Cultural El Molle, pues la variabilidad observada implica al menos la presencia de distintas poblaciones que crearon arte rupestre.

RECONOCIMIENTOS Nuestro más profundo agradecimiento a quienes participaron en las labores de terreno: Flavio Ardiles, Carolina Belmar, Nicole Fuenzalida, Mariela Pino, Ximena Power y Camilo Valdivieso. A Diego Artigas por compartir información con nosotros en terreno. A Roberto Izaurieta por la realización del levantamiento topográfico. A Patricio Olivares y Rafael Contreras por la acogida en el Limarí. Este trabajo es producto del proyecto SOC 07/17-2, financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile.

COMENTARIOS

GONZALO AMPUERO BRITO

Ex Director Museo Arqueológico de La Serena

El trabajo de las nuevas generaciones de arqueólogos chilenos ha sacudido las polillas acumuladas en resultados de viejas y, en algunos casos, pioneras investigaciones, realizadas por estirpes ya desaparecidas o en vías de desaparecer. Este es el caso del estudio de Andrés Troncoso y colaboradores, que motiva los comentarios de este canchino mastodonte. He leído su trabajo con especial atención, interés y curiosidad. No es para menos. Fue en ese sitio donde me inicié como “arqueólogo de campo”, tras la experiencia obtenida como ayudante con Julio Montané M. en Punta de Piedra, Región de Coquimbo. Dado el magro espacio con que cuento, inicio mis comentarios parafraseando un viejo adagio: He leído verdades que no son novedades y novedades... que exigen ser probadas.

Bien señalan los autores que fueron las primeras visitas al sitio realizadas por Jorge Iribarren Ch. las que pusieron su existencia en el tapete de la arqueología de la región del Semiárido.¹ Apenas unas horas le bastaron a Iribarren (1949) para entusiasmarse con su hallazgo. A poco andar, sus viajes y lecturas lo llevaron a plantear una teoría interpretativa de los diseños antropomorfos de los petroglifos vistos por él, atribuyéndolos a una fase tardía de la ocupación Inka, basándose en los dibujos de la obra de Guamán Poma de Ayala (Iribarren 1954). Por cierto, nunca más volvió a visitar el sitio, dadas sus dificultades para movilizarse en terreno. El resultado de nuestras posteriores investigaciones sólo lo conoció a través de fotografías, de la proyección de *slides* y de las publicaciones consecuentes. Sobre las conclusiones, sus comentarios fueron positivos y reconoció lo atrevido de su hipótesis en torno al arte rupestre. El resto de la historia es bien conocida.

Entre 1964 y 1971 trabajamos intensamente en el sitio junto a Mario Rivera. Fruto de ello fueron sendas publicaciones ya citadas generosamente. Nuestro objetivo principal fue siempre intentar detectar y definir a las poblaciones precolombinas que en sus ciclos trashumánticos ocuparon temporalmente este pequeño rincón y establecer su relación con lo que llamamos sus “expresiones rupestres”.

Los contextos exhumados en trabajos y subsecuentes jornadas de reconocimiento y excavaciones arqueológicas nos convencieron, en primera instancia, de “la completa ausencia de elementos correspondientes a la cultura *Diaguíta* y la fase de *aculturación Incásica*” (Ampuero & Rivera 1964: 212). De la misma manera, determinamos una Primera Ocupación que asignamos a un nivel “acerámico” (entonces no nos atrevimos a hablar directamente de “Preacerámico”, término de uso por aquel entonces para designar el Estadio Arcaico). La Segunda Ocupación (determinada por un análisis estratigráfico que las sucesivas excavaciones confirmaron) fue asignada a la Cultura El Molle, definida entonces por Iribarren, incluyendo la asociación en su contexto con las piedras tacitas. De la misma manera, no nos quedaron dudas de que la presencia de prácticamente todos los tipos cerámicos definidos hasta la fecha para El Molle hacía imposible seguir manteniendo la división arbitraria de las fases El Molle I, II e incluso III insinuada también por Iribarren. Los fechados radiocarbónicos dan mayor consistencia a nuestros asertos.

Por último, nuestra mirada se dirigió al arte rupestre, más tarde denominado “Estilo Limarí” por Mostny y Niemeyer (1983), el cual no está –a mi juicio– suficientemente definido. En primer lugar, hasta la fecha no me cabe duda de que las pictografías fueron elaboradas con anterioridad a los petroglifos. En los últimos años hemos recorrido y registrado sitios en el área de Andacollo, Condoriaco (Comuna de La Serena), Los Morros (Comuna de La Higuera) y, en general, en la Provincia del Huasco (Los Chañares, por ejemplo, en la Región de Atacama), que se caracterizan por poseer pictografías superpuestas por petroglifos. Tal fue el caso que por primera vez dimos a conocer para el sitio de Lagunillas y para el propio sitio El Encanto. Las pictografías de San Pedro Viejo abren una posibilidad cierta para proseguir en esa línea de investigación.

Las técnicas y estilos de los petroglifos provocan comprensibles confusiones para su interpretación. Por ejemplo, la técnica del grabado profundo, en contraposición con las de picado y/o raspado, ¿son signos secuenciales? Los diseños de las así llamadas “cabezas-tiara”, confrontadas con los simples “personajes danzantes”, como yo denomino a las figuras que

insinúan movimiento con la postura de sus brazos, ¿son otro elemento de juicio como para sumarse a cierto tipo de secuencia? Y, por último, el escaso número de figuras geométricas entremezcladas con los anteriores, ¿qué papel juegan?

En 1992 efectuamos una revisión del levantamiento topográfico de Niemeyer –realizado por encargo de CONAF a comienzos de 1979 y que incluyó el registro de la totalidad de los bloques decorados conocidos hacia esa fecha–, con la intención de normalizar la engorrosa nomenclatura de su inventario, iniciado por Broussain en la década de los sesenta. Son trabajos que permanecen inéditos y creo no me será fácil darlos a conocer. Similar cosa ocurre con un levantamiento topográfico de reciente data, en manos del Consejo de Monumentos Nacionales. Como resultado de toda mi experiencia obtenida en recorridos por este maravilloso sitio, me permito ahora dejar establecida una hipótesis que puede calificarse de subjetiva o pintoresca, pero que se basa en criterios arraigados en una realidad comprobable.

El vallecito serpentea de este a oeste. Los bloques decorados que fueron elaborados con la técnica del grabado profundo, salvo dos o tres excepciones, se ubican en la vertiente norte, sobre superficies intensamente alteradas por microorganismos –musgos y líquenes en particular– que las han ennegrecido, lo que hace imposible grabar en las técnicas de picado/raspado. Sin embargo, éstos no sólo son de cabezas-tiara. Por el contrario, en la vertiente sur de la quebrada sucede exactamente lo contrario. Existen diseños de complejas representaciones antropomorfas “asociadas” a las simples figuras lineales en picado/raspado sin excepción en ambas vertientes. Creo que fue el conocimiento y manejo de la luz lo que motivó a sus autores a utilizar las técnicas conocidas para su elaboración. Véase, por ejemplo, el petroglifo tan deslavado y mal copiado que insertan en su artículo los autores en comentario (N° 18a-036) [fig. 4a], cuya cara decorada mira hacia el poniente en la ribera norte de la quebrada. Posee diseños simples y complejos en sucesivas superposiciones. Lo interesante radica en el hecho de que sólo es perfectamente visible a mediodía. Otros, como el N° 57-080 [fig. 4b] sólo son visibles a partir del mes de noviembre y hasta marzo.

Por último, en mi opinión, aplicar un modelo de interpretación basado en este caso en un esquema teórico de ausencia, para sostener la posibilidad cierta de que debería haber presencia de expresiones atribuibles a los períodos Medio-Tardío, me parece una propuesta un tanto aventurada.

Dejo planteado el hecho de que la información que poseo sobre el Valle El Encanto no pienso llevármela a la tumba. Está a disposición de los investigadores que

deseen continuar con nuestro trabajo, el que dependerá del tiempo potencial que me queda para enfrentar esta tarea y del Consejo de Monumentos Nacionales, organismo que autoriza a los investigadores a reiniciar con intensidad los trabajos arqueológicos.

GLORIA CABELLO BAETTIG

El trabajo de Troncoso y colaboradores es un valioso aporte al estudio del arte rupestre del Norte Semiárido. Como ellos bien señalan, quienes trabajamos el tema en el valle del Choapa cuestionamos la pertinencia del Estilo Limarí desde la marginalidad de sus límites geográficos sin que nadie haya, hasta ahora, revaluado el sitio donde éste “se origina”, si bien han existido acercamientos recientes.²

Valor agregado si El Encanto se estudia exhaustivamente, motivo a motivo, como se desprende de este artículo. Una opción metodológica que recién comienza a expandirse en esa zona de estudio, donde primaban más bien las extrapolaciones a partir de unos pocos sitios y/o motivos “emblemáticos”, como igualmente señalan los autores. Fue de esa forma que se construyeron los dos estilos clásicos del Norte Chico, Limarí y La Silla, ambos culturalmente adscritos a El Molle (Mostny & Niemeyer 1983).

Los resultados del presente estudio, logrados a partir del análisis de factores tanto productivos como visuales de los motivos, cruzados con las opciones de emplazamiento, proponen una sólida segregación estilística y un coherente orden secuencial. Dejando a un lado la pintura, nuestras propias investigaciones también segregan dos momentos para motivos grabados comúnmente llamados “mascariformes” de Chalinga, Región de Coquimbo (Cabello 2005).

Sin embargo, discrepamos con los autores en la adscripción cultural de los estilos. Aun cuando en el valle de Chalinga –y a diferencia de lo que ocurre en El Encanto– se ha documentado evidencia cultural de la época Diaguita, principalmente de su fase tardía, pensamos que la producción rupestre se restringe a poblaciones del Período Alfarero Temprano (Cabello 2006 Ms).

Tenemos presente que investigaciones sistemáticas en el área del Choapa describen una tradición cerámica distinta a El Molle y a los grupos trasandinos, con rasgos cerámicos propios, que traspasa el Período Alfarero Temprano, perdurando en algunos sectores hasta 1500 DC (Pavlovic & Rodríguez 2005). Sectores que, según estos autores, favorecen el modo de vida cazador recolector/hortícola. En consecuencia,

resultarían impropias a la economía agrícola Diaguita y, por ende, esta última cultura no los habría ocupado sino hasta épocas tardías y posiblemente como resultado de la estrategia inkaica.

En este escenario no sería raro esperar que quienes producen arte rupestre desde el Alfarero Temprano cambien su repertorio y su estrategia visual ante la interacción con los recién llegados. En ese sentido, la presencia de elementos de diseño y/o fragmentería cerámica Diaguita, Fase Inka, asociada a uno de los estilos, nos permite extender el marco temporal de la producción de los petroglifos al Período Tardío, pero no establece necesariamente su autoría. Recordemos que Davis (1990) advierte que las relaciones entre entidades históricas y estilísticas no deben interpretarse como relaciones de expresión, sino como relaciones indicativas o sintomáticas.

Por ello llama la atención que Troncoso y colaboradores adscriban el tercer conjunto o Estilo El Encanto a poblaciones Diaguita sin discutir las dinámicas culturales que se estarían desarrollando entre ellas y las de tradición Período Alfarero Temprano, las cuales explicarían, por ejemplo, la ausencia de evidencia Diaguita en el sitio El Encanto.

Compartimos la aprensión de los autores ante la carencia de información metódica para el área. Consideramos que esto plantea desafíos como la prospección sistemática del área y la revisión, desde nuevas interpretaciones, de los materiales cerámicos extraídos por Ampuero y Rivera (1964 y 1969). Es revisando y revaluando viejos temas y clasificaciones que podremos avanzar en la reconstrucción de la prehistoria del Norte Semiárido.

GASTÓN CASTILLO GÓMEZ

Museo Arqueológico de La Serena

Agradezco la invitación para elaborar algunas ideas respecto al sugerente artículo de Andrés Troncoso y colaboradores. La perspectiva que se le da al estudio en cuestión es saludable, porque, a fin y al cabo, los aportes de cada uno son cuestiones temporales. El artículo da un giro no menor en lo que se había acentuado por casi sesenta años, desde los estudios de Iribarren (1949) en “Estero Las Peñas”, antes que se le diera el más glamoroso nombre de “Valle El Encanto”, calificativo que, sin duda, nace por el efecto que produce el monumental arte rupestre en tan estrecha quebrada, convirtiéndose –a fuerza de sus propios componentes y de las reiteradas referencias bibliográficas– en paradigma de este tipo de manifestaciones en la región semiárida chilena. Esto nos lleva a preguntarnos si, más allá de la innegable

particularidad que demuestra, el sitio es realmente representativo para establecer allí una suerte de corazón del arte rupestre regional, en circunstancias que la variabilidad de estas manifestaciones y la consiguiente variabilidad de los contextos supera el acotado conjunto de motivos desarrollados en el sitio en cuestión.

Al margen de las interrogantes, el corpus mayor de arte rupestre a nivel regional es El Molle, por lo que el estudio de Troncoso y colaboradores avanza un nuevo peldaño hacia aquella necesidad de afinar lo que corresponde a una y otra cultura. De allí que cabe preguntarse si con el nuevo modelo propuesto en El Encanto es posible decantar regionalmente “lo El Molle” de “lo Diaguita”, por nombrar los referentes más socorridos. Especialmente cuando El Molle muestra variantes significativas de un valle a otro, incluido su arte rupestre, y del valle del Elqui al norte no hay asentamientos Diaguita en las quebradas interfluviales. Estos son espacios ocupados por poblaciones arcaicas y El Molle, principalmente desde el eje Hurtado-Limarí al norte, diferente a las concentraciones costeras y vallunas de los Diaguita. Desde ese punto de vista, la realidad de El Encanto es homologable a la zona Hurtado-Limarí/Choapa, donde sí hubo algunos yacimientos Diaguita en quebradas. Junto con compartir una producción de arte rupestre similar (excediendo hacia Aconcagua, como lo plantean Troncoso y colaboradores), en el territorio nombrado se produjeron varios acontecimientos que lo distinguen del resto de la región semiárida, delineándose una suerte de subzona cultural donde cualquier análisis de corte mayor no puede sustraerse a dicha situación, pues los actores fueron más numerosos de lo que se pudiera sospechar. Por ejemplo, desaparecen las pipas tipo monitor, registrándose algunas pipas y fragmentos de las mismas modeladas y hechas en arcilla (San Pedro Viejo, El Encanto, Peña Blanca, Choapa). Los vasos figurados El Molle también fueron compartidos entre Hurtado y Choapa, sin olvidar las influencias alfareras desde Chile central (complejos Bato y Lollole), el tema de las influencias Agrelo, la profusión de cerámica “Cuarto Estilo”, parangonando lo acontecido en Aconcagua, y el hecho de que a partir de Hurtado-Limarí la cabeza del jarro pato adquiere otra forma. Luego, tacitas y bateas –en su fase de producción posarcaica– se exhibían en desmedro de zonas más al norte. Además, las clavas llegan hasta las tierras de Combarbalá y en el Horizonte Tardío hubo traslado de *mitimaes* inkaicos desde la cuenca del Mapocho para colonizar territorios a las puertas del Limarí, como Cogotí y Combarbalá (Palma 1997), antecedentes como para postular que el límite norte de la *Wamani* de Chile habría estado en el Limarí.

Coincidimos en que no pudo haber un arte rupestre sujeto a una sola población. De hecho, en El Encanto llaman la atención las figuras antropomorfas de cuerpo completo, en especial cuando tienen adornos cefálicos que parecen “antenas”, recordando a figuras pintadas en platos Diaguita-Inka. Iribarren (1970) ya había adjudicado a los Diaguita un porcentaje de arte rupestre, aun cuando dicha relación se fundara en que “los petroglifos de formas más generalizadas y ampliamente dispersos por todo el valle de Hurtado y que se repiten tan profusamente en la provincia [Región de Atacama] tendrían una adjudicación propia a la Cultura Diaguita”. Centrándonos en la zona donde está inserto El Encanto, y basados en los estudios del mismo Iribarren en Hurtado, Limarí y Combarbalá (1970, 1975, 1973) vemos que de 237 sitios entre arte rupestre, asentamientos y cementerios, el 60% corresponde a imágenes rupestres, entre las que hay sólo cuatro pictografías y hasta un posible geoglifo (Las Chilcas). La presencia El Molle y Diaguita (incluida la etapa inkaica) es pareja, mientras que los asentamientos arcaicos son menos de un tercio de lo anterior.

El tema de la contigüidad muestra esporádicos ejemplos, ya que registros al pie de rocas con grabados o en los intersticios de las mismas sólo se dan en El Llano de San Agustín, Estero El Toro (Pabellón), Cuesta de Pabellón y El Bolsico-El Arenoso, en el valle de Hurtado, los dos primeros sitios con contigüidad El Molle y los otros con remanentes Diaguita, hallándose excepcionalmente tres fragmentos El Molle en el último sitio. Un caso concreto en Limarí es el sitio Llano Arenoso, donde se hallaron más de cien fragmentos de alfarería El Molle. Y en Combarbalá, un único pedazo de cerámica Diaguita estaba al lado de un petroglifo de Quebrada Las Chilcas. De acuerdo a estos datos cabe preguntarse qué condiciones se habrán dado en El Encanto para haberse generado tan acendrada convivencia entre asentamientos y proceso de crecimiento del arte rupestre local.

La variabilidad del arte rupestre analizada por Iribarren es grande, llegando hasta figuras montadas de tiempos históricos. Al mismo investigador le llamó la atención que en Corral Quemado, apenas un par de kilómetros al norte de Hurtado, las figuras ofrecieran una gran variedad respecto a los grabados comunes observados en la cuenca del Hurtado, por lo tanto muy distintos a los petroglifos habituales.

Creo que es normal intentar una nueva sistematización de arte rupestre en El Encanto, pero me parece una propuesta donde más bien se estaría recién encontrando el cabo de la madeja. ¿Por qué la dicotomía entre una comprobada extensión ocupacional Arcaico-Molle y la hipotética restricción del arte rupestre de estas

poblaciones a una cantidad minoritaria de imágenes, especialmente en lo relacionado con El Molle? Y ¿por qué adscribir la mayoría de las expresiones a una población Diaguita que, al margen del problema de la contigüidad, no habría dejado un gramo de evidencias materiales en el lugar?

Es posible seguir la pista de contextos tipo El Encanto por el ámbito de Combarbalá, dibujándose otra suerte de variable contextual en el ya intrincado panorama sociocultural. Más de una veintena de sitios con rocas horadadas se encuentran dispersas al este y oeste de esta zona, registrándose relación entre petroglifos y bateas con o sin hallazgo de algunos trozos de cerámica El Molle, Diaguita y Diaguita-Inka; de bateas y un asentamiento con alfarería El Molle y Diaguita; y una vinculación espacial entre bateas, asentamiento y sepulturas.

En suma, me parece que la reevaluación del arte rupestre de El Encanto como sitio-tipo del Estilo Limarí debe entenderse como una hipótesis emergente más que como una realidad comprobada. En esa lógica, las cabezas-tiara están llamando la atención para detenerse mucho más en su propia composición, preguntándonos si los trazos curvilíneos que, por lo general, ocupan el lugar donde debería estar la boca y que, a decir de Iribarren (1970), “la boca puede desaparecer en una ornamentación geométrica confusa o ser representada con líneas simples, círculos, o un rasgo horizontal asociado a otras verticales”, ¿no nos estarán diciendo que con ello se quiso expresar la idea de ondas sonoras relacionadas con el lenguaje? A propósito, cuesta imaginarse que el arte rupestre El Molle, cobijado o no bajo el paraguas del Estilo Limarí, de pronto quede reducido a tan pocas imágenes.

DONALD JACKSON SQUELLA
Departamento de Antropología
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Chile

El trabajo “Arte rupestre en Valle El Encanto (Ovalle, Región de Coquimbo): Hacia una reevaluación del sitio-tipo del Estilo Limarí” realizado por los colegas Andrés Troncoso, Felipe Armstrong, Francisco Vergara, Paula Urzúa y Pablo Larach nos presenta un replanteamiento crítico sobre la tradicional asignación del arte rupestre El Encanto al llamado Estilo Limarí, asociado unívocamente al Complejo Cultural El Molle.

El replanteamiento propuesto se basa en una crítica a los fundamentos sobre los cuales se ha definido ese estilo –en forma bastante laxa, reconociéndose una gran variedad de diseños– y se le ha designado a dicho complejo.

No obstante, como señalan los autores, “las máscaras o cabezas-tiara” son los elementos que se priorizan para caracterizar este estilo, quedando los restantes diseños incluidos implícitamente al mismo, más por asociación a las cabezas-tiara que por patrones estructurales comunes. Por otra parte, su asignación cronológica al Complejo Cultural El Molle se basó esencialmente en su contigüidad espacial con las evidencias registradas en estratigrafía, pero, como también señalan los autores, este criterio “si bien es factible, no es necesario, ni esencial”. Así también, se preguntan correctamente por qué se vinculó el arte rupestre únicamente a las evidencias El Molle, no obstante existen también evidencias del Arcaico Tardío. En síntesis, los autores señalan que la asignación cronológica se sustenta casi exclusivamente en atributos extrínsecos al arte rupestre y no en atributos intrínsecos, los que debieran tener mayor valor de jerarquía.

En este sentido la investigación de Troncoso y su equipo a través de un sistemático trabajo y a partir de los atributos intrínsecos del arte rupestre, considerando el estudio de la variabilidad técnica, iconográfica, frecuencia y distribución espacial, así como criterios de superposiciones, propone distinguir tres conjuntos en el arte rupestre de El Encanto.

La propuesta cronológica para segregar los tres conjuntos se sustenta esencialmente en la observación de superposiciones. Algunas pinturas se encontraron por debajo de la técnica de grabado poco profundo y, a su vez, técnicas de grabado profundo se encontraron por debajo de grabados poco profundos. También se encontraron figuras antropomorfas y esquematizadas de grabado poco profundo bajo motivos esquemáticos de similar técnica.

En consecuencia, un primer conjunto correspondería a las pictografías con diseños similares utilizando trazos lineales, que por relaciones de superposiciones no serían contemporáneos con los petroglifos. La “ausencia de asociación espacial en un mismo bloque con grabados rupestres” confirma la situación, señalan los autores, lo cual es contradictorio, pues si existen superposiciones necesariamente existen asociaciones con bloques grabados. Este conjunto es atribuido al Período Arcaico, posiblemente Tardío, proponiendo denominarlo Lagunillas, sitio en que se describen pinturas similares a las de El Encanto.

El segundo conjunto incluiría las cabezas-tiara de surco profundo, con rostros circulares y cuadrangulares y grandes atavíos cefálicos decorados, junto a las que se encuentran algunas figuras esquemáticas como círculos con apéndices. Este conjunto, al ser posterior a las pinturas, se atribuye al Período Alfarero Temprano, manteniéndose la proposición original de Estilo Limarí.

El tercer conjunto estaría definido por diseños esquemáticos con usos diferentes de geometrías, una importante representación de antropomorfos con trazos para la totalidad del cuerpo y cabezas, con tocados lineales, además de la presencia de un único zoomorfo. La técnica distintiva es de surco poco profundo. Se incluyen también en este conjunto algunas cabezas-tiara con atavío cefálico escalonado, así como las máscaras elaboradas por grabado y pintura. Este conjunto es atribuido a los períodos Intermedio Tardío y Tardío, correspondiente a la cultura Diaguita en sus momentos preinkaico e inkaico, sin poder discriminar variaciones cronológicas en su interior.

La segregación de estos tres conjuntos sobre la base de varios criterios intrínsecos al arte rupestre parece ser coherente y consistente con las evidencias del sitio. No obstante, estas distinciones, según los autores, responden a la expresión de construcciones visuales diferentes, “respondiendo, por tanto, a lógicas culturales y, por ende, a períodos histórico-culturales distintos”. Si bien esto puede ser correcto, parece también una lógica algo mecánica y simplista, al menos en su aplicación.

Las construcciones visuales evidentemente son culturales, pero pueden responder a múltiples campos de significación sociocultural. Esto es, no existe una única y globalizadora construcción visual; esta varía y se ajusta al campo de significación que se quiere denotar. No es simplemente identitaria, también establece distinciones en el campo de lo simbólico, lo social y lo económico, y aun éstas varían en su trayectoria temporal en una misma comunidad. ¿Por qué entonces estas construcciones visuales deberían vincularse con distinciones histórico-culturales?

Por otra parte, las superposiciones sólo nos establecen un antes y un después, es decir, en sentido estricto, diferencias temporales que pueden ser días o milenios. Se trata entonces de una cronología flotante, que requiere ser anclada con otros indicadores que permitan establecer, al menos, algunas diferencias temporales absolutas o significativas culturalmente.

Es evidente que esto no es simple y se trata de un problema extensible a la gran mayoría de los sitios de arte rupestre, sin embargo debiéramos generar las expectativas encauzadas a registrar tales indicadores. En este sentido, criterios extrínsecos al arte rupestre, como la contigüidad, podrían ser más significativos de lo que señalan los autores. Al menos, las evidencias estratigráficas de los períodos Arcaico Tardío y Alfarero Temprano en el sitio tienden a confirmar las inferencias histórico-culturales para los conjuntos con pinturas y cabezas-tiara. Así, la búsqueda de contextos estratigráficos

asociables a dichos conjuntos sugiere ser promisorio y recomendable.

Llama la atención que no se mencionen en el texto los petroglifos de data histórica que se registran en el curso superior del valle, correspondiente a varias figuras de grabado poco profundo, algunas de ellas con representaciones cristianas.

No obstante lo anterior, esta proposición constituye un sustantivo avance en el conocimiento del arte rupestre del sitio El Encanto, toda vez que esta distinción basada en criterios objetivos y explícitos puede ser falseada o contrastada.

RÉPLICA

No podemos comenzar este texto sin antes agradecer a los editores del *Boletín*, por la apertura de este espacio de discusión, y a los comentaristas, cuyas opiniones nos han permitido aclarar una serie de puntos del escrito, por su buena disposición para la realización de este sano y necesario ejercicio intelectual. En pos del espacio, efectuaremos nuestra respuesta de manera esquemática en las siguientes líneas.

Tema 1. Arte rupestre Diaguita y ausencia de asentamientos. Ha extrañado esta proposición, pues el principio de contigüidad fue fundamental en la adscripción del sitio y es un criterio de amplio uso en arte rupestre. Sin embargo, como indicamos, esta relación no es esencial, pues el único desecho arqueológico necesario de la producción de arte rupestre son productos líticos, los que no son precisamente de fácil visibilidad arqueológica (Fiore 1999; Larach 2008).

Al respecto, la asociación arte rupestre y ocupaciones estratigráficas depende más bien de los contextos sociales en que se insertan estas prácticas, pues en el fondo ellas definen las maneras en que se estructuran las relaciones espaciales entre diferentes materialidades y la forma en la que se constituye el espacio de lo doméstico, razón por la que tal asociación sólo puede ser evaluada a posteriori. El valor heurístico de este presupuesto es bastante alto, pues desplaza el tema cronológico y abre la discusión a la interpretación de las relaciones entre arte rupestre / comunidades / prácticas sociales y espacio, reconociendo que no toda comunidad debe asentarse donde realiza arte rupestre.

Un segundo aspecto en este tema es la escala de análisis, pues toda la discusión se centra en una asociación espacial a muy baja escala (el interior del valle), sin considerar los espacios aledaños a éste, donde la ausencia de prospecciones (al menos las publicadas) no nos permiten saber si existieron asentamientos Diaguita.

A nuestro entender, esto lleva a un sesgo importante, pues la falta de conocimiento para los espacios vecinos impide una correcta evaluación de esta asociación espacial.

Tema 2. Superposiciones y estilo. Los comentaristas han planteado una nota de cautela sobre las relaciones estratigráficas entre los diseños, haciendo notar la variabilidad de motivos posibles de encontrar en un mismo estilo. Al respecto, y como uno de nosotros ha indicado previamente (Troncoso 2002, 2005), nuestro concepto de estilo es de carácter politético, posibilitando la variabilidad y diferencia en su interior, pero esa variabilidad no es aleatoria, sino que ha de regirse por unas reglas que la posibilitan, reglas que son a las que intentamos apelar. En tal sentido, si bien es posible plantear distinciones en el campo de lo simbólico, social, identitario, ellas deben primero ajustarse a los tipos de sociedades a las que nos enfrentamos, cuya complejidad y variabilidad interna posiblemente no sean tan amplias. Además, pensamos que tales distinciones son sólo rastreables a una escala más amplia que la de un solo sitio.

De hecho, las variaciones propuestas traspasan el diseño para reproducirse en las técnicas y en el espacio, dando cuenta de diversos niveles de variabilidad. Esto es lo que permite generar conjuntos que luego son ubicados a través de las superposiciones. Por eso, si bien las superposiciones pueden denotar cortos períodos de tiempo (Troncoso 2002), nuestro razonamiento se funda en que son conjuntos basados en lógicas de producción diferencial y no sólo en un simple diseño. En el fondo, y como indica Jackson, establecemos una cronología flotante y la anclamos a otros indicadores como son la constitución de estas agrupaciones.

Tema 3. Baja presencia de arte rupestre del Período Alfarero Temprano. Sabemos que esta proposición es extraña a las hipótesis tradicionales para el Norte Chico, pero es verdad que si evaluamos sus supuestos, ellos son muy discutibles a la luz de los nuevos antecedentes conocidos para la prehistoria de la región, por lo que es esperable su reformulación.

Sin embargo, una nota de cautela es necesaria, pues El Encanto puede no ser el mejor representante del arte rupestre El Molle, siendo necesarios nuevos estudios y reevaluaciones en otros sectores del Norte Chico para aclarar este tema. Si bien el sitio es representativo para formarse una idea del arte rupestre en Limarí-Hurtado, también es cierto que El Encanto es particular en términos de su configuración espacial y visual en relación a otros sitios, lo que puede implicar algún tipo de sesgo para este momento del tiempo.

En relación a este tema, Gloria Cabello propone entender la manufactura del arte rupestre por poblaciones

propias al Período Alfarero Temprano que se extienden en el tiempo hasta el Tardío. Esta idea fue discutida por nuestro equipo de trabajo, pero no considerada debido a que: 1) no existen datos en Limarí que avalen la continuidad de las comunidades con un modo de vida propio al Período Alfarero Temprano, por lo que no es una hipótesis que se pueda fundamentar para esta zona de buena manera, siendo muy arriesgado extrapolar una situación particular a dos valles de la cuenca del Choapa (Chalinga y Camisas) para este sector, 2) es una hipótesis que no consideramos muy económica, pues ocupa demasiados supuestos, primero, la continuidad en la existencia de estas poblaciones; en seguida, que ellas manufacturan arte rupestre, y luego, que imitan los diseños que observan en materialidades de comunidades de los períodos Intermedio Tardío y Tardío, y 3) finalmente, en términos arqueológicos, surge la pregunta sobre cuáles serían las expectativas para identificar este arte rupestre, ¿cómo diferenciarlo de los diseños del Intermedio Tardío y del Tardío? Posiblemente el tema espacial y tecnológico podría ser un pie, pero la ausencia de sistematización no nos permite considerarla, de momento, como una hipótesis viable.

Tema 4. Repercusiones. Gastón Castillo acertadamente se cuestiona qué implica esta nueva propuesta para el entendimiento del sitio y la prehistoria local, planteándose interesantes temas que, desafortunadamente, no pueden ser de momento avanzados, pues los datos disponibles para la prehistoria del Limarí no posibilitan traspasar más allá. Quedan como preguntas para guiar la investigación a futuro.

Tema 5. Otros. Uno, la contradicción detectada por Donald Jackson en nuestro texto, al indicar que no coexisten pinturas y grabados en los soportes y luego utilizar su superposición como criterio de cronología, no es más que un desliz narrativo que no afecta mayormente la propuesta, pues tal coexistencia la encontramos sólo en un caso que es donde se da esta relación estratigráfica.

Dos, en relación a los grabados históricos, hemos decidido no considerarlos para concentrarnos en el tema prehispánico que era el núcleo de nuestro cuestionamiento, más aún cuando no tenemos una propuesta cronológica específica para tales diseños, es decir, a qué momento del Período Histórico pertenecen. Sin duda es una tarea pendiente.

Sabemos que quedan aún una serie de preguntas en el aire y evaluaciones por hacer, pero esperamos poder retomarlas próximamente. Sin embargo, no podemos finalizar sin considerar un comentario que se reiteró en varias ocasiones: el que esta era una hi-

pótesis que debía seguir contrastándose a futuro. Eso es correcto, ya que se trata de una hipótesis basada en una serie de análisis de los datos relevados en El Encanto y, por tanto, son ideas que requieren ser evaluadas críticamente y puestas a prueba en diferentes sitios. Pero no es menos cierto que las proposiciones previas son también hipótesis, basadas en otra forma de análisis de datos. Apuntamos este hecho, pues de la lectura de los comentarios pareciese que estamos proponiendo una hipótesis alternativa a una verdad, siendo que realmente ambas son hipótesis forjadas en distintos momentos. Es ineludible, entonces, recalcar la necesidad arqueológica de un pensamiento crítico que ponga siempre a prueba nuestras proposiciones, pues si no ellas simplemente se sedimentan con el paso del tiempo y pasan a ser verdades inmutables, sean ampliamente avaladas por los datos o con un apoyo no tan significativo de éstos. Es lo que ha pasado con estas críticas a nuestro texto –y esperamos siga pasando en el futuro–, independientemente de que sea a favor o en contra.

NOTAS

¹ Valle El Encanto es una denominación de fantasía, impuesta por Julio Brossain C., un ovalino soñador de la segunda mitad del siglo xx. Perteneciente a una de las familias de mayor abolengo local –hoy casi digerida por el tiempo, pero no olvidada–, se enamoró del sitio, de sus misteriosas expresiones culturales y del bucólico paisaje que, con un entusiasmo envidiable, se propuso proteger, investigar y, en último término, iluminar su desconocida existencia.

² Por ejemplo, en el proyecto de arte rupestre del Choapa (DID SOC.03-192, años 2003 y 2004), junto con Donald Jackson, Diego Artigas y César Méndez, realizamos un fichaje propio del sitio El Encanto, que aún no ha sido publicado.

REFERENCIAS

- AMPUERO, G., 1966. Pictografías y petroglifos en la Provincia de Coquimbo: El Panul, Lagunillas y El Chacay. *Notas del Museo Arqueológico de La Serena* 9: 1-13.
- 1971. Nuevos resultados de la arqueología del Norte Chico. En *Actas del VI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 311-338. Santiago: Universidad de Chile / Sociedad Chilena de Arqueología.
- 1992. *Arte rupestre en el valle de El Encanto*. Santiago: DIBAM.
- 1995. Revaloración estratigráfica contextual del sitio arqueológico valle de El Encanto (Región de Coquimbo). *Informes Fondo de Investigación Patrimonial*: 34-41, Santiago.
- AMPUERO, G. & M. RIVERA, 1964. Excavaciones en la quebrada El Encanto, Departamento de Ovalle (informe preliminar). En *Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*, pp. 207-218. Viña del Mar: Sociedad Chilena de Arqueología.
- 1969. Excavaciones en quebrada El Encanto, nuevas evidencias. En *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 185-206. La Serena: Museo Arqueológico La Serena/Sociedad Chilena de Arqueología.

- 1971. Las manifestaciones rupestres y arqueológicas del Valle El Encanto. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 14: 71-103.
- BALLEREAU, D. & H. NIEMEYER, 1999. Los sitios rupestres del valle del río Hurtado superior (Norte Chico, Chile). *Chungara* 31: 229-292.
- CABELLO, G., 2005. Rostros que hablan, una propuesta estilística para el arte rupestre de Chalinga, IV Región. Memoria para optar al título de Arqueóloga. Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- 2006 Ms. De rostros a espacios compositivos. Una propuesta estilística para el valle de Chalinga, Chile. *Chungara* (en revisión).
- CANTARUTTI, G., 2002. Estadio fiscal de Ovalle, redescubrimiento de un sitio Diaguita-Inca en el valle de Limarí. Memoria para optar el título de Arqueólogo. Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- CANTARUTTI G. & C. SOLERVICENS, 2006. Cultura Diaguita preincaica en el valle del Limarí: una aproximación a partir del estudio de colecciones cerámicas. En *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 147-156. Tomé: Museo de Concepción/Sociedad Chilena de Arqueología.
- CASTILLO, G., 1985. Revisión del arte rupestre Molle. En *Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 173-194. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- CERVELLINO, M., 1992. La imagen del sacrificador en el arte rupestre de la región atacameña. *Boletín del Museo Regional de Atacama* 4: 161-174, Copiapó.
- CRiado, F., 1993. Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria* 50: 39-56, Madrid.
- 2000. Walking about Lévi-Strauss. Contributions to an Archaeology of Thought. En *Philosophy and Archaeological Practice*, C. Holtorf & H. Karlsson, Eds., pp. 277-304. Göteborg: Bricoleur Press.
- DAVIS, W., 1990. Style and History in Art History. En *The Uses of Style in Archaeology*, M. Conkey & C. Hastorf, Eds., pp. 18-37. Cambridge: Cambridge University Press.
- FIORÉ, D., 1999. Cuestiones teórico-metodológicas e implicaciones arqueológicas en la identificación de artefactos utilizados en la producción de grabados rupestres. Hacia una arqueología del arte. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXIV: 277-291, Buenos Aires.
- GALLARDO, F., 1996. Acerca de la interpretación en arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 23: 31-33, Santiago.
- GORDON, A., 1985. El símbolo de los petroglifos caras sagradas y el culto al agua y de los antepasados en el valle El Encanto. En *Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 265-278. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- GUAMÁN POMA, F., 1987 [1615]. *Nueva crónica y buen gobierno*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- IRIBARREN, J., 1949. Paradero indígena del Estero Las Peñas, Ovalle-Provincia de Coquimbo. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena, Boletín* 4: 14-16.
- 1953. Revisión de los petroglifos del valle de río Hurtado. *Revista Universitaria* XXXVIII: 189-193, Santiago.
- 1954a. Petroglifos de las Estancias Zorrilla y Las Peñas en el Departamento de Ovalle y una teoría de vinculación cronológica. *Revista Universitaria* XXXIX: 193-197, Santiago.
- 1954b. Revisión de los petroglifos del valle de río Hurtado-II. *Revista Universitaria* XXXIX: 185-192, Santiago.
- 1955-56. Revisión de los petroglifos del valle de río Hurtado III - Sector Las Breas. *Revista Universitaria* XI-XLI: 53-57, Santiago.
- 1962. Revisión de los petroglifos del valle de río Hurtado - Distrito de Hurtado y siguientes. *Revista Universitaria* XLVII: 117-125, Santiago.
- 1970. *Valle del río Hurtado. Arqueología y antecedentes históricos*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Ediciones del Museo Arqueológico de La Serena.
- 1975. *Arqueología en la boya hidrográfica del río Limarí. IV Región Coquimbo*. Museo Arqueológico de La Serena.
- JACKSON, D., 2005. Camélidos en el arte rupestre de la cuenca hidrográfica del río Choapa, hacia una discusión de sus distinciones. Trabajo presentado en el V Congreso Nacional de Antropología, San Felipe.
- JACKSON, D.; D. ARTIGAS & G. CABELLO, 2002. *Trazos del Choapa, arte rupestre en la cuenca del río Choapa, una perspectiva macroespacial*. Santiago: LOM Ediciones.
- KLEIN, O., 1972. Cultura Ovalle, petroglifos y pictografías del valle El Encanto. *Revista Scientia* 37 (141): 1-123, Valparaíso.
- LARACH, P., 2008. Tuquique, arte rupestre y tecnología en el curso superior del río Aconcagua, Putaendo, V Región. Informe de práctica profesional. Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, Universidad Internacional SEK, Santiago.
- LAYTON, R., 1985. The Cultural Context of Hunter-Gatherer Rock Art. *MAN (n.s.)* 20: 434-453, London.
- 1992. *Australian Rock Art: A New Synthesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2001. Intersubjectivity and Understanding Rock Art. En *The Archaeology of Cult and Religion*, P. Biehl, F. Bertemes & H. Meller, Eds., pp. 27-36. Budapest: Archaeolingua.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D., 1995. Modelling the Production and Consumption of Rock Art. *South African Archaeological Bulletin* 162: 143-154. Claremont: South African Archaeological Society.
- 2002. *A Cosmos in Stone. Interpreting Religion and Society through Rock Art*. Berkeley: Altamira Press.
- MOSTNY, G. & H. NIEMEYER, 1983. *Arte rupestre chileno*. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Santiago: Ministerio de Educación.
- NIEMEYER, H., 1964. Petroglifos en el curso superior del río Aconcagua. Arqueología de Chile central y áreas vecinas. En *Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*, pp. 133-150. Viña del Mar: Sociedad Chilena de Arqueología.
- NIEMEYER, H. & D. BALLEREAU, 2004. Arte rupestre del río Grande, cuenca del río Limarí, Norte Chico, Chile. *Chungara* 36 (1): 37-101.
- NIEMEYER, H. & G. CASTILLO, 1996. Los yacimientos arqueológicos del estero de San Pedro de Quiles, Comuna de Punitaqui, Provincia del Limarí. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 19: 53-87.
- NIEMEYER H.; M. CERVELLINO & G. CASTILLO, 1998. *Culturas prehistóricas de Copiapó*. Copiapó: Museo Regional de Atacama.
- PALMA, M., 1997. Memoria de un tiempo lejano, indicios de pueblos de indios en el Limarí. *Valles. Revista de Estudios Regionales* 3: 45-66, Museo de La Ligua.
- PAVLOVIC, D. & J. RODRÍGUEZ, 2005. Nuevas proposiciones sobre el Período Alfarero Temprano en la cuenca del Choapa. En *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 121-130. Tomé: Sociedad Chilena de Arqueología.
- SANTOS, M., 2005. Arte rupestre, estilo y construcción social del espacio en el noroeste de la península ibérica. Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela.
- TILLEY, C., 1991. *Material Culture and Text: The Art of Ambiguity*. London: Routledge.
- TRONCOSO, A., 1999. La cultura Diaguita en el valle de Illapel, una perspectiva exploratoria. *Chungara* 30 (2): 125-142.
- 2002. A propósito del arte rupestre. *Werken* 3: 67-80, Santiago.
- 2004. Las posibilidades de la diferencia, una aproximación inicial al arte rupestre del valle de Choapa. *Werken* 4: 127-132, Santiago.
- 2005. Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile central. *Chungara* 37 (1): 21-36.
- 2006. Nuevos antecedentes para la definición de estilos en el arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua. *Werken* 8: 41-56, Santiago.

- 2008. Spatial Syntax of Rock Art. *Rock Art Research* 25 (1): 3-11, Australia.
- WASHBURN, D., 1983. Toward a Theory of Structural Style in Art. En *Structure and Cognition in Art*, D. Washburn, Ed., pp. 138-164. Cambridge: Cambridge University Press.
- WHITLEY, D., 2005. *Introduction to Rock Art Research*. California: Left Coast Press.
- WHITLEY, D.; R. DORN; J. SIMON; R. RECHTMAN & T. WHITLEY, 1999. Sally's Rockshelter and the Archaeology of the Vision Quest. *Cambridge Archaeological Journal* 9: 221-247.
- WYLIE, A., 2002a. Archaeological Cables and Tacking: Beyond Objectivism and Relativism. En *Thinking from Things: Essays in the Philosophy of Archaeology*, A. Wylie, Comp., pp. 161-167. Berkeley: University of California Press.
- 2002b. "Heavily Decomposing Red Herrings": Middle Ground in the Anti-/Postprocessualism Wars. En *Thinking from Things: Essays in the Philosophy of Archaeology*, A. Wylie, Comp., pp. 171-178. Berkeley: University of California Press.