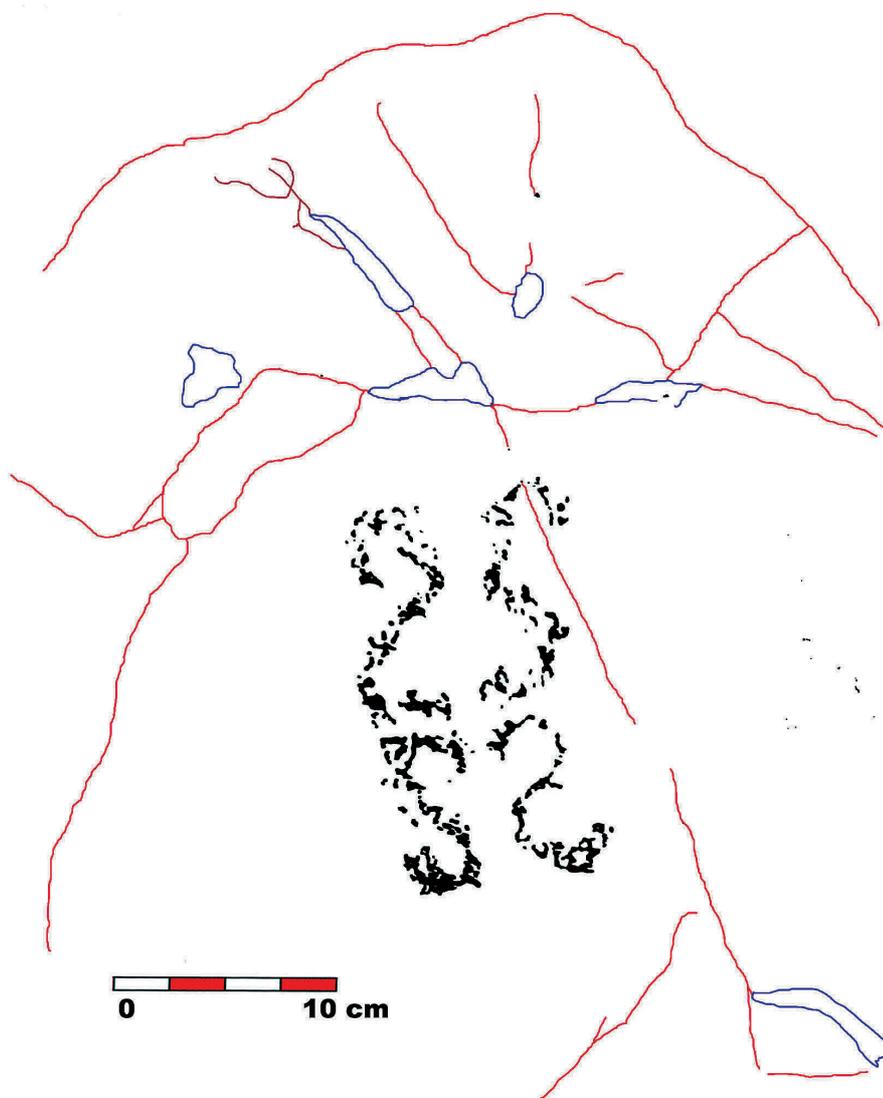


Arte rupestre en la cuenca del río Aconcagua: formas, sintaxis, estilo y poder

Andrés Troncoso Meléndez



Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento
Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Xunta de Galicia

39

TAPA

TRABALLOS de ARQUEOLOXÍA e PATRIMONIO

TAPA 39

ARTE RUPESTRE EN LA CUENCA DEL RÍO ACONCAGUA: FORMAS, SINTAXIS, ESTILO, ESPACIO Y PODER

Andrés Troncoso Meléndez

Laboratorio de Arqueoloxía do Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento
(CSIC - Xunta de Galicia)

[TRABALLOS DE ARQUEOLOXÍA E PATRIMONIO]

Decembro de 2007

TAPA 38

Traballos de Arqueoloxía e Patrimonio (TAPA)
Santiago de Compostela, 2007

Comité editorial

Marco V. García Quintela, Universidad de Santiago de Compostela. Director.
Manuel Santos Estévez, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC-Xunta de Galicia). Secretario.
Felipe Criado Boado, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC-Xunta de Galicia).
César Parceros Oubiña, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC-Xunta de Galicia).
M^a Isabel Martínez Navarrete, Instituto de Historia (CSIC).
Agustín Azcárate Garai-Olaun, Universidad del País Vasco.
Arturo Ruíz Rodríguez, Universidad de Jaén.
Almudena Hernando Gonzalo, Universidad Complutense de Madrid.

Consello asesor

Antonio Martínez Cortizas, Universidad de Santiago de Compostela.
Pilar López García, Instituto de Historia (CSIC).
Paloma González Marcen, Universitat Autònoma de Barcelona.
Teresa Chapa Brunet, Universidad Complutense de Madrid.
José M^a López Mazz, Universidad de la República (Uruguay).
Dario Seglie, Museo Civico di Archeologia e Antropologia (Pinerolo, Italia).
Almudena Orejas Saco del Valle, Instituto de Historia (CSIC).
Juan Vicent García, Instituto de Historia (CSIC).
Pedro López Barja de Quiroga, Universidad de Santiago de Compostela

Enderezo de contacto

Secretaría de TAPA
Laboratorio de Arqueoloxía da Paisaxe
Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento
CSIC-Xunta de Galicia

Rúa de San Roque, 2
15704 Santiago de Compostela
Galicia, España

Tel. +34 981 540246
Fax +34 981 540240
E-mail phsantos@usc.es

Os volumes da serie TAPA pódense descargar gratuitamente
da páxina web: <http://www.lppp.usc.es>

Edita: Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento,
CSIC-Xunta de Galicia

ISBN: 84-00-08375-X

NIPO: 653-05-116-6

Maquetación: Ográfico_mangráfica

Depósito Legal: C-xxxx-2007

Índice

| | |
|---|----|
| PRESENTACIÓN | 9 |
| I. ANTECEDENTES GENERALES | 13 |
| 1. CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE ESTUDIO | 13 |
| 2. SÍNTESIS DE LA PREHISTORIA DE LA LOCALIDAD | 15 |
| 2.1. Período Paleoindio (ca. 10.000 a.C. a 8.000 a.C.) | 17 |
| 2.2. Período Arcaico (ca. 8.000 a.C. a 500 a.C.) | 17 |
| 2.3. Período Alfarero Temprano (500 a.C. a 1000 d.C.) | 18 |
| 2.4. Período Intermedio Tardío (1.000 d.C. a 1.430 d.C.) | 19 |
| 2.5. Período Tardío o Inca (ca. 1.430 d.C. a ca. 1.540 d.C.) | 21 |
| 3. LA PROBLEMÁTICA RUPESTRE EN LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA | 22 |
| 3.1. Historia de la investigación | 22 |
| 3.2. Deconstruyendo el Estilo Aconcagua y el Signo Escudo: Hacia una crítica de su ser arqueológico | 24 |
| 4. PROBLEMA DE ESTUDIO, OBJETIVOS E HIPÓTESIS | 26 |
| II. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO | 29 |
| 1. MARCO TEÓRICO | 29 |
| 1.1. Semiótica | 29 |
| 1.1.1. Semiótica, Signo y Arte Rupestre | 31 |
| 1.1.2. Estilo | 32 |
| 1.2. Arqueología del Paisaje | 34 |
| 2. MARCO METODOLÓGICO | 37 |
| 2.1. Identificación y registro de arte rupestre | 37 |
| 2.2. El problema de la datación | 42 |
| 2.3. Muestra de Estudio | 46 |
| 2.3.1. Putaendo | 46 |
| 2.3.2. Campos de Ahumada | 50 |
| 2.3.3. Estero El Cobre | 51 |
| 2.3.4. La Florida | 51 |
| 2.3.5. Estero Pocuro | 52 |
| 2.3.6. El Zaino-Laguna Copín | 52 |
| 2.3.7. Ventisquero Juncal | 53 |
| 2.3.8. Recapitulación | 53 |
| III. ESTILOS DE ARTE RUPESTRE EN LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA | 55 |
| 1. FORMAS Y SINTAXIS EN EL ARTE RUPESTRE DE LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA | 55 |
| 1.1. Estilo I de arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua | 55 |
| 1.2. Estilo II de arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua | 61 |
| 1.3. Un tercer arte | 75 |
| 1.4. Evaluación de los resultados obtenidos | 76 |
| 2. PROPOSICIÓN CRONOLÓGICA-CULTURAL PARA EL ARTE RUPESTRE DE LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA | 79 |
| 2.1. Comparación de la semiótica del arte rupestre con otros sistemas de representación visual | 79 |
| 2.1.1. Período Alfarero Temprano | 80 |
| 2.1.2. Período Intermedio Tardío | 80 |
| Cerámica Diaguíta | 80 |
| Tipo Putaendo Rojo sobre Blanco | 80 |
| Tipo Aconcagua Salmón | 80 |
| Tipo Aconcagua Rojo Engobado | 81 |
| 2.1.3. Período Tardío o Incaico | 81 |
| Arquitectura | 81 |
| Vestimentas, Tejidos y Escudos | 82 |
| Cerámica | 83 |
| Danza Citúa | 83 |

| | |
|--|-----|
| 2.2. Arte Rupestre, sistemas de representación visual y Culturas prehispánicas: En busca de una compatibilidad estructural para los estilos de grabado. | 84 |
| 2.3. Comparaciones Iconográficas | 85 |
| 2.3.1. Período Intermedio Tardío | 85 |
| 2.3.2. Período Tardío | 85 |
| 2.4. Superposiciones | 86 |
| 2.5. Pátinas | 86 |
| 2.6. Asociación espacial | 86 |
| 3. LOS ESPACIOS DEL ARTE | 87 |
| 3.1. Estilo I | 87 |
| 3.2. Estilo II | 89 |
| 3.3. Una visión integral: Estilos y cuencas | 90 |
| IV. LAS ESTRUCTURAS DEL ESPACIO | 93 |
| 1. ANÁLISIS FORMAL DE LA ORGANIZACIÓN ESPACIAL DE SITIOS DE ARTE RUPESTRE | 93 |
| 1.2. Casa Blanca (Valle de Putaendo) | 93 |
| 1.2. Campos de Ahumada | 97 |
| 1.3. Cerro Almendral | 100 |
| 1.4. Cerro Paidahuen | 100 |
| 2. LAS FORMAS DEL ESPACIO RUPESTRE | 107 |
| 3. LOS ESPACIOS DE LA MOVILIDAD | 111 |
| V. RECONSTRUCCIONES | 113 |
| 1. EL ARTE RUPESTRE DEL PERÍODO INTERMEDIO TARDÍO (1000 – 1430 D.C.) | 113 |
| 1.1. La lógica del arte rupestre | 113 |
| 1.2. La identidad del arte rupestre | 122 |
| 1.3. La racionalidad del arte rupestre | 125 |
| 2. EL ARTE RUPESTRE DEL PERÍODO TARDÍO (CA. 1430 – CA 1540 D.C.) | 128 |
| 2.1. La producción del arte rupestre | 128 |
| 2.2. La lógica del arte rupestre | 131 |
| 2.3. La identidad del arte rupestre | 139 |
| 2.4. La racionalidad del arte rupestre | 141 |
| 2.5. Recapitulación | 143 |
| 3. EL ARTE RUPESTRE DEL PERÍODO COLONIAL TEMPRANO | 144 |
| VI. PALABRAS FINALES... | 147 |
| VII. BIBLIOGRAFÍA | 151 |
| ANEXO 1. CARACTERIZACIÓN DE SITIOS DE ARTE RUPESTRE DE CAMPOS DE AHUMADA | 161 |
| ANEXO 2. SITIOS DE ARTE RUPESTRE IDENTIFICADOS EN LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA | 165 |
| ANEXO GRÁFICO | 175 |

PRESENTACIÓN

El presente trabajo se centra en la investigación del arte rupestre en la zona central de Chile, en particular, en la cuenca superior del río Aconcagua desde una perspectiva que combina los aportes de la Arqueología del Paisaje y la semiótica para la caracterización e interpretación de esta materialidad. Si bien su desafío principal viene dada por la definición de estilos de arte rupestre y la interpretación de los procesos de construcción social del espacio en el pasado, tras ello se esconde una pretensión bastante mayor, cual es mostrar el potencial que tiene el arte rupestre para la comprensión del pasado prehispánico, por cuanto esta materialidad ha estado ampliamente ausente en las investigaciones arqueológicas en Chile central desde hace ya bastantes décadas, rescatando al arte rupestre desde el segundo, por no decir, tercer plano, en el que se encontraba en la arqueología de esta zona y, porque no sugerirlo, en una buena parte del territorio nacional.

Para tales efectos, el volumen se estructura por medio de una serie de capítulos principales que dividen en múltiples apartados específicos. El primer capítulo pretende ser una introducción al área de estudio y la problemática del arte rupestre en Chile central, tanto para contextualizar nuestra investigación, como para que un lector desconocedor del tema tenga un panorama general sobre el cual evaluar y comprender las proposiciones aquí entregadas. Para tales efectos, se comienza con describir el área de estudio, caracterizar la prehistoria local, caracterizar la problemática rupestre y, finalmente, definir el problema de estudio, objetivos e hipótesis que guían la investigación y que se derivan de lo anterior.

En un segundo capítulo se expone el marco teórico-metodológico, así como la caracterización de la muestra de estudio. Se comienza definiendo dos perspectivas básicas de comprensión del arte rupestre que se aplican en la investigación, la Semiótica y la Arqueología del Paisaje. Se discute su idoneidad, así como los aportes específicos que éstas entregan para la resolución de nuestras problemáticas planteadas en el capítulo I.

Posteriormente, se define el marco metodológico utilizado, representado por la operacionalización de los lineamientos teóricos esbozados previamente. Para cerrar, se definen y caracteriza la muestra de estudio, tanto en términos de áreas prospectadas, sus dimensiones y la totalidad de los sitios identificados, sean de arte rupestre o de otro tipo.

El tercer capítulo presenta los resultados de los análisis efectuados sobre nuestra muestra de estudio, proponiendo la definición de dos estilos de arte rupestre para la cuenca superior del río Aconcagua. Posteriormente, se utilizan una serie de criterios, tales como compatibilidad estructural de códigos, asociaciones espaciales, superposiciones, pátinas, similitudes iconográficas, etc, con el fin de

establecer asociaciones entre arte rupestre y otras materialidades datables por métodos absolutos de forma de poder sugerir, finalmente, una asociación cronológica-cultural para cada uno de los estilos propuestos. Se finaliza este capítulo con una caracterización de los espacios de ocupación de cada uno de los Estilos propuestos.

En el cuarto capítulo dejamos de lado, por un momento, los estilos para acercarnos a la caracterización de las formas de estructuración espacial del arte rupestre. En particular, se discuten cuatro casos de estudio en busca del reconocimiento de una estructura espacial que defina la organización de los sitios de arte rupestre. Los resultados alcanzados son interpretados a la luz de las características de la cultura andina.

Tras este análisis espacial, en el quinto capítulo abordamos la discusión desde una perspectiva temporal, acercándonos a las reconstrucciones e interpretaciones del arte rupestre desde una perspectiva espacial, social y diacrónica. Se comienza discutiendo el papel jugado por el primer estilo de arte rupestre definido en los procesos de construcción social del espacio y en las dinámicas sociales de las poblaciones de la cuenca superior del río Aconcagua.

Luego se desarrolla un abordaje similar para una interpretación desde la lógica del segundo estilo de arte rupestre, explorando tanto las continuidades como las diferencias entre este momento del tiempo y el anterior.

Se finaliza este capítulo con un acercamiento interpretativo al arte rupestre con el análisis y caracterización de unos grabados asociados al período Colonial Temprano, discutiendo tanto su existencia, así como ciertos aspectos relativos a su asociación con prácticas rupestres previas. Debido a la baja cantidad de evidencia disponible para este momento del tiempo, este capítulo es de muy reducida extensión.

Tras ello se procede a realizar una evaluación crítica del trabajo efectuado, señalando tanto sus fortalezas como limitaciones, así como la proyección para futuras investigaciones de las ideas aquí propuestas.

Para terminar, tras la inclusión de la bibliografía se cuenta con los anexos, en el primero se resumen las características de los sitios de arte rupestre de Campos de Ahumada, necesario para compender parte de las proposiciones interpretativas esbozadas sobre ellos, y en el segundo se caracteriza sucintamente los sitios de arte rupestre identificados y estudiados. En particular, junto con la entrega para cada sitio de las coordenadas GPS en datum Provincial SouthAmerican 56, se explícita la asignación estilística de cada uno de los soportes con grabados identificados en el sitio.

Esta ordenación de los capítulos va de la mano con una organización que consiste en que al final de cada capítulo

se incluye la totalidad de las láminas citadas, de forma tal de, no sólo permitir una lectura continua, sino de tener la totalidad de las imágenes concentradas en páginas específicas, cosa que el lector pueda realizar fácilmente comparaciones entre éstas. Asimismo, cada una de las imágenes que hemos incluido ha sido citada como lámina debido a que como en este volumen la palabra figura tiene un significado muy explícito, y es frecuentemente ocupada, preferimos no llevar a confusiones a los lectores, ni a una sobrecarga en el uso de esta palabra, dejando el término lámina para indicar las imágenes expuestas en este trabajo.

Un aspecto que puede llamar la atención al lector son los giros lingüísticos de este texto, donde en ocasiones se entrecruzan inflexiones propias al castellano hablado en la zona central de Chile y otras del castellano hablado en Galicia. Hemos considerado interesante dejar y mantener la coexistencia de tales inflexiones ya que ella en el fondo refleja el contexto de ejecución de esta investigación y otros aspectos referidos a su realización, cual es la de un chileno que realiza su doctorado en Galicia con trabajos de campo e información de la zona central de su país, generándose una síntesis entre dos tradiciones académicas bastante diferentes. En cuanto estas inflexiones creemos que no alteran el proceso de comprensión de este texto, es que optamos por su mantenimiento.

Mientras todo lo anterior se refiere a los aspectos académicos de esta investigación, existe otro aspecto que ha ido de la mano con todo lo que hay tras este trabajo y que a mi entender es tan importante, e incluso más; nos referimos a la experiencia humana nacida del haberme insertado en el Laboratorio de Arqueología del Paisaje dirigido por Felipe Criado, un ambiente donde se respira no sólo la calidad intelectual de sus integrantes, sino también su calidad humana. Posiblemente abordar los agradecimientos respectivos es una de las tareas más difíciles que me toca, pues sin duda tod@s y cada uno de l@s integrantes del laboratorio han aportado, además, tengo claro que mis palabras nunca harán justicia a mis sentimientos, pero bueno.

Creo que el primer agradecimiento debería ser a quién tras recibir unas cartas desde Chile por el año 1998 (ay dios!!!), abrió las puertas y dio las posibilidades y facilidades para todo esto, Felipe Criado, que a través de su conocimiento, confianza y apoyo permitió que esta aventura llegase a buen puerto, pero quién también ha posibilitado una serie de otras cosas en mi país, de las cuales siempre le estaré en deuda. Tanto por su tutoría, amabilidad, enseñanza, como por su calidad humana, le estaré por siempre agradecido.

Al doutor Lolo Santos, o home dos petroglifos, por sus conocimientos, enseñanza, amistad y apoyo, que sin duda fueron pilares esenciales en mi estadía en Santiago de acá (Compostela) y con quién pude discutir algunos de estos temas en terreno y en Santiago de allá (Chile). A Raquel, amiga siempre dispuesta a escuchar problemas personales e ideas arqueológicas, la verdadera rupestróloga de Galicia y Chile central.

A Yolanda Seoane, por ayudarme a conocer en teoría algo de Suecia, así como por su amistad, apoyo en calcos y por toda su ayuda en cuestiones prácticas, lo que nunca dejaré de agradecerse. A Marco García por su entusiasmo, apoyo e interés en el tema.

Al amigo Carlos, compañero de hogar y de vida cotidiana en Laureles 29 durante mi estadía en Santiago, y que sin duda, hizo todo más llevadero.

A Sofía Quiroga, maestra de todo y que siempre tuvo la solución a todo problema, así como la buena disposición para ayudarte. Igual cosa Tere Neo, que si no eran consultas más cara-a-cara, eran por email.

Al amigo CésarP, por su amistad, acercamientos al GIS y sabiduría arqueológica. Así también a YolandaP, por siempre tener una sonrisa para entregar. Además, por habernos soportado 1 mes y algo en su casa en los momentos terminales de esta investigación.

A David Barreiro, compañero de esos interesantes fines de semana nocturnos, siempre dispuesto a una buena conversación que te hace ocupar la cabeza (por algo es doutor epistemólogo). A Barry, Merce, Pili, Chiqui, Laura, Victoria Villoch y todos esos colegillas de fin de semana que hicieron que el tiempo pasase mejor y más rápido, culpables también de a morriña en Chile.

A Cami, compañera sudaca que desde un principio estuvo ahí...

A Pili Prieto e Isa Cobas, por su ayuda en análisis cerámicos y comparaciones con el arte rupestre. Por el apoyo e impulso dado a través de sus comentarios.

A los Imperialistas, Roberto Aboal, Elena Lima, Patricia Mañana, Juan Carlos, mirad que no todo es estudio y doctorado...

A Xurxo, compañero de excavación, de prácticas subacuáticas en submarinos gallegos y siempre dispuesto a una buena conversación arqueológica. Así a quienes no he nombrado del equipo de Devesa do Rey, por ese veranito; a Vicky, por su cariño, a Eloy, por esa inserción en el mundo de la caza y as boas palabras galegas.

A Pastorgis, por su amistad y esa imprescindible ayuda en los tramos finales con el mundo de los sistemas de información geográfica.

A María Cacheda, Elena Cabrejas y Rocío Varela, por esas conversaciones de espaldas y el disfrute de ese pequeño espacio en ese salón central. A Paula Ballesteros, por las conversaciones antropológicas y aceptar a este allegado en su despacho en el veranito del 2002.

A Anxo, por sus lecciones en autocad y paciencia (más aún cuando tiene la virtud de que el tiempo siempre está a su favor). A Suso, por su cariño y amistad. A Irujo por la ayuda cibertrónica y por los préstamos musicales que permitieron ampliar mi repertorio. A Mar, Rebeca y Sofía B por su buena disposición e interés. A Rafa por los buenos momentos.

Presentado este trabajo como tesis doctoral, quisiera agradecer a la comisión encargada de juzgarlo (Jesús Adanez Pavón, Almudena Hernando, Mauro

Hernández y José Monterroso), sus acertados comentarios para con la tesis que he incorporado a esta versión destinada a la publicación. Obviamente el resultado final que es este escrito sigue siendo producto de mi responsabilidad y testarudez.

Del otro lado del Atlántico, a Daniel Pavlovic y Rodrigo Sánchez, amigos y colegas de investigación, que por medio de sus respectivos proyectos fueron abriendo puertas al arte rupestre, así como por su incredulidad inicial posibilitaron la construcción de la crítica desde la cual esta proposición se fortaleció.

A mis alumn@s de la carrera de Arqueología de la Universidad Internacional SEK-Universidad de Chile, por su colaboración en las campañas de relevamiento de arte ru-

pestre, así como por estar siempre dispuestos. En especial a Pietro Gliffo y a Path Hinado, por su esencial ayuda.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que por medio de su proyecto FONDECYT 1040153, entregó el financiamiento para la realización de una parte importante de las investigaciones en las que se basa la tesis de la que emana esta publicación. Asimismo, al Museo Chileno de Arte Precolombino, por haber creído en el proyecto y haber dado su patrocinio.

A mis padres por su apoyo en esta aventura y su cariño. Finalmente, a Claudia y Daniel, que hicieron todo, y más, por este desafío académico. Sin ellos, todo esto no tendría sentido. Mil gracias.

Si olvido a alguien, mil perdones.

I. ANTECEDENTES GENERALES

1. CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE ESTUDIO

El valle de Aconcagua se encuentra localizado al norte de la ciudad de Santiago, a aproximadamente 80 kms, perteneciendo administrativamente a la V región de Chile. El Aconcagua es el más meridional y extenso valle transversal del país, caracterizado por el surgimiento de cordones montañosos desde la Cordillera de Los Andes que caen desde Este a Oeste, sin configurar una depresión intermedia que es la característica geográfica desde Santiago hacia el Sur. Así, el Aconcagua es el valle que pone término a este tipo de geomorfología en Chile, marcando también el fin del territorio semiárido del país, territorio que se caracteriza por angostos valles y extensos interfluvios áridos (Lámina 1).

El valle de Aconcagua se configura a partir de cuatro unidades geomorfológicas básicas: (i) Cordillera de Los Andes, que alcanza en esta zona alturas entre 5.000 y 6.000 metros, (ii) Cordillera de la Costa, cuyas alturas máximas oscilan cercanas a los 2.000 metros y que organiza el relieve local en cadenas de cerros separados por valles fluviales de fondo plano, (iii) valles fluviales delimitados por los cordones montañosos de las cordilleras antes mencionadas y (iv) planicies costeras que configuran el relieve litoral dando origen a cuencas costeras.

Si bien este valle se encuentra alimentado por diferentes recursos hídricos, es el río Aconcagua la principal unidad hidrológica de la zona, conformando una cuenca de 7.163 km² y alcanzando una extensión de 142 km desde su nacimiento hasta su desembocadura en el litoral. Nace este río en la precordillera andina (1.400 m) de la confluencia de dos ríos altoandinos cuales son Juncal y Blanca.

A lo largo de su recorrido, el Aconcagua da origen a diferentes tipos de relieves y espacios geográficos, por lo que es posible dividir su cuenca en tres sectores: la cuenca superior, media e inferior.

La cuenca superior del río Aconcagua, correspondiente a nuestra área de estudio, puede ser subdividida en dos áreas: uno, la precordillera andina, donde el Aconcagua escurre por estrechos cajones cordilleranos de laderas abruptas, pequeños conos de deyección y casi inexistencia de terrazas fluviales y, dos, la cuenca misma, donde se produce un ensanchamiento de éste dando origen a un extenso valle con un relleno aluvial de 5 a 100 m de espesor, de fondo relativamente plano, con extensas terrazas fluviales de gran fertilidad, un cordón montañoso que delimita la cuenca por sus diferentes sectores y en cuya base se originan conos de deyección que anteceden a las terrazas fluviales, así como rinconadas con forma de

U. Además, en la base de la cuenca emergen cerros islas que corresponden a cordones montañosos transversales del valle que están sumergidos y emergen en puntos específicos del área (Lámina 2, 3 y 4).

Los estudios de tiempos coloniales tempranos (Weischet 1976), han sugerido que estas rinconadas y los conos de deyección adyacentes a las terrazas fluviales fueron los lugares más aptos para la realización de actividades agrícolas, debido a que, por un lado, presentan un continuo aporte de recursos hídricos desde las quebradas que caen por los cordones montañosos, y por otro, no se encuentran sujetos a la actividad destructiva del cauce del río. Además, es en este espacio donde se encuentra una gran variedad de recursos botánicos, debido principalmente a los reservorios de agua que son las mencionadas quebradas intermitentes.

En su cuenca superior, recibe el río Aconcagua el aporte hídrico de diferentes esteros y quebradas, destacando el que efectúan dos unidades hidrológicas importantes, primero, el estero Pocuro y, segundo, el río Putaendo. El Putaendo es un río de orientación N-S que tiene una cuenca de 1.192 km², una extensión de 82 km y que da origen al valle fluvial de similar nombre, que se caracteriza por ser una unidad geomorfológica independiente del Aconcagua, de menor tamaño que ésta, pero con una riqueza similar en términos de terrazas fluviales y espacios aptos para el asentamiento humano. A su vez, dada su orientación Norte – Sur, la existencia de un cordón montañoso bajo y de un interfluvio pequeño, el Putaendo presenta una serie de rutas naturales que comunican con tierras más nortinas, en específico con los valles de La Ligua, Cabildo y Choapa.

A partir de la configuración anterior, es posible identificar dos microcuencas básicas en el área; una, aquella formada por el río Putaendo y de orientación Norte-Sur, y dos, aquella originada por el mismo río Aconcagua, de orientación preferentemente Este-Oeste y que corresponde a la cuenca de San Felipe-Los Andes, en esta última se ubican las dos principales ciudades del área, fundadas a mediados del siglo XVIII (Los Andes y San Felipe).

Agua más abajo de la confluencia de los ríos Putaendo y Aconcagua, en las cercanías de la ciudad de San Felipe, la cuenca del Aconcagua se comienza a estrechar para dar paso a un espacio donde abundan vegas y pantanales y que conforman la cuenca media del Aconcagua. Si bien este espacio es de una achura menor que la cuenca superior y se encuentra disectado por quebradas de reducida extensión y conos aluviales en la base de los cerros, hay lugares donde se producen algunos en-

sanches que dan origen a valles pequeños como los de Catemú y Quillota y en los que abundan las terrazas fluviales cubiertas con suelos aptos para la agricultura.

En este lugar, el Aconcagua vuelve a recibir el aporte de unidades hidrológicas menores, tales como los esteros Quilpue, de 12 km de extensión, y Catemú, de 14 km.

Finalmente, la cuenca inferior corresponde al sector litoral y de desembocadura del Aconcagua, un espacio donde se disponen escalonadamente terrazas litorales de 20, 50, 100 y 200 m de altura, las que junto a las estribaciones de la Cordillera de la Costa dan origen a pequeñas cuencas costeras con suelos de menor calidad agrícola que los de tierras interiores y con terrazas que adquieren mayor importancia a medida que nos acercamos hacia la costa.

Es interesante destacar que dentro de esta configuración del relieve local, la zona de estudio se configura como una unidad claramente diferenciada y separada de la restante área del Aconcagua, por cuanto el estrechamiento de la cuenca que se da kilómetros antes de la ciudad de San Felipe se constituye en un verdadero cuello de botella previo a la entrada a este extenso valle fluvial.

Climáticamente, esta zona presenta un clima del tipo Templado Mediterráneo (Templado Lluvioso CSB). Si bien, el Océano Pacífico y la Corriente de Humboldt han sido factores que determinan las características del clima de la región, la acción del relieve, en especial de la Cordillera de la Costa, las estribaciones de la Cordillera de Los Andes y la conformación de las cuencas y valles, han permitido que esta zona presente un clima con una cierta continentalidad y una mínima influencia marina (Quintanilla 1983).

Se caracteriza este clima por distinguirse claramente dos estaciones: una seca larga (de 7 a 8 meses) y una corta húmeda (de a lo más 4 a 5 meses), concentrada entre los meses de Abril y Agosto.

Hidrológicamente, el Aconcagua es un río de régimen mixto, nival y pluvial, sujeto a crecidas tanto por las lluvias invernales y los deshielos de verano. Un rasgo característico de este curso de agua es su gran variabilidad anual, por lo que no es extraño pasar de un año con un curso extremadamente alto y que cubre gran parte de la caja del río, a otro en el que el Aconcagua no transporta casi nada de agua cubriendo tan sólo un 1% de su caja.

Las anteriores características, permiten la presencia de ecosistemas de tipo mesomórfico y definido como ecorregión de las estepas de arbustos espinosos. Dos tipos de ecosistemas se pueden identificar en esta zona: el de matorral espinoso y el de tipo esclerófilo arborescente (Quintanilla 1983).

El primero está definido por una sabana arbustiva arborescente abierta, compuesta de especies que pueden

soportar un largo período de sequía anual. Se encuentran en este ecosistema arbustos como Espinos (*Acacia caven*), Trevó (*Trevoa trinervis*), Quilo (*Muehenbeckia hastulata*) y árboles como el chañar (*Geoffroea decorticans*) y el algarrobo (*Prosopis chilensis*).

Asociado a éste, se presenta en lugares más húmedos como los fondos de quebrada y laderas de umbría, conjuntos y bosquetes de especies arbóreas de tipo esclerófilo, de hojas duras y brillantes, junto a escasas especies higrófilas. Entre las primeras se cuenta con el boldo (*Peumus boldus*), el quillay (*Quillaja saponaria*), el litre (*Lithraea caustica*), mientras que entre las segundas están el peumo (*Crypocarya alba*), el belloto (*Beilschmedia miersii*), el maitén (*Maytenus boaria*) y el canelo (*Drymis winteri*).

La fauna asociada a esta región ecológica esta compuesta por mamíferos, reptiles, batracios y aves. Entre los primeros están algunos félicos como el gato de la pampa chilena (*Felis pajeros colo colo*) y el colo colo (*Felis colo colo*); mustélidos como el chingue común (*Conepatus chinga*); roedores como el coipo (*Myocastor coypus*), el degú (*Octodon degus*), el cururo (*Spalacopus cyanus*) y la lauchita de los espinos (*Oryzomys longicaudatus*). Los reptiles y batracios son escasos, destacando las culebras *Liolaemus nigriviridis campanae* y la *Garthia dorbigny* y la rana grande chilena (*Calyptocephalella gayi*) y el sapo de secano (*Bufo spinolosus arunco*). Las especies avícolas son abundantes, especialmente las granívoras y las insectívoras, junto a algunas rapaces. Entre las más abundantes se cuentan la tenca común (*Minus thenca*), la diuca común (*D. diuca diuca*), el jilguero común (*Spinus barbatus*), la loica chilena (*Pezites militaris militaris*), el tordo argentino o mirlo (*Molothrus bonaerensis bonaerensis*), el trile o queltehue (*Agelaius thilius thilius*), el bailarín (*Elanus leucurus leucurus*), el águila (*Geranoaetus melanoleucus*), el tiuque común (*Milvago chimango chimango*), la tortolita cuyana (*Columbina picui*) (Quintanilla 1983).

Cabe destacar que todos los ecosistemas presentes en la zona se han visto fuertemente impactados por la importante presencia humana reciente. Este impacto no solo se ha producido sobre las especies animales (drástica disminución en número y extinción), sino también sobre las vegetales. Así, por ejemplo, la utilización como combustible de la madera de árboles como el algarrobo, chañar y quillay, ha llevado a que en la actualidad la estepa de espino haya alcanzado un gran predominio en el ecosistema local, mostrando una situación diferente a la que se habría presentado en tiempos prehispanos (Quintanilla 1983). Asimismo, el uso de las terrazas fluviales como campos de cultivo, básicamente de frutales, ha llevado a una fuerte modificación del paisaje local.

2. SÍNTESIS DE LA PREHISTORIA DE LA LOCALIDAD

El valle de Aconcagua, en general, y la cuenca superior del río Aconcagua, en específico, presentan una historia de la investigación que se remonta a fines del siglo XIX, pero que se ha caracterizado por el desarrollo de estudios bastante puntuales relacionados con determinadas áreas espaciales o temáticas, sin que predominen investigaciones de largo alcance que intenten traspasar la fase de monografías dedicadas a sitios arqueológicos específicos sobre los que se centró el trabajo.

Es así como los primeros estudios arqueológicos efectuados en el valle de Aconcagua, y de preferencia en la cuenca superior del río, que datan de fines del siglo XIX e inicios del XX (Medina 1952 [1882], Fonk 1895, Oyarzún 1979 [1910], 1979 [1912], 1979 [1927], 1979 [1934]; Latcham 1927, 1928a, 1928b, Looser 1931), se orientaron a la excavación de cementerios y al estudio de la alfarería proveniente de estos contextos, para posteriormente, sugerir su ubicación temporal dentro de una secuencia histórico-cultural básica para el área y que se construía considerando los datos ya conocidos para el mundo andino más septentrional (Latcham 1928a, 1928b).

Este primer impulso de la investigación en la zona no sólo permitió la construcción de esta secuencia histórico-cultural, sino que entregó a las futuras generaciones de arqueólogos una gran batería de datos provenientes de contextos funerarios y que posibilitaron avanzar en las comparaciones interáreas y en la caracterización material de las poblaciones asentadas en el valle de Aconcagua. Sin embargo, luego de este primer gran avance en el conocimiento arqueológico, se produjo un declive de las investigaciones hasta mediados de la década de 1960 (Berdichewsky 1964; Núñez 1964, Silva 1964), momento en el que nuevas investigaciones efectuadas principalmente en las costas del Aconcagua, sumado a la reevaluación de algunos contextos ya conocidos, permitieron entregar un panorama más acabado sobre la prehistoria de la localidad.

En específico, en el año 1964 se celebró el Tercer Congreso Internacional de Arqueología Chilena centrado únicamente en el estudio de la Arqueología de Chile central y áreas vecinas, momento en el que se propuso definir un área cultural conocida como Chile central, cuyas dos principales unidades geográficas eran el valle de Aconcagua y la cuenca de los ríos Maipo-Mapocho¹, y que se caracterizaban por un desarrollo prehispánico común a ambas zonas y particular a este macro espacio.

La secuencia histórico-cultural propuesta definía la existencia de cuatro grandes momentos en la prehistoria local (Silva 1964, Berdichewsky 1964):

1. *Período Precerámico*, subdividido en dos fases, y asociado a un momento de grupos cazadores-recolectores.

2. *Período Formativo*, correspondiente a las primeras poblaciones con alfarería en la zona que se definen por el manejo de cerámicas monocromas, decoradas por medio de la aplicación de pintura roja, por incisos que conforman motivos geométricos o por modelado zoomorfos o antropomorfos básicamente.
3. *Período Intermedio*, definido por la cerámica denominada Aconcagua Salmón consistente en una alfarería de pasta salmón que le da el color característico a estas piezas y donde se aprecian diferentes variedades por la aplicación de decoraciones en color negro, negro y rojo o negro, rojo y blanco sobre la superficie salmón. Es característica de la decoración de esta cerámica el motivo denominado trinacrio. Se define también este período por la existencia de cementerios de túmulos.
4. *Período Incaico*, correspondiente al momento final de la prehistoria local y en el que el valle de Aconcagua se encontraría bajo el dominio del Imperio Inca, o Tawantinsuyu. A partir de trabajos etnohistóricos efectuados en el Perú (Rowe 1946), se fecha el inicio de este período en 1.470 d.C. y su fin hacia 1.545 d.C., momento del contacto de las poblaciones locales con los conquistadores Hispánicos.

Los aportes de esta reunión permitieron la construcción de una secuencia histórico-cultural que fue la base para los trabajos siguientes y futuras proposiciones con respecto al desarrollo prehispánico en la zona. De hecho, las pocas investigaciones efectuadas en tiempos posteriores, centradas o bien en el estudio de colecciones (p.e. Massone 1978, 1980; Durán *et al.* 1991), o bien en excavaciones en sitios costeros (p.e. Planella y Falabella 1987), entregaron básicamente nuevos datos para fortalecer la secuencia propuesta, cristalizándose con una nueva proposición que se formula a fines de 1980 y en la que explícitamente se unen los desarrollos prehispánicos de la cuenca del río Aconcagua con los del Maipo-Mapocho.

Esta nueva proposición sugería la existencia de cinco períodos culturales durante la prehistoria de Chile central (Durán y Planella 1989, Falabella y Stehberg 1989, Núñez 1989):

1. *Período Paleoindio*, correspondiente a las primeras poblaciones humanas asentadas en el área; se extiende cronológicamente entre cerca de los 10.000 años a.C. hasta el fin del Pleistoceno (ca. 8000 a.C.).
2. *Período Arcaico*, correspondiente a grupos cazadores-recolectores postpleistocénicos; se extienden entre los inicios del Holoceno y cerca del comienzo de nuestra era cristiana.
3. *Período Alfarero Temprano*, correspondiente a las primeras poblaciones con alfarería en la zona; se exten-

¹ Es en este lugar donde se emplaza la actual ciudad de Santiago, capital política y administrativa de Chile.

dería entre los inicios de la era cristiana y el 1.000 d.C. Se caracterizaría por la presencia de diferentes componentes cerámicos que tendrían entre ellos diferencias cronológicas. Un primer grupo correspondería a las **comunidades iniciales**, fechadas entre el 200 a.C. y 100 d.C., las que presentarían fuertes vínculos en su modo de vida con los grupos Arcaicos (Falabella y Stehberg 1989, Sanhueza y Falabella 1999-2000). Un segundo grupo sería la **Tradición Bato**, poblaciones que si bien se remontan hacia el 300 a.C. se proyectan en el tiempo hasta cerca del 1.000 d.C. en ambientes cordilleranos, alcanzando su máxima expresión hacia el 400 d.C. Los grupos de Tradición Bato se diferenciarían de las comunidades iniciales tanto por características particulares de sus contextos cerámicos como por el fuerte énfasis costero de los primeros (Falabella y Stehberg 1989, Sanhueza *et al.* 2000). Finalmente, un tercer grupo sería el **Complejo Lolloo**, poblaciones que se extienden desde el 300 d.C. hasta cerca del año 1.000 d.C., y que presentan particularidades en sus contextos cerámicos y funerarios que los distingue de las otras poblaciones. Además, a diferencia de los grupos Bato, los Lolloo tendrían un asentamiento más ligado con tierras interiores y cursos de agua dulce por sobre los de espacios costeros (Falabella y Stehberg 1989).

4. *Período Intermedio Tardío*, definido por la Cultura Aconcagua que se caracteriza por el ya mencionado tipo Aconcagua Salmón en sus diferentes variedades, con el motivo del trinacrio como diseño emblemático (Massone y Sánchez 1995) y el Tipo Aconcagua Rojo Engobado, correspondiente a pucos engobados de color rojo que se presentan en dos variedades: decorados y no decorados, donde la variedad decorada presenta una cruz diametral y una banda de borde en el interior de la pieza. Ambas pueden presentar protuberancias en forma de lóbulos en sus bordes y se caracterizan por ser piezas de pastas finas y bien elaboradas. Propio a este período son también los cementerios de túmulos. Cronológicamente, se extendería este período entre el 1.000 y 1.470 d.C.

Por otro lado, a partir de las características de las colecciones cerámicas de este período y de sus distribuciones espaciales (Massone 1980, Durán y Planella 1989), Durán *et al.* (1991) propusieron la existencia de un sistema de organización dual para Chile central, basado en dos mitades, una de ellas la cuenca del Maipo-Mapocho y la otra el valle de Aconcagua, cada una con sus patrones decorativos particulares que reflejaría un principio andino de organización de esta gran área.

5. *Período Incaico*, definido por la presencia del Tawantinsuyu, se caracteriza por el ingreso a Chile central de nuevas formas y decoraciones cerámicas, así como por la imposición de una serie de instituciones estatales que transforman al Aconcagua en una provincia más de este Imperio. Sin embargo, y de acuerdo a lo sugerido por los datos etnohistóricos y arqueológicos

(Silva 1982), el Aconcagua habría sido una importante provincia dentro del Imperio Incaico, con una significativa organización estatal y la presencia de altos funcionarios del Tawantinsuyu en la localidad.

Como se puede observar, en esta nueva periodización se recoge gran parte de la secuencia formulada en 1964, agregándose algunas importantes precisiones que le entregan una mayor fineza al esquema esbozado. Lo interesante es que esta construcción se continúa basando en gran parte de las evidencias recolectadas por los primeros investigadores en el valle de Aconcagua, agregándose solamente algunos nuevos datos de la costa y de la cuenca del Maipo-Mapocho que se dan como similares para toda la región de Chile central. Sin embargo, al realizar el análisis de las fuentes de estos datos, nos encontramos con que salvo los contextos provenientes de cementerios de túmulos, no existían otras fuentes de información para la cuenca superior del río Aconcagua, desconociéndose por ejemplo las características de los contextos de sitios habitacionales.

Este marco propositivo para entender la prehistoria del Aconcagua se mantuvo más menos invariable hasta hace unos pocos años, cuando la ejecución de un conjunto de proyectos de investigación orientados al entendimiento de los grupos Alfareros (Temprano, Intermedio Tardío e Incaico), permitió reevaluar las proposiciones clásicamente aceptadas para esta zona, sugiriendo la construcción de una secuencia histórico-cultural que, si bien reconoce los mismos períodos que aquella propuesta en 1989, propone un conjunto de desarrollos prehispánicos y dinámicas sociales particulares para la cuenca superior del río Aconcagua, desarrollos que serían diferentes de los registrados tanto en la costa del río epónimo como en la cuenca del Maipo-Mapocho (Pavlovic 2000, 2001; Pavlovic *et al.* 1999, 2002; Sánchez 1997, 1998; Sánchez *et al.* 1999), y que por tanto alejarían a la cuenca superior del río Aconcagua de lo conocido clásicamente para Chile central.

Por otro lado, trabajos desarrollados en el marco de Estudios de Impacto Ambiental han permitido también comenzar a caracterizar a los grupos Arcaico de la zona, llenando un vacío de conocimiento en la prehistoria de la localidad, y que permiten dar una primera mirada a las formas de vida cazadoras recolectoras en este espacio (Belmar *et al.* 2003, Rojas *et al.* 2004).

De esta forma, se podría decir que durante los últimos 10 años, la cuenca superior del río Aconcagua se ha visto sujeta a un importante programa de investigaciones arqueológicas que han permitido comenzar a reevaluar las características de las poblaciones prehispánicas del área, observándose una serie de variaciones con lo sugerido años atrás y que están entregando una identidad particular al desarrollo indígena local. Sin embargo, es importante señalar que si bien esta orientación de la investigación ha producido abundante información sobre el Período Alfarero, aún son escasos los datos que se manejan para las poblaciones cazadoras recolectoras incluidas en los períodos Paleoindio (ca. 10.000 a.C. a 8.000 a.C.) y Arcaico

(ca. 8.000 a.C. a 500 a.C.?), situación que es también producto de la dificultad de encontrar asentamientos de estos tiempos, pues ellos tienden a estar bastante alterados por los procesos geomorfológicos y de transformación del registro arqueológico, así como por sus ubicaciones en espacios donde no se han efectuado prospecciones sistemáticas. A pesar de ello, y con la idea de entregar una idea general sobre el desarrollo prehispánico en la zona, realizaremos una pequeña síntesis que combine las características principales de cada período, así como los rasgos particulares que presentan las sociedades en esta área.

2.1. PERÍODO PALEOINDIO (CA. 10.000 A.C. A 8.000 A.C.)

Se define este período por la presencia de las primeras poblaciones humanas asentadas en América durante tiempos Pleistocénicos. Se desconoce a ciencia cierta la fecha de inicio de este período, pues es sabida la existencia de diferentes teorías en competencia sugiriendo diferentes momentos de entrada a América, pero al parecer esta podría remontarse a antes del 10.000 a.C. (Dillehay 2004, Lavallée 2000).

Las poblaciones paleoindias corresponden a grupos cazadores recolectores especializados en la caza de megafauna extinta hoy en día (p.e. Mastodonte, Paleolama, Caballo Americano, entre otros) y en el uso preferente de paleoambientes lacustres (Núñez *et al.* 1994, Jackson y Méndez 2004).

Para la cuenca superior del río Aconcagua se desconocen evidencias que se puedan asociar a este momento, registrándose hasta el día de hoy únicamente hallazgos paleontológicos de fauna pleistocénica en el cordón montañoso de Chacabuco (Pavlovic *et al.* 2002). Esta ausencia de evidencia no implica necesariamente una inexistencia de estas ocupaciones, sino más bien da cuenta de la falta de investigaciones específicas orientadas hacia esta temática y hacia la comprensión de los fenómenos relacionados con la conformación geológica y sedimentológica del valle que podrían tener depositados estos contextos bajo varios metros de relleno aluvial, tal cual sucede en otros sitios paleoindios del país.

El período Paleoindio llega a su fin a la par con el término del Pleistoceno e inicios del Holoceno, momento de cambio climático que produjo una extinción de la megafauna cazada por los grupos Paleoindios, quienes debieron modificar su sistema social y económico en respuesta a las nuevas posibilidades y limitaciones que le entregaba un ambiente donde los recursos vegetales y la fauna menor vieron a reemplazar a los antiguos recursos explotados.

2.2. PERÍODO ARCAICO (CA. 8.000 A.C. A 500 A.C.)

Se engloba en este período un extenso lapso temporal que se inicia con el comienzo del Holoceno y finaliza con

la aparición de la cerámica en los contextos arqueológicos de la zona. Los grupos Arcaicos son poblaciones cazadoras recolectoras que surgen a inicios de la era Holocénica, tras la desaparición de la megafauna pleistocénica que constituía la base del sistema económico de los grupos Paleoindios.

En estos momentos comienza a producirse una mayor diversificación de las poblaciones humanas; los grupos Arcaicos se dispersan por amplios espacios de la zona central del país (Núñez 1989), ocupando los diversos ambientes que se les presentan. A la par, la economía de estas poblaciones se reorienta hacia una importante explotación de los recursos botánicos y la caza de una amplia variedad de presas menores, como el Guanaco (*Lama guanicoe*), el huemul (*Hippocamelus bisulcus*), el zorro (*Dusicyon griseus*), roedores y aves, entre otros.

Esta nueva situación habría motivado que en algunos sectores los grupos redujeran la extensión y amplitud de su nomadismo, centrándose en circuitos de movilidad cada vez más reducidos. Por lo general, los sitios pertenecientes a este período se registran en valles cordilleranos, zonas de interfluvios y áreas costeras.

Como en el caso de los grupos Paleoindios, la información que se tiene para los grupos Arcaicos en la cuenca superior del río Aconcagua, es escasa, por lo que no se pueden esbozar mayores lineamientos sobre éstos, ni sobre sus características desde una buena base material de evidencias.

El principal sitio Arcaico para nuestra zona de estudio corresponde a Cueva Piuquenes, abrigo rocoso que presenta cuatro ocupaciones distintas de grupos cazadores recolectores que se enmarcan entre los años ca. 8.000 y 4.000 a.C., lapso temporal en el que el sitio fue utilizado como campamento para acceder a recursos circundantes, especialmente aquellos obtenibles en una paleolaguna cercana a la cueva (Belmar *et al.* 2003, Rojas *et al.* 2004). Los estudios iniciales efectuados sobre los materiales arqueológicos (líticos y bioarqueológicos) sugieren un proceso de intensificación en las estrategias de explotación del entorno, con una ampliación en los recursos utilizados, así como en las materias primas trabajadas a lo largo de las cuatro ocupaciones del sitio (Belmar *et al.* 2003, Rojas *et al.* 2004).

Otra evidencia de este momento para la zona de estudio es un enterratorio humano identificado en la zona de Auco, el cual fue datado entre los años 6.000 y 3.000 a.C., período de extrema sequedad climática que repercutió en la economía de estos grupos y que está atestiguado por las evidencias de diversas enfermedades derivadas de una mala nutrición que presenta el individuo estudiado (Pavlovic *et al.* 2002).

Finalmente, antecedentes de otras ocupaciones Arcaicas en la cuenca superior del río Aconcagua se pueden atestiguar por medio de las colecciones privadas existentes, donde es posible identificar puntas de proyectil que responden a los tipos definidos en otras zonas para el período Arcaico. En los pocos casos que se ha podido re-

cuperar la ubicación espacial de tales hallazgos se ha constatado su recurrencia en zonas precordilleranas y cordilleranas (Pavlovic *et al.* 2002).

Lamentablemente, la escasa cantidad de información que se posee para estas poblaciones impide generar una caracterización mayor de ellas. Sin embargo, y a partir de los datos disponibles, es posible apurar alguna interpretación que intente al menos entregarnos un horizonte de comprensión, sin que ella sea muy pretenciosa y la reconozcamos antes que nada como un ejercicio intelectual que requiere de mayores datos para ser contrastada y formulada en extenso.

En tal sentido, las características de los pocos contextos estudiados, así como la información que se maneja para asentamientos de este mismo período en zonas aledañas (p.e. Cornejo *et al.* 1998), muestran la ausencia de cualquier tipo de actividad monumental entre estos cazadores recolectores. Las actividades ejecutadas por estas poblaciones no se reproducen en una construcción de referentes materiales monumentales en el espacio que visibilicen en el registro arqueológico la acción social.

Este hecho, propio de las sociedades sin estado (Criado 1989, 1991, 2000), se refuerza al observar la ausencia de una clara división entre los contextos de vida y muerte, donde los enterratorios humanos se caracterizan por: i) extrema invisibilidad en el registro arqueológico, ii) ausencia de grandes cementerios, siendo más frecuentes la presencia de enterratorios aislados y iii) disposición de las tumbas en sitios de ocupación de vivienda o en sectores aislados de toda referencia a otros restos arqueológicos del período. Todas estas características podrían ser utilizadas para proponer como hipótesis de trabajo que nos encontramos ante sociedades indivisas, tal como han sido definidas por Clastres (1978, 1981, ver también Criado 1989, 1991, 2000), formaciones donde no se da una mayor diferenciación entre las diferentes esferas sociales y en las que el intento de ocultar la muerte, hacerla invisible y socialmente ausente, responde a un intento de ocultación del paso del tiempo, de negación de su existencia (Clastres 1978, 1981; Criado 1991, 1993, 2000).

2.3. PERÍODO ALFARERO TEMPRANO (500 A.C. A 1000 D.C.)

Clásicamente, la definición de este período se ha fundado en la existencia de dos cambios en los contextos materiales de Chile central: su inicio se encuentra marcado por la aparición de la cerámica, mientras que su término se identifica con la aparición de la cerámica policroma y pintada del Período Intermedio Tardío. Sin embargo, últimamente esta conceptualización ha comenzado a modificarse, postulándose la posibilidad que durante los momentos iniciales de este período nos encontremos básicamente con grupos cazadores-recolectores que manejan la

cerámica dentro de su repertorio material, y que guardan una estrecha relación con las poblaciones de los momentos finales del Período Arcaico (Pavlovic 2001, Cornejo y Sanhueza 2003).

La cerámica del Alfarero Temprano se caracteriza básicamente por la presencia de vasijas de forma restringida, monocromas y con decoraciones de tipo incisa y/o grabado², aunque se encuentra también en menor medida la decoración en campos por medio de la aplicación de hierro oligisto y los engobes rojos (Lámina 5). Pero, a pesar de esta cierta homogeneidad, este período presenta una alta variabilidad en sus contextos materiales. Pavlovic (2000), intentando sistematizar la información existente de momento para la cuenca superior del Aconcagua ha postulado la existencia de al menos dos tipos de contextos. Primero, uno que presenta fuertes relaciones con los desarrollos clásicamente definidos para Chile central y la costa del río Aconcagua (Tradición Bato y Complejo Cultural Lolleo), y, segundo, otro de tipo más local, que presenta elementos que lo diferencian de los desarrollos clásicos de Chile central y los relacionan más con tradiciones cerámicas de zonas aledañas, el Norte Semiárido (especialmente su extremo meridional) y la vertiente oriental de la Cordillera de Los Andes (San Juan-Mendoza).

Por otro lado, la industria lítica es bastante homogénea y se caracteriza por la presencia de instrumentos de gran tamaño, orientados básicamente al trabajo sobre madera (raederas, raspadores), efectuados sobre materias primas locales (basalto y andesita), y una menor representación de artefactos e instrumentos de tamaños más pequeños, como cuchillos, puntas de proyectil, lascas con retoques mono o bifaciales, las que son elaboradas básicamente sobre materias primas de tipo silíceo. Alta frecuencia presentan también los instrumentos relacionados con actividades de molienda (manos de moler y conanas).

El patrón de asentamiento de los grupos de este período se orienta preferentemente a la ocupación de las tierras altas (Pavlovic 2000, 2001), zonas que actualmente se presentan bastante áridas, pero que, posiblemente sea resultado de un proceso de desecamiento que se habría producido en el mundo andino hacia el 1.000-1.200 d.C., idea que se ve avallada por el mencionado registro de una tecnología lítica fundada en instrumentos de gran tamaño orientados básicamente al trabajo de la madera (Pavlovic 2001), situación que se ha observado también en otros sectores de Chile central (Galarce com. pers.). Asimismo, el carácter extensivo, pero de poca intensidad, de las ocupaciones en estos espacios sugeriría un patrón de movilidad importante dentro de estas poblaciones (Pavlovic 2001) (Lámina 6).

En este contexto, Pavlovic (2001), postula que las tierras bajas habrían sido utilizadas básicamente como áreas de captación de recursos, lugares donde los asentamientos arqueológicos corresponderían básicamente a

² La diferencia técnica entre una decoración incisa y otra grabada, hace referencia a la realización de los trazos que constituyen la decoración en momentos post-cocción o pre-cocción de la pieza respectivamente.

campamentos de tareas que complementarían a las ocupaciones de vivienda existentes en las tierras altas.

Las dataciones absolutas obtenidas para este período, permiten enmarcar sus ocupaciones entre los años 300 a.C. y 900 d.C. La poca información existente hasta ahora no permite discutir en mayor profundidad las características de estas poblaciones, pero es factible pensar que en un período de tiempo que teóricamente se presenta tan extenso, se hayan producido una serie de modificaciones dentro del contexto social.

Desde otro punto de vista, encontramos que los asentamientos del Alfarero Temprano se caracterizan por una ausencia de visibilización sobre el espacio. Las ocupaciones no presentan mayores elementos monumentales y, además, son asentamientos pequeños, de baja intensidad y sin arquitectura, es decir, ocupaciones poco visibles en el espacio. Sin embargo, un primer atisbo de monumentalidad, y que podría entenderse dentro de los monumentos ambiguos (Criado 1991, 1993), es la presencia de las llamadas piedras tacitas (Lámina 7), rocas en cuyas superficies se han realizado sendas oquedades y que pueden haber sido utilizados como elementos de molienda y/o rituales. Su realización sobre el soporte de la roca le entrega un carácter monumental, asegurando su pervivencia en el tiempo, pero a su vez, su escasa visibilidad zonal le da un carácter ambiguo y sutil donde la acción social se expresa en el espacio, pero no marca visualmente el paisaje, siendo apreciable solamente una vez que se está junto a ella.

Es así como el primer hecho que salta a la vista en este contexto es que el paisaje es un constructo básicamente ideacional, donde la culturización del espacio por medios materiales está casi ausente. Decimos casi ausentes por cuanto desconocemos las características constructivas de las viviendas de estas poblaciones, aunque está claro la ausencia de arquitectura monumental o de estructuras de quincha³. Los monumentos son escasos y consisten únicamente en piedras tacitas, pequeñas modificaciones del paisaje natural que en su propia ambigüedad y poca visibilidad, se transforman realmente en alteración en el momento en el cual existe un ser conocedor de tal punto o, por el contrario, se está en las proximidades de tal elemento material.

Espacialmente, el paisaje habitado se localiza de preferencia en las tierras de cotas altas y/o sobre pequeños cerros, siendo escasas las ocupaciones en la zona de terrazas fluviales. Se construye el espacio de este momento, entonces, a partir de una arquitectura inmaterial, es decir una ordenación del espacio centrada en lo ideacional, que podríamos llamar desde las bordes hacia el centro, es decir, desde conos de deyección y rinconadas hacia terrazas fluviales. Es este un paisaje que basa toda su efi-

cacia en lo ideacional y los mapas mentales manejados por las poblaciones. El paisaje es sólo realidad ideacional y no manifestación material.

Un rasgo relevante de este primer momento del paisaje de nuestro estudio es la ausencia clara de espacios diferenciados. Por un lado, encontramos que las prácticas mortuorias de estos grupos se basan en la disposición de tumbas en los mismos sitios de vivienda, sin que se constituyan en este momento cementerios. Por otro, las mismas características de los sitios de este período sugieren una orientación multifuncional en la que no se ha generado una jerarquización y diferenciación de los asentamientos.

Apurando nuevamente una interpretación sobre el trasfondo de las características de este contexto podemos hipotetizar la posibilidad que nos encontremos nuevamente ante una sociedad indivisa (Clastres 1978, 1981; Criado 1989, 1991, 2000), una sociedad donde se da una ausencia de monumentalización, inexistencia de claras jerarquizaciones y diferenciaciones sociales, y en las que la muerte como tal no es exhibida y se confunde espacialmente con la vida. No obstante esta continuidad de la sociedad indivisa, ella posiblemente ha modificado aspectos de sus patrones sociales y cognitivos en comparación con los grupos Arcaicos de tiempos anteriores.

Finalmente, es posible suponer que dentro de este extenso período de tiempo se hayan producido algún tipo de alteraciones sociales en el interior de los grupos humanos. Sin embargo, la falta de estudios detallados al respecto no permite, de momento, avanzar mayormente en este tema.

2.4. PERÍODO INTERMEDIO TARDÍO (1.000 D.C. A 1.430 D.C.)

Definido como el momento inmediatamente posterior al Alfarero Temprano, caracterizado por un cambio en los contextos materiales, corresponde al substrato poblacional que hacia el 1.400 d.C. recibirá el impacto de la llegada de los contingentes Incaicos a la zona.

Como ya hemos visto, tradicionalmente, se había definido a la Cultura Aconcagua como el representante poblacional para el Período Intermedio Tardío de Chile central (Massone 1978, Durán y Planella 1989, Sánchez y Massone 1995). Sin embargo, los recientes estudios efectuados en diferentes sectores de la cuenca superior del río Aconcagua sugieren la existencia de un panorama diferente; la Cultura Aconcagua como tal se encontraría ausente⁴, siendo reemplazada por un conjunto de contextos locales que manejan un repertorio cerámico amplio, por lo que Sánchez (1997, 1998), ha propuesto definir a esta zona como un área de interdigitación cultural. Antes que

³ La arquitectura en quincha es la arquitectura tradicional campesina en la zona y consiste en la construcción de viviendas con base de piedra y muros conformados por una mezcla de arcilla, barro y ramas de arbustos. Las condiciones materiales de las paredes de quincha permiten su conservación en el registro arqueológico, sin que de momento se hayan logrado recuperar de las excavaciones en sitios del Alfarero Temprano.

⁴ En términos arqueológicos, se traduce esta afirmación en la ausencia del conjunto de elementos contextuales que han permitido definir a la Cultura Aconcagua como una cultura arqueológica en la cuenca del Maipo-Mapocho.

un panorama homogéneo, lo que se observa al estudiar los contextos materiales de esta época es la existencia de diferentes tipos de contextos cerámicos; por un lado, un conjunto caracterizado por la presencia de tres tipos cerámicos: (i) alfarería similar a la de la Cultura Diaguita del Norte Chico (Lámina 8a), (ii) Tipo Putaendo Rojo sobre Blanco (Lámina 8b) y (iii) Tipo Putaendo Rojo Engobado (Lámina 8c) (Pavlovic 2006). La primera de ella es básicamente una cerámica donde priman las formas abiertas y que, si bien maneja los códigos decorativos propios de la alfarería más nortina, su resultado material es una cerámica mucho más tosca que la Diaguita, tosquedad dada por la aplicación de trazos decorativos gruesos, así como grosores de paredes y labios de las vasijas mayores a los del Norte Chico, manteniéndose ajenos al refinamiento que alcanza la manufactura alfarera en la mencionada zona. La segunda, sería básicamente una pieza de tipo local con un predominio de formas abiertas y definida por el diseño estrellado, por cuanto se caracteriza por la aplicación de una decoración policroma o bicroma que forma un motivo a manera de estrella. La tercera corresponde básicamente a pucos rojo engobados que no presentan mayor decoración en sus superficies. Es interesante observar que, de momento, en la mayoría de los asentamientos excavados del Intermedio Tardío estos tipos cerámicos coexisten, mostrando la particular configuración material de las poblaciones del área⁵.

Por otro lado, encontramos contextos cerámicos donde predominan más bien tipos cerámicos relacionados con la Cultura Aconcagua, es decir, los tipos Aconcagua Salmón (Lámina 8d) y Aconcagua Rojo Engobado (Lámina 8e y f) (Massone 1978, Sánchez 1997, 1998). Sin embargo, la frecuencia de estos tipos dentro del total de la fragmentería es muy baja en comparación a lo conocido regularmente para la cuenca del Maipo-Mapocho, por lo que no constituyen en sí contextos asimilables a los de la Cultura Aconcagua (Sánchez 1997, 1998). De hecho, a diferencia de lo que ocurre en el Maipo-Mapocho, en la cuenca superior del río Aconcagua, es el tipo Aconcagua Rojo Engobado el que presenta una alta representatividad y en cambio el Aconcagua Salmón no alcanza siquiera una frecuencia de 1% dentro del total de la fragmentería cerámica (Sánchez 1997, 1998, Sánchez *et al.* 1999).

Vemos de esta manera una complejidad en los contextos cerámicos de la zona, con variaciones significativas dentro de los mismos sitios del área, algunos con una ergología totalmente diferente a la de la Cultura Aconcagua, y otros con contextos más cercanos a esta cultura, pero presentando variaciones significativas con lo que son las

frecuencias clásicas encontradas en otros sectores de Chile central. Interesante es que las investigaciones preliminares efectuadas sugieren una distribución espacial diferente de estos contextos, concentrándose los primeros en la zona de la cuenca de Putaendo, y los segundos en la cuenca de San Felipe-Los Andes.

En comparación con el Alfarero Temprano, los contextos del Intermedio Tardío son extremadamente diferentes. En el ámbito cerámico predominan las vasijas de formas no restringidas, con decoraciones bicromas o policromas, además de la aplicación de engobes; el material lítico se caracteriza por una industria básicamente de artefactos expeditivos efectuados sobre materias primas locales (basalto, andesita), con atributos métricos mucho menores que los del Alfarero Temprano; los instrumentos formatizados como puntas y cuchillos se siguen efectuando sobre materias primas silíceas, pero son de menor tamaño que las del momento inmediatamente anterior. Así también se observa un significativo cambio dentro de las prácticas mortuorias, dado por la aparición de los cementerios de túmulos, los que presentan la peculiaridad del registro de tumbas en cámara (Sánchez 1998, Sánchez *et al.* 1999).

El patrón de asentamiento también muestra notables diferencias con lo conocido para tiempos anteriores. Las ocupaciones del Intermedio Tardío se disponen básicamente en las tierras bajas, en terrazas fluviales aptas para la agricultura y próximas a cursos de agua, siendo los sitios mismos de una menor extensión que aquellos de tiempos anteriores. Este tipo de patrón de asentamiento, sumado a algunos indicadores del material bioantropológico trabajado (Pavlovic 2003), sugieren que nos encontramos ante una población que desarrolla algún tipo de agricultura y presenta un patrón de asentamiento mucho más sedentario que los grupos anteriores (Lámina 9).

Por otro lado, se da en estos momentos una clara monumentalización del espacio por medio de la construcción de cementerios de túmulos, referentes espaciales que demarcan un lugar destinado a la muerte, a la vez que construye en forma diferencial el paisaje al definir áreas que manejan un capital simbólico mayor que otro. Espacialmente, los túmulos presentan en su disposición una regularidad particular, cual es la asociación con zonas de rinconadas (Sánchez 1995). Reconociendo la imposibilidad de alcanzar el significado de este hecho, sí podemos plantear que esta asociación no es en ningún caso aleatoria, tal como ya ha sido planteado por Sánchez (1995), y que este referente geomorfológico se encontró de alguna manera ligado semánticamente con la erección de cementerios de túmulos.

⁵ En este sentido, no consideramos que la cerámica Diaguita sea un elemento intrusivo en los contextos de la cuenca superior, pues su recurrencia en los sitios estudiados, así como la diferencia tecnológica que presenta con las piezas del Norte Chico sugieren que es una cerámica de tipo local. Asimismo, el estrellado no creemos que sea tampoco el cerámico-tipo del Intermedio Tardío en el área, pues como ya dijimos, frecuentemente se encuentra asociada a cerámica tipo Diaguita, por lo que los datos directos de los sitios excavados no avalan tal hipótesis. Su alta representación en las colecciones locales tampoco pensamos que sustenten tal hipótesis, pues al desconocerse las dataciones absolutas de esos contextos no se sabe si realmente pertenecen a este segmento temporal o a tiempos Incaicos.

En contraposición a esta monumentalidad, la cotidianidad del asentamiento continúa siendo poco visible⁶, pero a diferencia de lo ocurrido en tiempos anteriores, esta vez, el espacio en vez de ser ocupado desde los sectores extremos hacia el centro del valle, es ahora ocupado desde el área central hacia sus costados. Las terrazas fluviales son los lugares nucleares de estas poblaciones, mientras que las tierras altas, que posiblemente en esta época presentan una aridez similar a la actual (Pavlovic 2001), sean espacios utilizados esporádicamente dentro de actividades complementarias a la reproducción económica de la sociedad (caza, recolección), y que por ende, presentan escasa visibilidad en el registro arqueológico.

Nos encontramos entonces ante un proceso de significativa inflexión en la construcción del paisaje y en la relación social hombre-naturaleza, la que puede ser interpretada, siguiendo a Clastres (1978, 1981) y Criado (1989, 1991, 2000), como la materialización de una sociedad en proceso de división. La monumentalización del espacio, su estratificación, la visibilidad de la muerte, denota una sociedad donde la idea de unidad y homogeneidad, propia del pensamiento salvaje y de las sociedades indivisas se encuentra en disolución. La visibilidad de la muerte y del tiempo, son discursos ajenos al mundo de estas sociedades (*sensu* Clastres 1978, 1981), la que invierte abundantes recursos en su ocultación (Criado 1989, 1991, 1993) y que en estos momentos, por el contrario se hace visible. Más aún, siguiendo los postulados relativos a la visibilidad de la acción social (Criado 1991, 1993, Cobas *et al.* 1998), el paso de una cerámica monocroma a otra policroma, de una tecnología fundada en colores de baja visibilidad (negro, café) a otros de amplia visibilidad (rojo y blanco básicamente), indican esta cada vez mayor materialización visual de la acción social⁷. Asimismo, la estandarización que muestra la cerámica de este tiempo en comparación con la de tiempos previos, sugiere una homogeneidad material que es acorde con esta modificación hacia una sociedad menos fragmentada. La totalidad del contexto arqueológico, entendido como la materialización de un pensamiento (Criado 2000), nos sugiere entonces que nos encontramos ante una sociedad estructuralmente diferente a la de tiempos anteriores, una sociedad que lentamente deja de ser indivisa, donde la monumentalización artificial del espacio se hace presente, el tiempo se hace explícito y en la cual algún tipo de división social se produce.

2.5. PERÍODO TARDÍO O INCA (CA 1.430 D.C. A CA. 1.540 D.C.)

Los momentos finales de la historia pre-hispánica de la cuenca superior del Aconcagua se corresponden con la

anexión de la zona dentro del Tawantinsuyu, el Imperio de los Incas. Aunque generalmente se aceptaba la fecha de 1.470 d.C. (Rowe 1946), como momento más temprano para su presencia en Chile central, la batería de dataciones absolutas obtenidas en diferentes sectores sujetos a la dominación Incaica, permiten retrotraerla a fechas cercanas a 1.430 d.C. (Stehberg 1995). Su fecha terminal coincide con la irrupción de la presencia hispánica a mediados del siglo XVI.

Tradicionalmente, el valle de Aconcagua ha sido definido como un área importante dentro de la ocupación Incaica en Chile central, no obstante, es necesario recordar en este punto que toda la zona central de Chile se considera un sector periférico del Tawantinsuyu (Hyslop 1986). La crónica de Jerónimo de Bibar (1966[1558]), explicita en forma clara la presencia de un importante personaje Incaico (gobernador) asentado en la ciudad de Quillota (curso medio del valle), mientras que los restos arqueológicos dispersos a lo largo de todo el valle indican una importante representación de materialidades de este tiempo (Coros y Coros 1999, Durán y Coros 1991, Gajardo Tobar y Silva 1970, Rodríguez *et al.* 1993, Sanguinetti 1975, Stehberg 1995, Uribe 1999-2000).

Los sitios arqueológicos de este tiempo son múltiples y variados. Nos encontramos con sitios de vivienda, cementerios (tanto de túmulos como simples), restos del camino Incaico (qapaq ñam), fortalezas (Pucará El Tártaro), tambos (p.e. Ojos de Agua), sitios de funciones administrativas (El Castillo) y lugares sagrados (wakas). Encontramos entre estas últimas dos de especial relevancia: (i) el santuario de altura Aconcagua (Schobinger 1986), correspondiente a un santuario emplazado en la alta cordillera andina (5.300 msnm aprox.), que registra un conjunto de estructuras arquitectónicas y donde se efectuó el ritual de la Capacocha (sacrificio humano), ritual de primordial importancia dentro de la religiosidad Incaica (Duvois 1976, Mc Ewan y Van de Guchte 1992), y (ii) el complejo arquitectónico Cerro Mercachas, conjunto arquitectónico emplazado en una cumbre de mediana altura en la cuenca superior del Aconcagua y que por sus características intrínsecas ha sido redefinido como una waka, antes que un pucará⁸ (Lámina 10).

Si bien el dominio Incaico sobre la zona pudo haber sido selectivo, y de hecho así debe haber sido, pues es una constante dentro de la ocupación Incaica de las provincias dominadas (p.e. Adán y Uribe 2005, D'Altroy 2004, Hyslop 1986, 1990), la presencia de un conjunto de estructuras funcionales, como tambos, red vial, fortalezas y nuevos asentamientos, necesariamente produjo una modificación dentro de las relaciones sociales existentes en la localidad, así como en los modos de vida desarrollados, donde los grupos locales se vieron sujetos a tributación

⁶ En excavaciones de sitios de vivienda de esta época se han encontrado restos de quincha, por lo que es posible que ellos hayan sido la materia prima para la construcción de la arquitectura de este tiempo. Si bien las casas de quincha presentan una cierta visibilidad, ellas no tienen un carácter monumental al tener una corta duración.

⁷ Ver al respecto Cobas (2002)

⁸ El sitio en cuestión no presenta los rasgos arquitectónicos defensivos propios de una fortaleza, a la vez que dada la altura del cerro sobre el que se emplaza, su ubicación resulta poco funcional para la defensa ante un ataque, facilitando que el sitio sea rápidamente sitiado.

por medio de la prestación de mano de obra (mit'a), la que se traducía tanto en la construcción de infraestructuras, como en la obtención del estado de recursos y materias primas, como lo ejemplifica la presencia de collcas (depósitos) en Pucará el Tártaro.

La disposición espacial de los asentamientos de esta época, especialmente los tambos, red vial, fortalezas y asentamientos de funciones administrativas (p.e. El Castillo), sugieren un uso pautado y estratégico del espacio orientado a la ocupación de puntos neurales de la zona dentro de un proceso de utilización de una geografía política que permitía mantener un eficaz dominio sobre el área, una eficiente logística entre los asentamientos y una red estructural que permitía unir y comunicar a esta provincia con las restantes áreas del Tawantinsuyu.

La presencia de poblaciones alóctonas a la cuenca superior del Aconcagua, representadas por los tipos cerámicos registrados en el sitio Pucará El Tártaro (Sánchez *et al.* 1999), son otra muestra de las modificaciones a las que se vio sujeta esta zona durante este tiempo, así como de la inserción y articulación de este espacio con los de otras provincias del Collasuyu. Junto con sugerir un traslado de población, el ingreso de nuevas formas y decoraciones cerámicas, relacionados con la alfarería cuzqueña, indican a su vez una modificación en las prácticas alfareras de los grupos locales (Lámina 11).

Todo este conjunto de evidencias hacen ver al Período Tardío, o Incaico, como un momento de la prehistoria local de extrema importancia, en el cual los grupos locales se insertan dentro de redes de relaciones socio-económicas interareales de una extrema complejidad y gran alcance, pero a su vez, están sujetos a un dominio estatal que debió haber impuesto algún reordenamiento del espacio y de las tierras, al tiempo que dispuso de la fuerza de trabajo de los individuos locales. Es posible, sin embargo, pensar que este dominio no fue parejo en toda el área y que, debido a sus características, nos encontremos con posibles sectores donde la presencia estatal fue mucho menor que en otras zonas del área.

3. LA PROBLEMÁTICA RUPESTRE EN LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA

3.1. HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

Dentro de este contexto histórico y arqueológico, el tema del arte rupestre no ha recibido una gran atención en el último tiempo, concentrándose las investigaciones en el área hacia mediados los años 60 y 70 (Iguait 1970, Iribarren 1973, Niemeyer 1964, 1977, Niemeyer y Montané 1966, Sanguinetti 1968, 1972, 1975), las que fueron efectuadas principalmente por Niemeyer (1964, 1977, Niemeyer y Montané 1966), y que cristalizaron en la defini-

ción del llamado Estilo Aconcagua (Mostny y Niemeyer 1983). Y dentro de esta definición, lo que más ha primado ha sido la caracterización de una figura en particular nombrada signo escudo.

La primera referencia obligatoria para tratar este tema es el ya clásico trabajo de Niemeyer (1964), en los sitios de Vilcuya y Río Colorado. Marca un hito este trabajo, por cuanto en él se realiza la primera descripción sistemática de sitios rupestres para la zona, además el autor acuña el término de la que para él es la figura que mejor representa este arte rupestre, el signo escudo, y que dada su presencia en la casi totalidad de los paneles estudiados, sería el "signo que mejor relaciona a todas las grabaciones descritas dándoles un carácter de cotidaneidad" (Niemeyer 1964: 145) (Lámina 12). Líneas, círculos, figuras antropomorfas y otras de tipo geométrico serían contemporáneas producto de su coexistencia en paneles con la figura del signo escudo, idea sustentada implícitamente en la inexistencia de superposiciones.

En esta primera referencia, el autor no avanza mayormente en la adscripción cronológica-cultural de estas figuras, indica solamente su semejanza con grabados de otras zonas del país (Norte Chico y Norte Grande) y con áreas allende Los Andes (Niemeyer 1964). En pocas palabras, se trata de un trabajo descriptivo que se ve deslumbrado por la presencia de una figura característica que, de una u otra forma, marcará el resto de la historia de la investigación del arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua, el signo escudo.

Un par de años después, junto a Montané (Niemeyer y Montané 1966), presentan una síntesis más amplia del arte rupestre en esta zona, mencionando los ya conocidos sitios de Río Colorado y Vilcuya, más La Puntilla de Los Andes y Jahuel Alto, todos ellos relacionables por la presencia del signo escudo, así como por una figura fitomorfa que comparte espacios con éste, y que la interpreta como una esquematización de un ser antropomorfo. Importante en este trabajo es la mención de nuevos bloques de grabados en Vilcuya, donde describe "una especie de cruz swástica que recuerda la forma del trisquelión de la cerámica Aconcagua Salmón" (Niemeyer y Montané 1966: 428). Asimismo, da cuenta de otros sitios que se ubican tanto en la Región Metropolitana, como en la VI región, que tienen signos escudos y fitomorfos.

Si el primer trabajo de Niemeyer (1964), se centra en la descripción sistemática del arte rupestre, este segundo informe (Niemeyer y Montané 1966), avanza en sus interpretaciones y sienta las bases para lo que será la futura formulación del estilo Aconcagua, pues "necesariamente tendrá que tenderse en esta etapa a dilucidar los estilos" (Niemeyer y Montané 1966: 438). En sus conclusiones, reafirman que el signo escudo es el referente más popular en la región, y si bien se encuentra también en la zona de Petorca, no es tan profuso como en Aconcagua. Su análisis distribucional de este tipo de motivos le hacen concluir que el registro del signo escudo, fitomorfos y varios otros definen,

“una franja andina occidental o de precordillera, de aproximadamente 250 km de longitud que va desde el valle de Petorca por el norte hasta a lo menos el río Cachapoal por el sur, y quizá hasta el Tinguiririca, con caracteres de analogías gráficas y probable cotidaneidad. Coincide dicha franja aproximadamente con la dispersión de la llamada cerámica Aconcagua Salmón” (Niemeyer y Montané 1966: 439).

La asociación está planteada: signo escudo, fitomorfo y todo el conjunto de figuras que le acompañan en el panel se dispersan por el mismo espacio donde se encuentra la cerámica Aconcagua Salmón. Y a su vez se amplía en el mismo texto: la presencia del diseño tipo swástica, identificado en el bloque 22 de Vilcuya, similar al trinacrio, y la tendencia general a la decoración geométrica confirman la correlación planteada, pues son todos rasgos que comparten con la cerámica Aconcagua. Más aún, en el mismo estero Vilcuya encuentra un sitio con cerámica Aconcagua Salmón, así como en el sitio Estero Cabeza de León, en el río Maipo, donde también se da cuenta de la presencia de signos escudos (Niemeyer y Montané 1966).

Avanzando en estas correlaciones, y sin darle tanta fuerza como antes, indica que hay incluso figuras que recuerdan la decoración de la cerámica Valdivia (sur de Chile): clepsidras y motivos lineales. “Es cierto que son elementos decorativos generalizados y no estrictamente diagnósticos” (Niemeyer y Montané 1966: 440)⁹.

Reafirma en este trabajo la asociación de este arte con el del Norte Chico a partir de los siguientes rasgos: el carácter simbólico-geométrico, su técnica, la tendencia a llenar toda la cara de la roca y la presencia de signos comunes como “la cruz dentro de un contorno cruciforme, signos escutiformes, aglutinaciones de círculos” (Niemeyer y Montané 1966: 440).

Cumpliendo con el objetivo declarado al inicio de las conclusiones de su trabajo, Niemeyer y Montané (1966), han sigilosamente sentado las bases para definir un estilo en la zona: caracterizan sus formas, su distribución geográfica y su adscripción crono-cultural, sólo faltó nombrarlo directamente como un estilo.

Por esa misma época, Sanguinetti (1968), describe 13 bloques de arte rupestre en Piguchén, cuenca de Putaendo. Importante es este trabajo, por cuanto en él se presenta una perspectiva diferente a la que había popularizado Niemeyer. Para la autora,

“el signo que se observa con mayor frecuencia es el círculo, con punto o sin él. En algunos bloques las únicas figuras están constituidas por conjuntos de círculos o formas circulares” (Sanguinetti 1968: 249).

Junto con los círculos encontramos líneas sinuosas, una cruz de grueso trazo, un rostro que asemeja una lechuza y sólo un signo escudo. En el bloque 2 da cuenta

de superposiciones. Cerca de estos petroglifos identifica cerámica de tiempo colonial.

En 1970 Igualt da cuenta del sitio El Saino en Jahuel, donde describe 16 rocas grabadas con figuras geométricas, antropomorfas y zoomorfas, siguiendo ese orden de popularidad. Al igual que Niemeyer, dice que

“la característica de estos petroglifos, como ya lo hemos anunciado, es la representación del signo escudo el que a veces está aislado, unido a otros signos escudos o figuras diferentes y otras veces forman una figura antropomorfa (Igualt 1970: 195-196).

La alta representación del signo escudo le permiten asociar este sitio con las estaciones de Vilcuya, Río Colorado, Chicolco, El Sobrante, Piguchén, San Esteban y Paso de los Patos (Igualt 1970).

Junto a los bloques de El Saino se identifica cerámica burda y algunos fragmentos con pintura iridiscente (Igualt 1970), asociados hoy en día al Período Alfarero Temprano.

En esta época de constantes publicaciones sobre el arte rupestre de la zona, Sanguinetti (1972), da nuevamente cuenta de petroglifos, esta vez en la zona de Campos de Ahumada, donde describe 7 bloques grabados. Como en Piguchén, indica una mayor representación del círculo en todas sus variantes, mientras que el signo escudo se da solamente en un par de bloques, a pesar de que esta figura, “sin duda, es característico para la zona” (Sanguinetti 1972: 281).

Esta misma autora describe posteriormente los petroglifos que se encuentran en el sitio Incaico Cerro Mercachas (Sanguinetti 1975). Ubica 3 rocas en el sector norte del cerro, una de ellas tiene un conjunto de 9 círculos con punto central, otra una figura geométrica, círculo reticulado, un signo escudo y otros motivos poco claros; un tercer soporte presenta también dos signos escudos elípticos con rectas que se cruzan diagonalmente. “Aparte de estos hay dos o tres grabados más que no revisten mayor importancia” (Sanguinetti 1975: 133). No hay mayores comentarios sobre el arte rupestre del sitio.

Así las cosas, para mediados de 1970 tenemos una serie de sitios de arte rupestre descritos para la zona, donde se ve una distribución diferencial de los grabados: donde predomina el signo escudo hay una baja cantidad de círculos y viceversa.

Interesante es que algo antes de que se diera la descripción de Sanguinetti (1975), aparece en escena un nuevo actor, ajeno a la zona, pero centrado en el estudio del arte rupestre, Jorge Iribarren. Haciendo una síntesis del arte rupestre chileno, Iribarren (1973), nombra los hallazgos de Niemeyer e Igualt y correlaciona algunas figuras cuadrangulares cóncavas con demostraciones de posibles identificaciones de caras humanas que aparecen en

⁹ Nos detenemos en este punto, pues no podemos dejar de expresar nuestra extrañeza a que el autor considere esta asociación entre decoración y cerámica como no diagnóstica, más aún cuando la clepsidra es una figura de reconocida asociación con la cultura Inca. Surge la pregunta necesaria de por qué si esta asociación no es significativa, la anterior asociación con la Cultura Aconcagua citada por el investigador habrá de serlo también.

el Norte Chico. Otras figuras geométricas tendrían también concordancia formal con las del Norte Semiárido, mientras otras serían propias a Chile central. Comenta que,

“En las provincias de Aconcagua y Santiago existe una cierta abundancia de petroglifos en la región precordillerana con características diferenciales locales y otras que resultarían como una prolongación de motivos aparecidos en el Norte Chico” (Iribarren 1973: 145).

A diferencia de Niemeyer y Montané (1966), no encuentra similitud entre el arte de la cuenca superior del río Aconcagua y el de Los Cipreses (VI región).

En 1976, René León Echaiz (1976) publica su libro *Prehistoria de Chile central* en el que describe grabados rupestres del área, algunos de ellos ya publicados por Niemeyer (1964), y los asocia al Período Incaico, marcando una clara diferencia con los otros investigadores de la temática. Desafortunadamente, el autor no entrega mayores argumentos del porque de esta asociación.

En 1977, tras haber dejado pavimentado el camino, Niemeyer (1977), utiliza por vez primera el término Estilo Aconcagua para referirse al arte rupestre que se dispersa en el curso superior del valle de Aconcagua, entre San Felipe y Río Blanco. Se caracterizaría este arte por ser de representaciones más abstractas que el de más al norte, por la presencia de la figura humana enmascarada y la identificación del signo escudo, figura inmensamente repetida. Sería este un arte votivo propiciatorio (Niemeyer 1977).

Ha nacido el Estilo Aconcagua como tal. Usando las proposiciones entregadas en 1966, y sin dar demasiada importancia a los comentarios de Sanguinetti sobre el predominio del círculo, Niemeyer define este concepto anclándose en el signo escudo. Posteriormente, junto a Mostny (Mostny y Niemeyer 1983), sellan esta idea, en el que será el último trabajo enfocado a la temática. Confirmando lo anterior, indican que este estilo se da en el curso medio superior del Aconcagua, entre San Felipe y Río Blanco, más algunos tributarios del Río Colorado; presenta una temática variada, motivos abstractos con formas extremadamente estilizadas y disimuladas de la figura humana. Predomina el signo escudo, que en su definición oficial,

“Corresponde en su forma más simple a un trapecio, a una elipse o a un trazado subrectangular, en el cual se han marcado dos diagonales. El diseño interior suele hacerse más complejo con la introducción de puntos o pequeños circulitos entre los sectores separados por las diagonales. En otras ocasiones dos de estos segmentos opuestos por el vértice se hacen de cuerpo lleno, o un signo escudo va dentro de otro más grande” (Mostny y Niemeyer 1983: 66).

Encontramos también cruces de contorno cruciforme, clepsidra, lineaturas en V y W.

Por la presencia de ciertos motivos indica que este estilo se difunde hacia el norte hasta el interior del valle de Petorca (V región), y por el sur, hasta la cordillera andina de Rancagua (VI región), “coincidiendo en líneas muy gene-

rales con la difusión de la llamada cerámica Aconcagua Salmón, con cuya decoración los signos rupestres guardan cierto aire de familia” (Mostny y Niemeyer 1985: 67).

Solamente para finalizar con este recorrido, se debe añadir el trabajos de Coros (*et al* 2000), donde describe los petroglifos de Paidahuen, más conocido como la Puntilla de Los Andes, indicando la presencia tanto de signos escudos como círculos.

3.2. DECONSTRUYENDO EL ESTILO ACONCAGUA Y EL SIGNO ESCUDO: HACIA UNA CRÍTICA DE SU SER ARQUEOLÓGICO

Como se desprende del apartado anterior, todo lo que es el desarrollo del Estilo Aconcagua se basa en los trabajos y descripciones que a lo largo de los años ha realizado Niemeyer, básicamente, sin que existan otros enfoques que aborden de manera crítica la propuesta realizada por este autor. Esta es la perspectiva que deseamos desarrollar en las siguientes líneas.

Para entender todo el razonamiento que lleva a Niemeyer a definir el Estilo Aconcagua, y el signo escudo como referente propio de este arte, es necesario deconstruir la lógica que guía a este autor, y comentarlo con el fin de tener una mirada crítica sobre el desarrollo de estas proposiciones, las que con los años han llegado a ser ya casi un lugar común en el discurso arqueológico de la zona central de Chile, no obstante las dudas que han surgido entre algunas investigadores sobre la asociación entre este arte y la Cultura Aconcagua (Durán y Planella 1989, Massone y Sánchez 1995).

Si seguimos el razonamiento de Niemeyer encontraremos que toda su formulación se basa en el siguiente conjunto de inferencias:

1. *Existencia del Signo Escudo*: desde que Niemeyer desarrolló su proposición, el término signo escudo adquirió cada vez mayor notoriedad en el discurso arqueológico por su capacidad para simplificar la realidad descriptiva de las figuras rupestres. Sin embargo, si nos atenemos a las láminas que presenta Niemeyer, así como a las estrategias constructivas que definen el signo escudo, encontramos que bajo este rótulo se agrupan una extensa cantidad de figuras que en muchos casos no tienen mayor relación lógico-formal entre sí (Lámina 13). Desde círculos bipartitos y cuatripartitos, a cuadrados y óvalos con complicadas decoraciones interiores, se agrupan todos bajo un concepto que antes que dar cuenta de una sola realidad, une diferentes elementos bajo un concepto único, produciendo una simplificación máxima de las diferentes estrategias de construcción de los motivos rupestres, agrupando diseños que no están relacionadas lógicamente en términos de sus atributos. En su definición no encontramos la existencia de procedimientos sistemáticos y lógicos que permitan: (i) agrupar todos esos diseños bajo un mismo concepto, (ii) asegurar su coe-

xistencia cronológica y (iii) aseverar el carácter significativo de la agrupación propuesta, por lo que bajo el concepto de signo escudo se agrupó una realidad formalmente heterogénea y sin necesidad lógica de continuidad. Por ello, y con el actual estado de conocimiento que presenta la disciplina arqueológica, pensamos que el signo escudo es una construcción artificial que no agrupa en su interior representaciones significativamente relacionadas, por lo cual tiene una serie de debilidades como herramienta descriptiva del universo rupestre de la cuenca superior del Aconcagua, al producir una simplificación extrema de la realidad representacional rupestre de la zona, basando todo su prestigio discursivo en el capital acumulado por la densidad histórica de su ser en la arqueología de Chile central.

2. *La Contemporaneidad de todas las expresiones rupestres*: la alta representatividad del signo escudo en las estaciones por él estudiadas, hacen decir a Niemeyer que junto con ser esta figura la más popular del estilo, la presencia del signo escudo en todos los paneles automáticamente ubica en un mismo rango temporal a la totalidad de los referentes allí plasmados. Este razonamiento básico creemos que no tiene mayor fundamento lógico, por cuanto la coexistencia de figuras en un panel no da necesariamente cuenta de su contemporaneidad. Por ello, no es posible argumentar que todas las figuras rupestres de la zona son necesariamente contemporáneas.
3. *Los grabados del área guardan relación con la cerámica Aconcagua Salmón*: postulada una contemporaneidad de las diferentes expresiones rupestres por la presencia del signo escudo, idea que ya hemos mostrado débil, Niemeyer avanza un paso más al indicar que los grabados rupestres guardan un aire de familia con los de la cerámica de la hoy llamada Cultura Aconcagua. Tal similitud es básicamente su carácter geométrico y la existencia de un motivo parecido al trinacrio en un bloque de Vilcuya. Por un lado, la supuesta semejanza entre arte rupestre y cerámica Aconcagua se basa en un criterio muy básico, cual es la presencia de decoración geométrica, en tal caso, es posible pensar en una asociación también con el Período Alfarero Temprano o el Histórico Temprano, por cuanto la cerámica de esa época también maneja ese tipo de decoración. Por otro lado, un motivo que se asemeje al trinacrio no implica de por sí que todo el arte rupestre de la zona sea asignable a la Cultura Aconcagua. Lamentablemente, Niemeyer no ilustra esta figura para realizar algún comentario y evaluar su similitud con el motivo cerámico con el que se compara.
4. *Asociación espacial entre estaciones de arte rupestre y sitios Aconcagua*: Niemeyer da como otro fundamento para su postulación, la existencia de cerámica Aconcagua en las cercanías de estaciones rupestres de Vilcuya y Estero Cabeza de León. Este punto tiene

una serie de falencias; por un lado, es sabido que el criterio de contiguidad (asociación espacial) en arte rupestre no es un criterio de gran validez para correlacionar grabados con depósitos (Gallardo 1996). Por otro, estadísticamente los casos en que se da esta asociación son muy bajos, sólo dos, por lo que no es significativo. Finalmente, encontramos que Sanguinetti (1968, 1975), e Iguait (1970), indican la asociación de petroglifos junto a cerámica Alfarera Temprana, Histórica y en sitios de tiempos Incaicos (Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas). Si hacemos caso de la asociación espacial, el arte rupestre de la zona se presentaría de forma similar desde el Alfarero Temprano en adelante, siendo el signo escudo una figura que traspasa a las diferentes culturas.

5. *Co-dispersión de cerámica Aconcagua Salmón y arte rupestre Aconcagua*: Niemeyer menciona que en términos generales por donde se extiende la cerámica Aconcagua Salmón se da también este tipo de arte rupestre con el diseño del signo escudo, es decir desde Petorca hasta el Cachapoal. Si esa asociación es tan clara no se explica porque “a medida que se avanza hacia el sur, alejándose del valle del Aconcagua, los petroglifos son cada vez más escasos” (Montané y Niemeyer 1966: 421). ¿Si una misma población crea arte rupestre, porque este se concentra solamente en una de sus zonas de dispersión?

Otra crítica es posible de realizar a esta postura. No está tan claro que el arte rupestre de esta gran zona sea muy similar entre sí, de hecho el mismo Niemeyer y Montané, indican que,

“en el valle superior del Petorca (El Sobrante), el signo diferencial rectángulo de lados curvos aparece pocas veces representado. En el valle de más al sur, el Aconcagua, el signo escudo alcanza máxima frecuencia, hasta el punto que casi no hay bloque grabado que no lo ofrezca, y el rectángulo de lados curvilíneos tiene escasa representación” (Niemeyer y Montané 1966: 439).

A lo largo del área definida para el Estilo Aconcagua, tendríamos entonces una variación significativa del arte rupestre, pues al comentario anterior se suma la crítica de Iribarren (1973), a la posible semejanza del arte rupestre del valle de Aconcagua con el del cajón de Los Cipreses.

Revisando los puntos básicos que fundan la postulación de un Estilo Aconcagua, de su asociación con la Cultura Aconcagua y de la primacía del signo escudo, vemos que ellos presentan una serie de falencias significativas que se resumen básicamente en la extrema simplificación del entendimiento del universo representacional rupestre y la ausencia de cualquier fundamento real que permita sostener la contemporaneidad de todos los diseños rupestres y su asociación con una determinada cultura arqueológica. Más aún, al considerar los últimos avances que se han realizado sobre la prehistoria de la cuenca superior del Aconcagua, vemos que la Cultura

Aconcagua ya no es el representante poblacional durante el Intermedio Tardío (Sánchez 1997, 1998). De esta manera, encontramos que el Estilo Aconcagua se encuentra presente básicamente en una zona donde la Cultura Aconcagua no se registra, por lo que suponer la existencia de una relación genética de la segunda con la primera no tiene ningún fundamento. Este hecho explicaría porque al sur del valle de Aconcagua, es decir, en la cuenca del Maipo-Mapocho, el arte rupestre tiene una frecuencia de representación tan exigua: debido a que los grabados son realizados por una población local y no por grupos Aconcagua, donde se encuentra claramente la Cultura Aconcagua, o no hay arte rupestre, o es muy bajo en comparación a lo conocido para la cuenca superior del Aconcagua, área nuclear de este tipo de manifestación arqueológica.

Llegados a este punto, la labor arqueológica necesariamente se tiene que centrar en dos puntos básicos: (i) definición de estilos rupestres para la zona y (ii) ubicación cronológica-cultural de éstos, por cuanto de momento lo único que tenemos para la zona es un conjunto de figuras grabadas en las piedras, tarea que requiere de un andamiaje teórico-metodológico claro y explícito que permita evaluar tanto los supuestos propios a la investigación, así como sus potencialidades y limitaciones.

4. PROBLEMA DE ESTUDIO, OBJETIVOS E HIPÓTESIS

A partir de los puntos reseñados anteriormente, este trabajo se define por un problema de estudio general que se desglosa en una serie de objetivos e hipótesis que dirigen la totalidad de la investigación.

El problema de estudio general es la caracterización del arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua desde una perspectiva amplia que aborde tanto su sistematización dentro de estilos, así como la interpretación de su contenido social y cultural.

De tal problemática se definen cuatro objetivos de investigación:

1. *Definición de estilos de arte rupestre para la cuenca superior del río Aconcagua.*

Como se desprende de la discusión presentada en el apartado I.3, los estudios previos realizados sobre el arte rupestre de la zona presentan una serie de debilidades en la actualidad que impiden seguir sosteniendo la posibilidad de un Estilo Aconcagua. Dado el avance de los métodos de estudio y marcos teóricos en la arqueología, hoy en día el conjunto de diseños que componen el registro rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua es un universo material que no es posible de considerar en un solo estilo, desconociéndose tanto el número de éstos como su filiación cronológica-cultural. Por tanto, la labor básica a realizar previo a cualquier intento de interpretación del arte rupestre es su definición dentro de conjuntos homogé-

neos que permitan identificar y discriminar la presencia de uno o más estilos.

2. *Definición cronológica-cultural para el o los estilos de arte rupestre propuestos para la zona de estudio.*

Si las proposiciones de Niemeyer (1964, Mostny y Niemeyer 1983), sobre la existencia de un único estilo en la zona no pueden ser mantenidas en la actualidad, su hipótesis relativa a la asignación cronológica-cultural de éste tampoco es válida, más aún cuando las últimas investigaciones en la zona indican la ausencia de la Cultura Aconcagua en el área (Sánchez 1997, 1998; ver apartado I.2.4). Ante tal situación, se propone definir la asignación cronológica cultural del arte rupestre a partir de una cronología relativa basado en los supuestos teórico-metodológicos discutidos en los apartados II.1 y II.2.

3. *Caracterización del papel del arte rupestre en los procesos de construcción social del espacio durante la época prehispánica local.*

Si consideramos que el arte rupestre es un monumento ambiguo inmueble (Criado 1991, 1993), que adquiere parte de su significado y sentido a partir de su dimensión espacial, y que a su vez el paisaje es construido a partir de un conjunto de dispositivos materiales e imaginarios (Criado 1991, 1999), se propone caracterizar el papel que juega el arte rupestre en los procesos de construcción social del espacio durante el período de estudio, así como los códigos formales de organización espacial que éste implementa.

4. *Caracterización del arte rupestre como materialidad activa en los procesos sociales prehispánicos locales.*

Finalmente, reconocido el papel jugado por el arte rupestre en los procesos de construcción social del espacio, se propone abordar el entendimiento de este sistema de representación visual desde una perspectiva que permita entenderlo como una materialidad activa en la configuración de los procesos sociales prehispánicos de la cuenca superior del río Aconcagua. En particular, a través de este objetivo se establece la posibilidad de lograr un entendimiento de la prehistoria local desde el arte rupestre y sus relaciones contextuales con el resto de la evidencia arqueológica disponible.

Estos objetivos de investigación se despliegan en un conjunto de hipótesis de trabajo sobre la temática:

- *Hipótesis 1: A partir de las características formales del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, se define para la zona la presencia de más de un estilo de arte rupestre.*

Como se desprende de la revisión historiográfica realizada en el apartado I.3, el arte rupestre de nuestra zona de estudio presenta una alta variabilidad y heterogeneidad en sus atributos formales, lo que permite señalar que no es posible sostener en la actualidad la reunión de todas las representaciones en un solo estilo, lo cual abre las puertas a la posibilidad de la existencia de más de un estilo de arte rupestre.

- *Hipótesis 2: Cada uno de los estilos definidos se asocia a momentos diferentes del período Alfarero en la cuenca superior del río Aconcagua.*
Al proponerse la presencia de más de un estilo de arte rupestre se define, de acuerdo a nuestros presupuestos teóricos expuestos en el II.1, su asociación con diferentes períodos de la prehistoria local, pues se considera que cada estilo es representativo de un momento particular.
Específicamente, considerando la escasa evidencia de poblaciones Arcaicas en la zona, se sugiere una asociación genérica del arte rupestre con el período Alfarero, asociación que pretende ser especificada en el desarrollo de la investigación.
- *Hipótesis 3: Los diferentes estilos de arte rupestre propuestos para la zona presentan distribuciones espaciales particulares.*
Al considerar al estilo como una categoría amplia que abarca en su formulación los diseños, paneles y el emplazamiento de los sitios de arte rupestre (apartado II.1.1.2), se hipotetiza que los conjuntos rupestres de estilos diferentes deben expresarse en diferentes patrones de distribución a lo largo de la cuenca superior del río Aconcagua.
- *Hipótesis 4: Las diferencias en la distribución espacial de los distintos estilos propuestos para el área se relacionan con estrategias de construcción social del espacio diferenciales para cada momento de la prehistoria local.*
Tomando como base los postulados de la Arqueología del Paisaje (Criado 1989, 1993, 1999, 2000), se propone que, a partir de su distribución espacial, el arte

rupestre actúa dentro de un conjunto de tecnologías materiales orientadas a la construcción social del espacio, concretando un concepto particular de paisaje.

- *Hipótesis 5: Las diferencias en la distribución espacial de los distintos estilos propuestos para el área se relacionan con procesos sociales y culturales específicos y particulares a cada momento de la prehistoria local.*
Siguiendo las ideas expuestas en el apartado II.1.2, si entendemos que el paisaje es producto y productor de un conjunto de procesos sociales y culturales que se ejecutan y adquieren validez en tal contexto, las diferencias en las distribuciones de sitios de arte rupestre no sólo daría cuenta de distintas concepciones espaciales establecidas en el área, sino también de procesos sociales y culturales particulares a cada uno de los momentos de la prehistoria local estudiados y expresados, parcialmente, a través del arte rupestre.
- *Hipótesis 6: Dentro de cada estilo se da una distribución espacial diferencial de los soportes de arte rupestre, lo que se relaciona con un proceso de construcción social del espacio que genera una diferenciación y distinción entre los múltiples espacios ocupados por las poblaciones humanas.*
Si la distribución espacial del arte rupestre responde a un proceso de semantización y construcción social del paisaje, proponemos que a partir de un criterio de frecuencia, contenido visual y presencia/ausencia de los petroglifos, que se expresa en su presencia diferencial en el entorno, los grabados generan una discontinuidad material que diferencia, y entrega un contenido distinto, a los múltiples espacios habitados por las poblaciones prehispánicas en la cuenca superior del río Aconcagua.

II. MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

1. MARCO TEÓRICO

La sistematización del conjunto de representaciones rupestres de la zona de estudio, así como su interpretación desde una perspectiva espacial, requiere la proposición de un marco teórico explícito que permita abordar tales desafíos desde enfoques que, por un lado, posibiliten dar cuenta de la lógica de producción de los grabados, sistematizándolos en estilos y, por otro, de su espacialidad y relación con los procesos sociales, culturales e históricos contingentes a su contexto. Para tales efectos, nuestro marco teórico descansa en dos lineamientos teóricos básicos, la *semiótica* y la *Arqueología del Paisaje*. Pensamos que a partir de estos dos lineamientos no sólo es posible cumplir los objetivos propuestos en la presente investigación, sino que también desarrollar un enfoque al arte rupestre que intente paliar parte de las subjetividades que se dan en estos trabajos, así como aportar en la discusión teórica-metodológica propia a este ámbito.

Al respecto, pensamos que la proposición de enfoques teóricos, que luego revierten en perspectivas metodológicas de estudio, es una tarea de vital importancia para la investigación del arte rupestre, por cuanto no sólo posibilitan salir del empirismo que ha caracterizado a gran parte de estas investigaciones, sino también el construir un corpus sólido de acercamiento a esta materialidad que permita insertarla de buena forma en las discusiones tanto de las prehistorias locales, como de la disciplina arqueológica.

1.1. SEMIÓTICA

Desde que Sausurre (1983[1972]), definió la semiología como la ciencia orientada al estudio de los signos en el seno de la vida social, un conjunto de otros investigadores ha delineado un campo de investigación específico relacionado con esta problemática (p.e. Barthes 1990 [1985], Eco 1977, Hjelmslev 1974 [1943]), ampliando su foco de atención desde el lenguaje hacia otros ámbitos como la arquitectura (p.e. Eco 1972, 1994 [1968], 1997, Ghioca 1983, Martindis 1986), el sistema de la moda (p.e. Barthes 1978), las artes visuales (p.e. Greimas 1994, Hernández 1994) y el mismo arte rupestre (p.e. Llamazares 1989, Sauvet 1988, Sauvet y Włodarczyk 1995). En todos estos campos, la semiótica ha constituido un importante aporte, pues al centrar su interés en los sistemas de signos, sus características y sus formas de comunicación, ha permitido formular modelos formales e interpretativos que permiten comprender tanto la lógica de las expresiones, materiales e inmateriales, de una sociedad, así como su eficacia social dentro

de un determinado contexto, promoviendo el entendimiento de las manifestaciones culturales como lo que son, conjuntos ordenados de signos producidos que entran en relación dentro de cadenas de significación.

La aplicación específica de la semiótica al arte rupestre puede ser retrotraída hacia mediados del siglo XX con los trabajos de Max Ráphael (Conkey 1997), pero quien sin duda avanzó con mayor fuerza en una perspectiva asignable como semiótica fue André Leroi-Gouhran, quien a partir de sus estudios en el arte paleolítico propuso una serie de principios básicos que organizaban las representaciones rupestres de este tiempo (p.e. Leroi-Gouhran 1983, 1987). Sin embargo, a pesar del notable avance teórico que implicaron estos trabajos en su momento, ellos no fueron de la mano con una sistematización y operacionalización de un concepto de estilo que pudiese ser aplicado al arte rupestre.

Asimismo, el conjunto de críticas desarrolladas posteriormente al trabajo de este autor, básicamente a sus interpretaciones, fueron dejando en un lugar apartado los enfoques semióticos en el arte rupestre, primando perspectivas empiristas o bien, algunas nuevas orientaciones semióticas que sin embargo se centraban en el tema de la percepción y de la interpretación de las figuras¹⁰ (p.e. Bouisac 1993, 1994; Kechagia 1995).

No obstante estos antecedentes, y las críticas esbozadas hacia los enfoques semióticos en general, y de Leroi-Gouhran en específico, ya sea desde perspectivas empiristas que desconocen la posibilidad de la existencia de un código o estructura de producción en el arte rupestre (p.e. Bednarik 1995, Chaloupka 1993, Lorblanchet 1993), o bien desde enfoques posmodernistas que priorizan el rol del individuo y su libertad en la creación de los diseños (p.e. Mathpal 1993), lo cierto es que pensamos que los potenciales teórico-metodológicos de la semiótica para el arte rupestre no han sido mayormente explorados, dada la ausencia de una sistematización teórico-metodológica que descansa en las proposiciones de este campo de estudio.

La comprensión del arte rupestre desde esta perspectiva semiótica se funda en reconocer en primer lugar que éste es antes que cualquier cosa, una manifestación cultural y social, es decir, su creación no es un acto libre e imaginativo, sino que más bien, se inserta en lo más profundo de la malla cultural, por lo que podemos concebirlo como una materialización de una forma de pensamiento (Criado 2000). En segundo lugar, esta materialización del pensamiento descansa en una forma visual que tiene

¹⁰ Una de las excepciones al respecto lo constituyen los trabajos de Sauvet (1988), Sauvet y Włodarczyk (1977), Layton (2001)

como uno de sus principales objetivos la de significar, por lo que tras ella subyace de una u otra manera un afán comunicativo. Esta proposición que en principio podría tildarse de exclusivamente teórica, adquiere mayor fuerza cuando revisamos la etnografía referida al arte rupestre y encontramos que en diferentes lugares del mundo (Berenguer y Martínez 1986, Espinosa 1996, Layton 1992, Lewis Williams 1995, 2002; Whitley *et al.* 1999), por sobre las múltiples caracterizaciones que se han propuesto para esta materialidad, prima bajo ellas un reconocimiento de la capacidad de significar del arte rupestre, ya sea a través de la materialización de una mitología de origen del mundo (p.e. Dreaming en Australia), o bien de la plasmación de los viajes y visiones que viven los chamanes en sus viajes estáticos (p.e. Clottes y Lewis Williams 2001, Whitley *et al.* 1999, Dowson 1988, 1994, entre otros).

El reconocimiento de esta realidad del arte rupestre nos deja ante dos derivaciones básicas no menores, la primera, cual es la cercana relación que existe entre el significado de estas representaciones y la oralidad de las poblaciones productoras, tema que abordaremos más adelante y, la segunda, el reconocimiento empírico de la naturaleza significativa del arte rupestre, piedra angular de nuestra argumentación, por cuanto, ello nos permite entender a esta materialidad como un sistema de representación visual, donde si bien la aprehensión visual juega un papel central para su comprensión, se ve complementada por el accionar de una serie de otros sentidos que aportan en la producción de su significado y en su eficacia simbólica (Ouzman 2001).

La definición del arte rupestre como un sistema de representación visual implica necesariamente su reconocimiento como un sistema semiótico, adquiriendo una naturaleza significativa y de comunicación, pero donde esta eficacia significativa no es fruto del azar, sino que se funda en la existencia de un código que lo vuelve inteligible, una realidad supraindividual que entrega un horizonte común sobre el cual es posible efectuar la interpretación de lo visual, y este código es el sistema semiótico.

Un sistema semiótico presenta dos características intrínsecas fundamentales (Benveniste 1977). En primer lugar, se compone de un repertorio finito de elementos, elementos caracterizados por ser (i) discretos, es decir, cada elemento es delimitable y diferenciable de los otros, (ii) finitos, sin ser por tanto abundantes en número, (iii) combinables, lo que les permite entrar en relación y (iv) jerarquizables, por lo que es posible distinguir entre diferentes unidades, mayores/menores, simples/complejas, no todas de los cuales son portadoras de significados. La unidad mínima de significado es el signo concebido como una señal instituida por un código como significante de su significado, siendo semióticamente autónomo del objeto al que se refiere (Eco 1976).

La segunda característica de un sistema semiótico es el estar regido por unas reglas de dispersión que definen ciertas normativas de transformación y asociación de los elementos del sistema semiótico (Benveniste 1977), que

definen diferentes niveles y entidades significativas y representativas. Asimismo, las relaciones signicas pueden dividirse en dos niveles. A nivel horizontal, tenemos las relaciones sintagmáticas que dan cuenta de las asociaciones producidas por diferentes significantes según un código que produce una totalidad significativa en la producción de un texto. A nivel vertical, nos encontramos con las relaciones paradigmáticas (o asociativas), correspondientes al conjunto de significantes o significados que se encuentran en la misma categoría. Una cadena paradigmática efectúa una asociación entre significantes similares sin que se produzca un cambio de significado mayor en el conjunto. Mientras la relación sintagmática es *in praesentia*, la paradigmática lo es *in absentia* (Saussure 1983 [1972]).

Estas dos características básicas se conjugan para dotar a todo sistema semiótico de un código que posibilita la formulación de enunciaciones, un lenguaje básico que promueve todas las materializaciones del sistema. Pero no se debe entender el concepto de código en términos reduccionistas, sino más bien de forma amplia a manera de un código enciclopédico, tal y como ha sido propuesto por Eco (1990 [1984]); una enciclopedia que entrega las bases para la construcción de sistemas de significación dentro de un horizonte común de inteligibilidad que asegura el accionar comunicativo del sistema semiológico. Un código, en tal sentido, entraña una convención, un acuerdo social, y un mecanismo que obedece a reglas; un código no es más que una matriz capaz de sufrir infinitas manifestaciones (Eco 1990 [1984]), una matriz sujeta a la regla del empleo de las formas que fija las condiciones sintácticas en el que las formas pueden aparecer (Benveniste 1977). Es la presencia de este código provisto de un número finito de elementos lo que para Hjelmslev (1974 [1943]), posibilita el uso de los sistemas semióticos por parte de los individuos.

Esta propiedad de estar compuesto de un número finito de elementos y que de sus combinaciones sea posible producir una cantidad infinita de proposiciones, es lo que define a gran parte de los sistemas semióticos como conjuntos, a lo menos, de doble articulación. Es por ello, que todo sistema semiótico se definirá por su modo de operación, por como significa y no por lo que significa (Benveniste 1977).

Metodológicamente, Hjelmslev (1974 [1943]) ha propuesto que el estudio de los elementos de cualquier sistema semiótico (su dimensión sintáctica) se ha de regir siguiendo tres preceptos empíricos básicos: (i) no ser contradictorio, (ii) ser exhaustivo y (iii) ser simple, los cuales se reproducen en tres principios genéricos: (i) *principio de simplicidad o economía*, por el cual la descripción se realizará por medio de un procedimiento, que se ordenará de modo tal que el resultado sea de la mayor simplicidad posible y se suspenderá sino se lleva a una ulterior simplificación, (ii) *principio de uniformidad*, que indica que las partes coordinadas, que proceden del análisis particular de un todo, dependen de un modo uniforme de ese todo,

(iii) *principio de reducción*, por el que cada operación de reducción se continuará o repetirá hasta que se agote la descripción, y habrá de conducir en cada una de sus etapas a registrar el menor número posible de objetos.

Un sistema semiótico se definiría, por tanto, por las condiciones bajo las cuales se ejerce la posibilidad de significación, descansando gran parte de su lógica en su dimensión sintáctica, cuyo estudio consistirá en la realización de una tarea de recorte y posterior ensamblaje que tras descomponer una realidad heterogénea y múltiple, la recompone dentro de una nueva realidad ordenada e inteligible (Barthes 1967).

La conformación de estos principios básicos a todo sistema semiótico, independiente de su naturaleza, han sido adaptados siguiendo estos lineamientos a los sistemas de representación visual por el Groupe U (1993: 94), quienes proponen que una unidad visual se reconoce por: i) por sus caracteres globales, léase contornos, coloración, textura; ii) por sus relaciones posicionales con las unidades que la engloba, iii) por sus relaciones posicionales con las unidades en las que se descompone y iv) por las unidades que la han precedido en tiempo y/o en la misma porción del espacio.

Tales lineamientos muestran una adaptación de estas normativas semióticas a las unidades visuales, las que si bien pueden ser de utilidad para nuestro caso, hemos optado por una reordenación metodológica diferente, por cuanto, por un lado, algunos aspectos de las formulaciones de este grupo no se ajustan a nuestra realidad, tales como textura y color, ya que nos encontramos únicamente con grabados y, por otro, porque la notable variación de los diseños en nuestra muestra de estudio no posibilita, de momento, lograr una standarización de éstos para intentar establecer una sintaxis de diseño, como sí ha sido posible de efectuar en otros lugares (p.e. Santos 2005). En tal sentido, esta proposición teórica, reconoce más bien la capacidad de una matriz generadora de diseños que se ajustan a un código básico que la define y la posibilita, tema que a nuestro entender no es menor para cumplir lo que es la tarea básica en arte rupestre, la definición de estilos.

1.1.1. Semiótica, Signo y Arte Rupestre

Al entender el arte rupestre como un sistema semiótico, debemos proceder a su caracterización, por medio del concepto de estilo, considerando su dimensión sintáctica, definiendo el conjunto de elementos que lo componen, sus reglas de asociación y transformación. Como vimos anteriormente, en todo sistema semiótico es el signo la unidad mínima de sentido, sin embargo, nace la pregunta sobre la factibilidad de aplicar este concepto al arte rupestre.

Aunque la definición de signo ha sido ampliamente discutida (p.e. Benveniste 1972 [1966], Eco 1976), podemos entenderla en su forma más simple como la unidad mínima dotada de significado en un sistema semiótico (Eco 1976), definición que a la luz de nuestra relación con

el arte rupestre se nos presenta difícil de trabajar. En cuanto desconocemos el proceso de la semiosis prehispánica relacionada con este sistema de representación visual, y por enfrentarnos a representaciones que se nos presentan como significantes vacíos de significados, nos vemos incapacitados para reconocer las unidades portadoras de significado, y por ende, de discriminar y definir los signos. Pero, un acercamiento es posible de realizar a partir del estudio sintáctico del arte rupestre. Una decodificación regida por el principio de reducción de Hjelmslev (1974 [1943]), debería permitir acercarnos a discriminar dentro del conjunto de unidades aquellas de orden primario y otras de orden secundario, observando como algunas se encuentran en relaciones de dependencia necesaria con otros elementos para poder ingresar al sistema de significación, mientras que otras operan en un dominio de independencia que las faculta para materializarse sin necesidad de otros elementos, no obstante que puedan entrar en relaciones asociativas con otras unidades. Este camino deconstructivo-reconstructivo, nos acerca de cierta forma a la identificación de los signos de un conjunto semiótico rupestre, pero en ningún caso nos permite aproximarnos al entendimiento de su significado, es decir, al entendimiento de su dimensión semántica.

Sabemos que en todo signo la relación existente entre el significante y su referente es arbitraria, oscura, huidiza, comprensible solamente dentro de un horizonte lingüístico y semiótico compartido por los agentes sociales, pero donde esta comprensión antes que un simple proceso de decodificación, es más bien un fenómeno de interpretación por el cual siempre se produce un desplazamiento del significado del signo (Eco 1990 [1984]), interpretación que a su vez sólo es posible dado el conjunto de instrucciones subyacentes contingentes del proceso semiótico, así como la culturalidad del código en cuanto categorizador del mundo (Eco 1990 [1984]), que proponen un principio interpretativo que desde nuestra posición actual nos es imposible de conocer y razón que nos imposibilita para entrar al entendimiento de la dimensión semántica de este sistema de representación visual.

Peirce (Eco 1976, Marafioti 2004, Magariños de Morentín 1983), propuso una categorización del signo dividiéndolo en tres tipos diferentes: icono, índice y símbolo, donde el primero se caracteriza por presentar una relación lógica y directa, icónica, con su referente, facilitando, por ello, su interpretación. La relación icónica para Peirce (Eco 1976, Marafioti 2004, Magariños de Morentín 1983), es de tipo esencial basada en una semejanza visual entre lo representado y el representante. Esta afirmación que podría parecer lógica, y sentar las bases para ciertos proyectos interpretativos en arte rupestre, falla al no reconocer que el iconismo es siempre producto de su contexto cultural, un icono funciona por medio de convenciones, no es nunca un signo que se parece al propio objeto por lo que reproduce, sino que es un tipo de signo basado en modalidades de producción por medio de recursos que hacen que se

capte similar a lo que se ha sentido en presencia de un objeto determinado (Eco 1990 [1984], Groupe U 1993). Pero la relación icónica no es tan simple, un icono siempre contiene más de lo que muestra, un significante de este tipo no es más que la punta de un extenso y complejo sistema de representación/conceptualización, un icono es el producto, por tanto, de un proceso de semiosis ilimitado, proceso interpretativo local contingente, por ello, a un tiempo histórico y a un contexto social. Una representación que se nos presente icónica, entonces, no es sólo lo que vemos, sino mucho más (y en ocasiones muy distinto), razón por lo que nuevamente nos encontramos con que nuestra interpretación se encuentra limitada incluso en estos casos.

Las proposiciones anteriores nos llevan a alejarnos del entendimiento de la dimensión semántica del arte rupestre, así como de entenderlo como un mero acto comunicativo, perspectiva esta última que nos podría empujar a intentar interpretar los significantes como un mensaje textual a nuestra disposición. El proceso comunicativo se funda en una semiosis ilimitada por la cual se produce una asociación interminable de signos dentro del proceso interpretativo (Eco 1990[1984]), asociación interpretativa que puede ser dotada de un sentido cercano al propuesto por el autor solamente gracias a una serie de herramientas cooperativas como el *ground* (Eco 1990 [1984]), el conjunto de claves insertas en la enunciación del texto (contextos, conocimientos sobre el emisor, formas de enunciación) y los co-textos (Eco 1987 [1971]), que enmarcan el producto discursivo dentro de un determinado horizonte comunicativo¹¹. El carácter enciclopédico del código permite una diversidad de representaciones y semánticas a partir del mismo conjunto de elementos materializados, y la interpretación del texto presentado sólo puede efectuarse a partir de la orientación decodificadora que entrega el contexto inmediato de la formulación enunciativa y los elementos codificados ya indicados. Intentar la interpretación intercultural en busca del significado de un sistema de representación visual, es por tanto, y a falta de un conocimiento del horizonte lingüístico y mítico del otro, simplemente irrealizable dentro del contexto de una arqueología que pretende crear un conocimiento lo menos subjetivo del pasado en la medida de lo posible (Criado 1993).

Este problema se agrava aún más cuando recogemos las proposiciones de Sampson (1985), relativa a los sistemas de representación visual. Comenzando, este autor amplía la noción de escritura más allá de los cánones tradicionales, al entenderla como un acto de comunicar ideas por medio de marcas visibles y de una manera convencional. A partir de sus formas de funcionamiento divide entre dos tipos básicos, los sistemas glotográficos y los semasiográficos. Mientras los primeros descansan en proveer representaciones visuales de elocuciones del lenguaje hablado, los segundos se basan en que a pesar de que el mensaje puede ser traducido más menos exitosa-

mente al lenguaje hablado, no es posible decir que cada signo pueda ser traducido uno por uno, sino que muy por el contrario, descansa en su interacción con lo oral para la producción de su sentido. La eficacia de este sistema descansa en su redundancia, lo que permite que los miembros de una sociedad particular tengan un cierto grado de maestría en dos lenguajes no relacionados.

La aplicabilidad e idoneidad de este reconocimiento particular de *escritura* ha sido magistralmente explicitada por Salomón (2001), quién ha analizado los bastones de mando de comunidades indígenas peruanas, demostrando, por un lado, como todo un conjunto de diseños geométricos se ajustan a un código de producción que les entrega inteligibilidad y, por otro, como las variaciones en las disposiciones espaciales de estos diseños se relacionan directamente con sus contenidos. Aunque no es exactamente un estudio de arte rupestre, el trabajo de Salomón (2001), demuestra el potencial comunicativo que tiene el arte indígena andinoamericano, su relación necesaria con una semiótica de producción y los límites requeridos para la interpretación, por cuanto, está claro, que sin el mundo de la oralidad toda la información condensada en tales diseños y estructuras es arqueológicamente imposible de aprehender.

Asimismo, podemos ver que estos sistemas de representación visual, entre los que se encuentra el arte rupestre, actúan dentro de diferentes niveles de comunicación gracias a la utilización de códigos tanto restringidos como elaborados. La representación visual se ve dotada de una polisemia gracias a la ambigüedad que presenta todo signo, así como a las manipulaciones del código que permiten diferentes profundidades interpretativas dependientes de la ubicación en la cartografía social del productor como receptor. Entender por ello la dimensión pragmática de este sistema de representación visual es imposible. Sin embargo, si es posible entender la inserción de este sistema de representación visual dentro de los procesos socio-culturales acaecidos en tiempos prehispánicos a partir de un estudio de tipo contextual que dé cuenta de cómo se plantea la relación entre arte rupestre, otros sistemas de representación visual, formaciones socioculturales y procesos sociales.

1.1.2. Estilo

Definir el estilo en arte rupestre es proponer una semiótica específica para este sistema de representación visual, centrándose básicamente en la caracterización de su dimensión sintáctica siguiendo los lineamientos entregados anteriormente. Pero esta definición debe recordar que el arte rupestre es antes que nada la materialización de un pensamiento (Criado 2000) y de un sistema de saber-poder (Prieto 1998). Su existencia no es un producto aleatorio, sino que responde a un ser histórico y cultural que le

¹¹ En este caso, todos ellos descansan posiblemente en la oralidad.

da su posibilidad de existencia, así como su horizonte de realidad e inteligibilidad lo que lo convierte en un elemento culturalmente determinado y determinante. Por ello, y siguiendo los lineamientos propuestos por Prieto (1998), definimos el estilo como el conjunto de normas determinadas por un sistema de saber-poder que definen una forma particular de inscripción gráfica, transformándose ésta en la concreción material de tal sistema.

Entendemos el estilo como un sistema normado amplio, normado por cuanto toda la producción material se remite a un sistema mayor, amplio porque más que definir una normativa estricta el estilo permite una amplitud de creación de acuerdo a su código enciclopédico, dotando al arte rupestre de una articulación que permite la generación de un amplio abanico de diseños a partir de un número finito de unidades. Es esta última característica lo que hace que el estilo sea siempre una entidad de carácter politético y abierta dentro de su propia lógica, entregando al agente social un amplio conjunto de elementos básicos que éste combina, ordena y plasma de acuerdo a sus intenciones y concepciones. El estilo es una realidad supraindividual materializada individualmente, respondiendo cada plasmación rupestre al habitus del agente social (Bourdieu 1977); por ello incluye en su interior un conjunto de elementos propios de la estructura cultural global. Es por esta razón, que en el tema del estilo, siempre predomina lo colectivo sobre lo individual (Dowson 1988), estando la creatividad del agente domesticada por su horizonte de realidad. Las limitaciones del estilo, por tanto, no eliminan la creatividad, sino, muy por el contrario, proveen de un idioma dentro del cual las innovaciones son comprensibles (Layton 1992).

Al ser el estilo de realidad supraindividual, que posibilita como limita la producción visual de una determinada formación socio-cultural, reconocemos que ella no es una categoría empírica y observable, sino como bien indica Davis (1990), el estilo debe ser descubierto y descrito. El estilo es una normativa que presenta un orden, una sistemática, un método (Boast 1985), que se materializa en una *forma de arte*, forma de arte que es el elemento desde el cual los arqueólogos podemos acceder a la lógica del estilo. Por ello, y en contra de la opinión de Hodder (1990), el estudio del estilo como norma de materialización en sí siempre deberá ser en sus inicios una investigación de corte descriptiva que dé cuenta de la forma constructiva en que éste se materializa.

Sin embargo, la normativa de producción del arte rupestre no descansa solamente en la producción de una serie de diseños y el uso de un conjunto de unidades mínimas, sino que se reproduce en otras esferas, nos referimos en particular a los aspectos tecnológicos y espaciales.

Hace ya un tiempo que los antropólogos de la técnica (p.e. Dietler y Herbich 1998, Lemonnier 1986, 1993, Pfaffenberger 1988, Sigant 1994, Stark 1999, Stark *et al.* 2000), dieron cuenta de la importancia que presenta la cadena operativa y el estilo tecnológico en la producción de

la cultura material. En particular, se apuntó al hecho que las técnicas de producción reflejan una serie de elecciones realizadas por una sociedad particular dentro de un universo de posibilidades, generando una articulación entre materiales, secuencias de acción, herramientas y un conocimiento particular, quedando todas ellas materializadas en el producto (Lemonnier 1986). Así, cualquier técnica es siempre el resultado de esquemas mentales aprendidos a través de la tradición y relacionados con como las cosas trabajan, como se realizan y como se usan, estando este proceso mental imbuido en un sistema simbólico de categorizaciones (Lemonnier 1993), y que se relaciona con lo que Mauss (1991[1934]), llamó las técnicas corporales. De esta manera, junto a la lógica semiótica que define la producción del arte rupestre, podemos sugerir que el estilo debería revertir también en un conjunto de atributos técnicos que definen su cadena operativa así como sus técnicas de producción.

En complemento con lo anterior, y como lo trataremos más adelante, el arte rupestre se define por una característica básica y particular, cual es ser un monumento de tipo inmueble, por lo que gran parte de su lógica y significado descansa en su inserción dentro de una geografía substantiva. En particular, como bien lo ha indicado Gallardo (2001), siguiendo las proposiciones de Benveniste (1977), todo sistema semiótico se define por su operación en un dominio de validez particular, el que para el caso del arte rupestre es de naturaleza básicamente espacial.

En esta perspectiva, el estilo en arte rupestre se expresaría en:

1. Un número finito de formas que articulan y entran en relaciones sintácticas entre sí para la generación de una serie de diseños que reproducen los principios del código que definen a tal sistema semiótico.
2. Una(s) determinada(s) técnica(s) de producción de los diseños, las cuales no sólo dan cuenta de una determinada cadena operativa, sino también de un estilo tecnológico (Stark 1999)
3. Una(s) determinada(s) forma(s) de utilización del soporte, definida por una particular forma de articulación de los diseños y las figuras al interior del panel, lo que se traduce tanto en una forma de ordenación espacial como en una estrategia de relación de éstos (Santos 1998), evocando ello una cierta manera de entender la composición, así como el espacio del soporte.
4. Una(s) determinada(s) localización(es) espacial(es), que dan cuenta del dominio de validez de tal sistema semiótico, así como de una cierta forma de construcción y sentido del espacio social y cultural.

Esta definición operativa del concepto de estilo no sólo permite su aplicación metodológica según cánones claros y sistemáticos, sino que a nuestro entender posibilita efectuar un acercamiento al arte rupestre que viene a paliar ciertos problemas que presentan las conceptualizaciones tradicionales del concepto, pues ellas han tendido a definirse como un catálogo de tipos de diseños asociados a

un tiempo y espacio particular, enfrentándose al problema que al momento de identificar algún diseño desconocido previamente, éste no puede ser incluido según criterios sistemáticos y claros a uno u otro estilo.

En nuestro caso, la definición propuesta, centrada en las normas de producción que guían la elaboración del arte rupestre, en sus atributos técnicos y espaciales; entrega un corpus de antecedentes que posibilita que los diseños puedan ser analizados en busca de las reglas que definen a uno u otro estilo y, por tanto, proceder a su asignación según tales propuestas. En tal sentido, esta operación analítica compara las reglas de producción que se expresan en el diseño con el código que define a tal estilo en busca de compatibilidades y diferencias para posteriormente proceder a su definición y asignación estilística particular. Así, la conjugación de múltiples atributos sobre una representación va formando una armazón de argumentos y evidencias que posibilitan esta construcción y definición estilística, respondiendo al modelo de cable propuesto por Wylie (2002), para la construcción de la interpretación y argumentación en Arqueología.

Asimismo, el reconocimiento de los códigos de producción del arte rupestre, es decir, la semiótica específica de cada estilo, actúa como recurso básico para la posterior tarea de establecimiento de relaciones entre arte y cultura. Reconocemos que los diferentes sistemas de representación visual son todas materializaciones de un pensamiento (Criado 2000), y de un sistema de saber, por lo que se encuentran relacionados en su origen al responder a un mismo horizonte de inteligibilidad que los posibilita. Por cuanto la relación de la mente con su realidad es siempre semiótica, esta se produce, reproduce e interpreta de acuerdo a una malla de referencia, de inteligibilidad propia de su código semiótico y semántico (Hanson y Hanson 1981). Por esto, todos los hechos sociales y culturales responden a un cierto conjunto de principios que permiten que ellos sean inteligibles al no ser más que elaboraciones que se producen según una misma lógica (Giobelina 1990). A través de la compatibilidad estructural entre códigos (Lévi-Strauss 1994 [1974]), encontramos que el arte rupestre en específico, y los sistemas de representación visual, no son realidades independientes y autónomas, sino que son producciones lógicamente estructuradas según los conceptos y principios que presenta una formación socio-cultural. No postulamos ni una homogeneidad total en las producciones materiales de una sociedad, por cuanto necesariamente han de existir variaciones representacionales en todos estos sistemas, ni un papel pasivo para el agente social, por cuanto reconocemos su participación en la materialización de estos sistemas, pero como ya lo avanzáramos, toda la realización individual se ve supeditada a una realidad supraindividual que es en este caso la semiótica general de una formación socio-cultural, y la semiótica específica de cada uno de sus sistemas de representación visual.

De esta forma, mientras cada sistema de representación visual presenta su semiótica específica, la compara-

ción entre las semióticas específicas de cada uno de estos posibilitará identificar un conjunto de códigos básicos que permiten la compatibilidad entre éstos, posibilitando con ello establecer relaciones de cronología relativa para el arte rupestre, entrecruzando los códigos propios al arte rupestre con los de otras materialidades posibles de ser datadas por métodos absolutos.

No quiere decir esto que debemos encontrar la totalidad de los principios en los diferentes sistemas de representación visual, pero si deben compartir algunos de ellos, y otros tantos deben ser lo suficientemente coherentes entre sí como para ser compatibles y permitir su inteligibilidad. En otras palabras, debe existir en las profundidades de los sistemas de representación visual un compartir, una compatibilidad de principios que responden en el fondo a ser expresiones de conceptos culturales y códigos de entendimiento propios a una forma de entender el mundo, a una particular formación socio-cultural.

1.2. ARQUEOLOGÍA DEL PAISAJE

Como una derivación lógica y necesaria de la perspectiva semiótica para la comprensión del arte rupestre, el segundo marco teórico en el que se basa nuestro trabajo es la Arqueología del Paisaje, representada en particular por los lineamientos propuestos por Criado y su equipo de investigación (Criado 1989, 1991, 1993, 2000; Prieto 1998, Santos 1998, Santos y Criado 1998, 2000; Santos *et al.* 1997).

La Arqueología del Paisaje surge como una respuesta a los enfoques espaciales propuestos por la Nueva Arqueología (p.e. Jochim 1976, Vita Finzi y Higgis 1970, Willey 1953), criticando básicamente el carácter uniformista sobre el que descansaba el concepto de espacio defendido por este enfoque, así como su conceptualización como un mero receptáculo de la acción social (p.e. Criado 1991, Tilley 1994). En contraposición, la Arqueología del Paisaje partía del reconocimiento del carácter cultural, social e histórico del espacio, así como de su importancia como elemento estructurador de los procesos socio-culturales pasados, así como presentes (p.e. Bender 1993, Criado 1991, 1993, Ingold 1993, Tilley 1994). La rentabilidad del proyecto esbozado por la Arqueología del Paisaje llevó a su diversificación en una serie de ramas y perspectivas, como por ejemplos enfoques fenomenológicos (p.e. Thomas 1996, Tilley 1994, 2004), marxistas (p.e. Gallardo 2003, Mrozowski 1991, Mc Guire 1991) y otros (p.e. Bender 1993, 1998). En nuestro caso, optamos por recoger los lineamientos definidos por Criado (1991, 1993, 1999, 2000, 2001), pues los consideramos de la mayor rentabilidad y sistematicidad para nuestro problema de investigación.

Criado (1999: 5), ha definido el paisaje como "el producto socio-cultural creado por la objetivación, sobre el medio y en términos espaciales, de la acción social tanto de carácter material como imaginario". Uno de los

atributos principales de esta definición es el reconocimiento de la bidimensionalidad del paisaje (Criado 1991), constituido tanto por una parte material, como por otra imaginaria, representando simplemente dos caras de una misma moneda, cual es el pensamiento (Criado 1991, 2000).

Asimismo, en cuanto producción social, tres dimensiones son posibles de encontrar en ella (Criado 1991, 1999). Primero, la dimensión física, o matriz medioambiental. Segundo, la dimensión social, sobre el cual se producen y reproducen las relaciones entre individuos y grupos. Tercero, la dimensión simbólica, que corresponde al entorno pensado. Estas tres dimensiones van de la mano con tres perspectivas en la comprensión del paisaje, la empirista, que lo entiende como una realidad dada; la sociológica, que la entiende como un medio y producto de procesos sociales y, finalmente, la culturalista, que reconoce la relación estrecha y necesaria entre paisaje, cultura y sociedad.

El paisaje es en esta lógica una construcción cultural e histórica que está en directa y próxima relación con un sistema de saber-poder particular, y en la cual la cultura material actúa como un dispositivo que materializa un determinado concepto de paisaje a una formación socio-cultural.

La construcción del paisaje responde, por tanto, primeramente a un conjunto de códigos espaciales, que corresponderían al conjunto de principios estructurales y normas que operacionalizan un concepto de espacio. Estos códigos, se plasmarían tanto a partir de lo material como de lo imaginario, constituyéndose en materializaciones del pensamiento de una determinada formación socio-cultural (Criado 1999).

En segundo lugar, tal construcción se relacionaría con los procesos sociales, culturales e históricos contingentes a cada formación socio cultural, manteniéndose en estrecha relación con los lineamientos de un particular sistema de saber poder (sensu Foucault 1998[1976]) (Criado 1999).

La espacialidad de la cultura material, por tanto, respondería a un determinado concepto de paisaje que ésta operacionaliza y, por otro, guardaría relación con la sociología y procesos particulares a cada momento del tiempo. Inclusive más, Criado (1999, 2000), siguiendo a Lévi-Strauss (1994[1974]), reconoce la necesaria compatibilidad estructural de códigos, por la cual, deberíamos ser capaces de identificar en diferentes niveles una misma regularidad espacial, unos mismos códigos que se implementan en cuanto materialización de un pensamiento. El paisaje, en cuanto espacio construido, traspasa por tanto la mera fisicalidad del entorno para traslaparse con las mismas organizaciones espaciales que presenta la cultura material (véase por ejemplo decoración cerámica).

De esta manera, la Arqueología del Paisaje se constituye en una herramienta de análisis teórico-metodológica orientada al descubrimiento de racionalidades espaciales materializadas en estructura espaciales que se

expresan en diferentes ámbitos fenoménicos del registro arqueológico (Criado 1999), lo que posibilita discurrir por los distintos niveles que componen nuestro registro en busca de las regularidades espaciales propias a cada formación socio-cultural.

La estrategia de investigación, en esta perspectiva, descansa en la definición del patrón espacial que define a un determinado ámbito o materialidad, tal como puede ser la alfarería por ejemplo, para posteriormente utilizar tal resultado como hipótesis a contrastar en otras materialidades y ámbitos, tales como por ejemplo, arte rupestre, arquitectura, cementerios, etc. A la vez que es posible efectuar el mismo ejercicio en distintas zonas geográficas siguiendo la misma lógica de razonamiento y trabajo. Este avanzar sucesivo posibilita aproximarse a la definición y caracterización de tal estructura espacial, la que posteriormente puede ser interpretada desde el horizonte de racionalidad que se le asocia (Criado 1999, 2001).

La construcción del paisaje no descansaría solamente en su espacialidad, sino también en las estrategias de visibilidad implementadas por las formaciones socio-culturales. Estas estrategias se reproducirían sobre una voluntad, consciente o inconsciente, de visibilizar o invisibilizar la acción social (Criado 1993), pero también implica el uso de recursos específicos orientados a configurar el carácter y dimensión de la visibilidad.

Estas condiciones de visibilidad derivan en dos consecuencias básicas para la comprensión del registro arqueológico. En primera instancia, y partiendo de la aceptación de las premisas que todo lo visible es simbólico (Criado 1993) y que todo lo simbólico es social (Giobelina 1990), encontramos que las estrategias y condiciones de visibilidad de la cultura material actúan como un recurso simbólico que se interrelaciona con el entramado socio-cultural de un grupo humano, actuando como un elemento activo en los procesos de construcción social de la realidad.

En segundo lugar, las estrategias de visibilidad de la acción social se relacionan con los patrones de racionalidad de las formaciones socio-culturales. Para Criado (1993, 1999), las características de una determinada voluntad de visibilidad no se dan de forma aleatoria, sino que muy por el contrario, se relacionan con el patrón de racionalidad de una determinada formación socio-cultural, por cuanto ella se expresa como una materialización de ésta. Tal noción, que fusiona aspectos de las proposiciones relativas al pensamiento salvaje por Lévi-Strauss (1964), así como a la diferencia entre las sociedades con estado y sin estado (Clastres 1978, 1981), se torna piedra angular de un programa de trabajo que traspasa las estrategias de construcción social del paisaje para orientarse a una sociología de la prehistoria y la búsqueda de horizontes de inteligibilidad para la interpretación del registro arqueológico, labor que tras los trabajos de Criado (1991, 1999, 2000), ha sido ampliada por Hernando (2002).

El lineamiento de las características de este programa de investigación no sólo se reproduce en un conjunto de herramientas metodológicas que se operacionalizan en la investigación, sino que también en formas de comprensión de la realidad de estudio y las materialidades que componen el registro arqueológico. En el caso particular del arte rupestre, la aplicación de perspectivas nacidas de la Arqueología del Paisaje, han sido amplias, destacando notablemente los trabajos de Santos (p.e. 1998, 2005; Santos y Criado 2000), referidos a la Edad del Bronce y Hierro en Galicia, así como ciertos aportes que ha desarrollado Bradley (1991, 1992, 1997, Bradley et al. 1994a, 1994b) y una serie de otros autores (p.e. trabajos en Nash 2000, Chippindale y Nash 2004), aunque estos últimos desde otras líneas de la Arqueología del Paisaje.

La conceptualización del arte rupestre desde esta perspectiva particular de la Arqueología del Paisaje, así como los lineamientos definidos para el concepto de estilo, nos permite entender que el conjunto de códigos y materializaciones expresadas en este sistema de representación visual responden necesariamente a su horizonte de inteligibilidad y de realidad social, por lo cual es esperable que bajo su imagen se resuman un conjunto de conceptos culturales referentes a lo expresado y que se nos presentan como anclas para comprender el estilo como materialización del pensamiento (Criado 2000). Inserto dentro de su propia realidad, producto del ser social histórico que lo define, esta expresión rupestre expresará a través de sus formas una serie de contenidos culturales propios a ella, lo que Gallardo (2001) ha definido como contenido cultural de la forma. A partir del conocimiento de estas realidades estructuradas que vuelven inteligibles a lo rupestre en su contexto, podemos entender al arte como objeto, es decir, como una materialización del pensamiento y de una determinada formación socio-cultural, materialización representacional que en sus normas y lógicas incluye una serie de conceptos culturales que estructuran la realidad de estas poblaciones y que nos dan acceso al entendimientos de los elementos propios al orden de racionalidad (Criado 2000), y tipo de pensamiento (Criado 2000), que definen la expresión fenoménica de tal formación socio-cultural (p.e. Bradley 2001, Criado y Penedo 1993, Ingold 2000 [1998], Layton 1985).

El arte rupestre es por ello un discurso significativo, profundo y denso por el cual se evoca, de una u otra manera, la forma de estar-en-el-mundo de las formaciones socio-culturales, y es esa propiedad la que nos da acceso a intentar abordar la identificación de los elementos culturales y sociales que en él están presentes. Sean elementos esquemáticos, o bien escenas figurativas, ambas, en sus propiedades formales, y dentro de su lógica cultural e inserción en su contexto histórico-social, nos dan claves sobre la sociología de las sociedades prehispanicas.

Pero, a la vez que objeto, el arte, así como el estilo, es también proceso socio-cultural. Las representaciones rupestres se nos presentan como sistemas semiológicos in-

completos si no consideramos su materialización dentro de un dominio de validez espacial particular y necesario para ser simbólicamente eficaces (Gallardo 2001). Y este dominio de validez es su inclusión dentro de una geografía cultural, un espacio pensado y construido material e inmaterialmente (Godelier 1991). A partir de la espacialidad de lo rupestre, y su inserción en un contexto socio-histórico particular y contingente, lo rupestre pasa a ser un elemento activo en los procesos sociales (p.e. Dowson 1994, Ouzman 1995, Solomon 1992, Whitley 1994). Si sumamos a ello las premisas ya señaladas que todo lo visible es simbólico (Criado 1993), y que todo lo simbólico es social (Giobelina Brumana 1990), podemos adentrarnos en el entendimiento de lo rupestre desde una perspectiva que privilegie un desvío en la investigación desde los significados, hacia el papel y los efectos del arte rupestre en los procesos de construcción social de la realidad.

Este activo rol del arte rupestre en los procesos de construcción social de la realidad no se da únicamente una vez que el panel rupestre se ha materializado, sino que también en su proceso de creación. Durante el proceso de producción y consumo del arte rupestre (Lewis Williams 1995) se articulan una serie de instancias sociales, discursos y actividades que transforman al arte rupestre en un hecho social; la materialización del arte rupestre no sólo hace referencia a ciertos recursos de manufactura y estilísticos, sino también a todo ese corpus social, cargado de simbolismos y discursos sociales, que se estructuran a su alrededor. La preparación del grabado, o pintura, la manufactura de los diseños, las actividades allí realizadas, los encuentros con las escenas en la cotidianidad, la creación de nuevas imágenes, sus retoques, la creación de superposiciones posteriores, no se dan como actividades aisladas, descontextualizadas, frías socialmente, sino que combinan en su interior diferentes aspectos de lo social y cultural de las poblaciones, momentos de dinamismo en la sociología de una formación socio-cultural.

Su inserción como hecho social, hace que el arte rupestre sea en sí también una expresión de poder, un discurso ideológico relacionado con las estrategias de poder de los grupos humanos. Su capacidad para trascender el tiempo, en cuanto monumento, su eficacia visual y dramatismo representacional, y el posible capital simbólico que pudo haber tenido en las sociedades prehipánicas, debido a su probable realización solamente por especialistas (véase por ejemplo Lewis Williams 2002), transforman al arte en una herramienta activa y manipulable dentro de los discursos de poder, enraizando conceptos y discursos orientados a construir una realidad dirigida, en ningún caso inocente, y siempre contingente. En cuanto praxis, el arte se relaciona con estrategias de legitimación de situaciones y clasificaciones sociales, negociando roles y estatus de individuos o grupos de individuos, así como explotando su capacidad simbólica para basar en él su poder y justificar sus

posiciones dentro de la cartografía social del momento (p.e. Solomon 1992, Whitley 1994).

Pero a la vez, abre las posibilidades para manipular el arte dentro de estrategias subversivas, de discursos orientados a modificar la realidad social del momento, o a representarla desde otras aristas de los discursos, intentando en cierta manera romper el orden de lo dado (p.e. Gallardo *et al.* 1999).

Esta dinámica no se da solamente al nivel de la distribución espacial del arte rupestre, sino que la encontramos también a nivel del panel. El registro de copresencias, superposiciones, yuxtaposiciones de figuras de tiempos diferentes son en sí estrategias que nos dan cuenta de una cierta forma de relacionarse con la alteridad material del ayer, de los procesos interpretativos relacionados con la apropiación de esos discursos materiales previos y su inserción dentro de nuevos campos discursivos. Es en sí, en cierta medida, una evocación del concepto político del tiempo, en cuanto refleja una manera de relacionarse con el ayer e incluirlo en el hoy. Incluso, la ausencia de coexistencia de figuras de tiempos diferentes en un mismo panel es resultado del mismo proceso y que da cuenta de otra manera de relacionarse con ese pasado.

Más aún, el arte rupestre es una incitación a mirar, un recurso persuasivo visual que propone e impone una manera de observar, una forma de entender para que el agente explore la representación en busca de lo representado, siendo por ello un dispositivo de domesticación de la mirada y de la experiencia humana.

Es por tanto el arte rupestre un fenómeno complejo, polisémico y con diferentes niveles de significación en su interior. Un sistema de representación visual que puede ser abordado a partir del estudio combinado de sus características intrínsecas, su configuración interna, y de su relación e inserción dentro de un contexto social específico.

El modelo aquí propuesto para entender el arte rupestre como objeto y proceso, pensamos puede ser resumido adaptando una descripción de la naturaleza de los sistemas semióticos propuesta por Hjelmslev (1974 [1943]). Según el autor, podemos encontrar en todo sistema dos planos diferentes: el contenido y la expresión, cada uno con una sustancia y una forma particular. Para el caso del arte rupestre, el **contenido** haría referencia al estilo, la *forma del contenido* a las normas que constituyen el estilo, y la *sustancia del contenido*, a los conceptos culturales que se incluyen bajo las normas y que hacen al estilo un producto cultural. La **expresión**, por su lado, haría referencia a la materialización del estilo, su *forma*, al conjunto de imágenes y escenas que pueden ser plasmadas de acuerdo a la forma del contenido, y la *sustancia de la expresión* a todas las ideas y mensajes que se transmiten por el arte rupestre y que hacen referencia a su ingreso en lo social en cuanto agente material.

2. MARCO METODOLÓGICO

2.1. IDENTIFICACIÓN Y REGISTRO DE ARTE RUPESTRE

Los trabajos relativos al estudio del arte rupestre se realizaron en el contexto de diferentes proyectos Fondecyt¹², orientados a la caracterización del período Alfarero en la cuenca superior del río Aconcagua, a excepción del último de éstos, el cual se centró exclusivamente en el estudio del arte rupestre. Por tal razón, gran parte de estas investigaciones se dieron en un marco de estudio que superaba al arte rupestre, intentando abarcar la totalidad del registro arqueológico disponible para la zona, trabajándose sitios de vivienda, cementerios y fortalezas además de los grabados rupestres. La aplicación de esta estrategia de investigación fue muy productiva para lograr comprender el arte rupestre dentro de su contexto social, cultural e histórico.

Metodológicamente, los trabajos se centraron en diferentes sectores de la cuenca superior del río Aconcagua con el fin de tener una muestra representativa del registro arqueológico regional. Para tales efectos se procedió a seleccionar diferentes áreas que serían sujetas a trabajo arqueológico. Las estrategias de selección de estas áreas no se fundaron en muestreos estadísticos, sino más bien en la conjugación de una serie de criterios definidos por los investigadores, entre los que se contaba: (i) conocimiento de antecedentes arqueológicos para el área, (ii) posibilidades reales de realizar investigaciones en el sector, (iii) presencia de buenas condiciones de visibilidad para efectuar prospecciones superficiales y (iv) factibilidad del área para responder los problemas de investigación.

Las razones que se siguieron para optar por esta alternativa fueron básicamente que gran parte de la región se encuentra fuertemente alterada por las labores agrícolas y el asentamiento actual, así como por otra parte la concentración parcelaria prohíbe en algunos sectores la entrada a sus terrenos. Debido a estas circunstancias, se procedió a barajar los criterios reales sobre las factibilidades de la investigación en ciertos sectores. Además, y como es esperable, el tipo de registro arqueológico es bastante variable, dependiendo del emplazamiento y altitud en el que se encuentre. Así, por ejemplo, trabajar las extensas terrazas fluviales adyacentes al río Aconcagua en busca de arte rupestre es una tarea inútil, por cuanto, como lo sugieren investigaciones previas, así como la misma geomorfología del lugar, no se encuentra arte rupestre en el lugar, más aún, los soportes rocosos aptos para la realización de grabados son pocos.

Seleccionada cada una de las áreas se procedió a la realización de prospecciones sistemáticas en cada sector. Las prospecciones se definieron a partir de una estratifi-

¹² Fondecyt, Fondo de desarrollo de la ciencia y tecnología, es un concurso de proyectos de investigación financiado por Conicyt, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Estos trabajos se realizaron en el marco de los proyectos 1970531, 1000172 y 1040153.

cación del terreno a revisar según sus características geomorfológicas (terracea fluvial, cono de deyección, cerro, etc.), para posteriormente definir en cada una de estas unidades una serie de transectas lineales que cubrían la totalidad del espacio y que eran recorridas a pie en busca de evidencias arqueológicas superficiales.

Al momento de identificarse un sitio arqueológico se procedía a su registro a partir de una ficha pro forma realizada por los investigadores y en el que se relevaba información significativa sobre el tipo de registro material, su emplazamiento, sus coordenadas geográficas, dimensiones, estado de conservación y otros. En caso de identificarse sitios de arte rupestre se procedía a su relevamiento según una estrategia particular y específica a este tipo de registro.

Siguiendo los lineamientos que se presentaron en el marco teórico, la metodología de trabajo en arte rupestre se orientó a relevar un conjunto de información significativa que diese cuenta de las formas de producción y espacialidad de este sistema de representación visual, siguiendo una serie de parámetros formales que permitiesen la comparación de información entre los elementos, así como su síntesis, y con ello posibilitase llegar a dar cuenta de la lógica que guía la elaboración del arte rupestre. Para tales efectos, se procedió a la elaboración de diferentes fichas de relevamiento de los grabados que recuperaban información en tres niveles diferentes, una, relativa al emplazamiento de los sitios y sus características intrínsecas, otra referente a las características del soporte rocoso y, finalmente, una tercera, relativa a las propiedades y atributos particulares de las representaciones.

Para el primer caso, **sitio**, la ficha se orientó a la recuperación de datos referidos a:

- a) *La ubicación del sitio*, considerando las coordenadas UTM tomadas con GPS, así como su ubicación en la cartografía del Instituto Geográfico Militar Chileno escala 1:25.000.
- b) *El emplazamiento del sitio*, considerando las formas en las que se ubica éste así como su altitud.
- c) *Asociación a recursos hídricos*, considerando el tipo de recursos hídricos que se encontraban en su proximidad y la distancia a ellos.
- d) *Asociación a restos materiales y/o sitios arqueológicos no rupestres*, señalando si el sitio de arte rupestre se encontraba asociado espacialmente con algún tipo de sitio arqueológico (habitacional, cementerio, con arquitectura, etc.) o bien con algún tipo de cultura material mueble o inmueble.
- e) *Asociación a rutas de movimiento*, indicando si el sitio se encuentra en proximidad a actuales huellas que usan los campesinos para moverse por estos espacios.
- f) *Identificación del número de soportes rocosos grabados*, señalando la cantidad de rocas con grabados que componían el sitio. En este punto se consideró como límite del sitio cuando desde el último soporte rocoso con grabados se encontraba "suelo estéril" (*sensu* Berenguer 1987), dado en este caso por la au-

sencia de bloques grabados, a una distancia no menor de 100 m, o en su defecto se asociaban a una forma específica y particular, tal como un cerro isla.

- g) *Condiciones de visibilización y visibilidad*, referido a la capacidad de ser el sitio observado desde otros lugares (visibilización), como al campo visual que se abarca desde el sitio (visibilidad). Se consideró en este punto, por tanto, el tipo de campos observables desde cada estación (abierto, cerrado), así como que sitios arqueológicos eran visibles desde tal punto.

La información recuperada en este nivel permite caracterizar el patrón de emplazamiento de los sitios rupestres, así como sus asociaciones con otros tipos de contexto, asociaciones tanto directas como indirectas. En tal sentido, si bien la asociación con cultura material mueble prehispánica o con sitios arqueológicos no fue considerada como un indicador de cronología, sí se pensó en la importancia de la recuperación de esta información para posteriormente discutir ciertos aspectos de la configuración espacial prehispánica que fuesen pertinentes.

De la misma manera, la asociación con rutas de movimiento actual no hace referencia necesaria a la disposición del sitio con relación a rutas de tránsito prehispánicas, pero sí puede dar pistas sobre lo que son las vías de circulación en tal espacio, por cuanto si bien la cuenca superior del Aconcagua ha estado sujeta a un fuerte proceso de parcelación, es verdad también que en los espacios donde se emplaza el arte rupestre nos encontramos ante tierras comunales donde los deslindes de propiedades son inexistentes, por lo que no hay barreras materiales para la circulación.

Así, a través de la distribución espacial de los sitios es posible definir una de las dimensiones significativas de cualquier estilo de arte rupestre, su espacio de inserción y validez; lo que sumado a sus condiciones de visibilidad y visibilización, así como sus asociaciones con sitios arqueológicos, recursos hídricos y rutas de movimiento, sienta las bases para el entendimiento del arte como proceso, en cuanto elemento activo en los procesos de construcción social de la realidad pretérita.

Para el segundo nivel, **soporte**, la ficha se orientó a la recuperación de datos referidos a:

- a) *Tipo de soporte*, señalando la materia prima de la roca grabada, sus características estructurales (roca aislada, afloramiento rocoso), las características de su superficie (color, presencia de clibajes, etc.) y sus atributos métricos.
- b) *Identificación de superficies grabadas*, indicando cuántas superficies (caras) de la roca se encuentran con grabados rupestres y cuál es la orientación de cada una de ellas.
- c) *Configuración de las representaciones*, señalando el número de figuras que se encuentran presentes en el soporte, identificando en que cara se encuentra si corresponde; definiendo el tipo de diseños allí grabados, su número, la existencia de superposiciones, yuxtapo-

siones, el tipo de ordenamiento de los diseños al interior del soporte y sus orientaciones.

La información recuperada en este nivel permitió entregar una caracterización general de cada uno de los soportes rocosos grabados y la forma de utilización de éstos, siendo de importancia en este punto el tipo de ordenación al cual se remitían las figuras dentro del espacio rocoso. Para tales efectos, se consideró la ordenación de acuerdo a las propuestas formuladas por Santos (1998).

Se decidió en este nivel trabajar a escala del soporte en vez del panel, por cuanto la categoría soporte rocoso es una unidad fácilmente delimitable, mientras que panel es una categoría de delimitación menos clara, por cuanto se considera que un panel incluye en su interior una serie de diseños relacionados espacial y significativamente entre sí, ocupándose como criterio de delimitación su circunscripción a una cara del soporte rocoso. Pero, la definición interna de una unidad significativa es bastante subjetiva, más aún cuando los diseños se encuentran distanciados entre ellos dentro de una cara del soporte rocoso, y además, en muchos casos se da que una serie de representaciones traspasa los umbrales de una de las superficies de la roca para abarcar otras caras. En tal sentido, en cierta medida el concepto de panel es una reminiscencia de la concepción del arte rupestre a manera de un cuadro occidental, con un claro enmarque que circunscribe la visión a un espacio único.

Operacionalmente, lo anterior no llevó a mayores problemas, pues las prácticas representacionales del arte rupestre tienden a generar representaciones por sólo una de las superficies de la roca. En los pocos casos en que se dieron grabados en diferentes caras del soporte, claramente aisladas, su relevamiento fue realizado en forma diferencial, señalando las características particulares a cada una de ellas, pero incluyéndolas dentro de un mismo soporte.

Finalmente, en el tercer nivel, la **figura**, se procedió a elaborar tres fichas diferentes, una, referida únicamente a diseños esquemáticos, otra, relativa a motivos antropomorfos y, una tercer, relativa a motivos zoomorfos. Cabe señalar que en este punto se definieron operativamente tres términos que aluden a diferentes cosas. Primero, la figura, entendida como la unidad geométrica mínima de construcción de la representación. Segundo, el diseño, entendido como la reunión de una o más figuras geométricas para la producción de imágenes, un claro ejemplo de un diseño es el signo escudo, por ejemplo (Lámina 14). Tercero, el motivo, definido para representaciones que pueden ser interpretables y encasillables en una categoría que les entrega contenido, tal como antropomorfo y zoomorfo.

Tal clasificación produjo una jerarquía de dos niveles, la más simple, la figura, y la más compleja el diseño. Los motivos, por su parte, se trataron independientemente, producto de sus particularidades.

Para el caso de las figuras geométricas, la ficha se orientó al relevamiento de datos referidos a:

- a) *Geometría de la forma*, señalando el tipo geométrico que daba forma a la representación: círculo, óvalo, cuadrado, rectángulo, triángulo. En caso de no corresponder a ninguno de los anteriores se procedía a incluirlos en la categoría lineal u otro, especificando su descripción en el último caso.
- b) *Presencia de apéndices*, indicando si desde la forma geométrica definida se desarrollaban apéndices hacia el exterior y a que tipo geométrico correspondían. En este punto se utilizaban nuevamente las categorías geométricas especificadas anteriormente.
- c) *Presencia de decoración interior*, señalando si en el interior de la unidad geométrica se encontraba algún tipo de representación y su tipo. Para la definición de su tipo se usó nuevamente los criterios geométricos señalados en un principio.
- d) *Descripción del diseño*, junto con la descripción formal de la geometría de la construcción de la figura, se procedió a su descripción laxa con el fin de no perder de vista la representación visual misma elaborada.

En el caso de los motivos antropomorfos, se consideraron los siguientes aspectos:

- a) *Geometría de la representación*, señalando si la figura humana se construye a partir de elementos circulares, ovalados, lineales, etc.
- b) *Representación del cuerpo*, indicando que atributos corporales presentaba la figura (cabeza, ojos, cejas, boca, nariz, manos, dedos, etc.), que geometría se utilizaba en su representación (líneas, círculos, óvalos, cuadrados, etc.), su forma de disposición y la angularidad de las intersecciones (tronco-brazos, tronco piernas, piernas-pies, etc.).
- c) *Presencia de rasgos de acción/expresión*, señalando si a través de la disposición del motivo, o sus partes, se presentaba algún tipo de acción o movimiento, entendida como un cambio en la angulación de sus extremidades o tronco, rompiendo un eje de simetría vertical.
- d) *Postura del individuo*, indicando si la figura se encuentra de frente o de perfil, de pie, inclinado, sentado, etc.
- e) *Presencia de elementos asociados*, señalando si la figura humana presenta directamente asociado otros elementos representacionales relacionados con su cuerpo, tales como faldellines, tocados, penachos, etc. En caso de encontrarse, se procede a su descripción formal, indicando su lugar de disposición en el cuerpo humano.

Para el caso de los motivos zoomorfos, se utilizó una ficha de registro bastante similar a la de los antropomorfos, considerando como un criterio muy importante la identificación y descripción de su asociación espacial con antropomorfos o la constitución de escenas.

Para todas las figuras, y con independencia de su tipo, se relevó también información métrica que comprendía las dimensiones de la figura y el grosor de los surcos. En el caso de los motivos antropomorfos y zoomorfos se mi-

dieron las diferentes partes del cuerpo. Se registró información sobre el estado de conservación y destrucción de la figura y finalmente, se registró la presencia de yuxtaposiciones y/o superposiciones para cada una de éstas. Por **yuxtaposición** se entendió a un modo de representación por el cual dos figuras o diseños compartían parte del surco del grabado. **Superposición** hace referencia a la obliteración de una figura o diseño por la disposición sobre ella de otro grabado. En cuanto tales, la yuxtaposición puede ser entendida como un registro estratigráfico horizontal, mientras que la superposición como uno vertical.

A partir de la aplicación de esta estrategia de relevamiento de las figuras pensamos que era posible evadir uno de los principales problemas de la investigación en terreno referida al arte rupestre: la descripción de los diseños. Mientras una descripción informal presenta el gran problema que dos observadores diferentes no entregan necesariamente la misma descripción de un mismo diseño, dificultando la comparación sistemática de los datos que componen la muestra de estudio, una descripción formal como la aquí ensayada posibilita, primero, que investigadores diferentes produzcan una descripción similar de una misma figura, por cuanto ella viene pautada por los requerimientos formales de la ficha utilizada y, segundo, que la muestra de estudio sea fácilmente comparable a través de una base de datos que contiene los diferentes elementos que componen el diseño, así como sus disposición espaciales.

No obstante lo anterior, la descripción informal realizada al final de cada ficha permite mantener en mente la imagen producida a partir de la combinación de la geometría de las figuras, sin perder de vista el resultado representacional de la aplicación de las normativas de producción de este arte. Pero esta descripción informal más que herramienta comparativa es un recurso comunicativo para dar cuenta de la configuración de las representaciones y que adolece de todos los problemas de una semántica transcultural.

Un aspecto importante en este trabajo fue la identificación del mínimo número de figuras (MNF), unidad de análisis que se basaba en el reconocimiento de la cantidad mínima de figuras grabadas en el soporte y panel y que permitía una primera cuantificación de la intensidad de grabados realizados en el bloque. Asimismo, también se trabajó con el mínimo número de soporte (MNS) para cada sitio, por cuanto siempre es factible la posibilidad de la identificación de nuevos bloques grabados en un sitio, no obstante que las prospecciones intensivas permiten confiar en la resolución de los resultados alcanzados.

Otro atributo trabajado a este nivel hizo referencia a los atributos métricos de la figura y diseños, así como sus técnicas de producción. Para el primer caso se procedió a medir largos y anchos de figuras y diseños, así como el grosor de sus surcos, indicando su homogeneidad o heterogeneidad. Para el segundo caso, se definieron tres técnicas básicas de producción: **piqueteado lineal continuo**, definido por una continuidad en el piqueteado que produce el surco y que no deja intersticios entre piqueteado y pique-

teado; **piqueteado lineal discontinuo**, que en contraposición al anterior, se define por una ausencia de continuidad en el piqueteado que produce el surco, dejando intersticios y **piqueteado areal**, definido por una técnica que no produce un surco como si, sino que un piqueteado continuo en todo el espacio que da origen al diseño (Lámina 15).

Junto con el relevamiento formal del arte rupestre a través de las fichas de registro, se realizaron calcos de algunos paneles y fotografía de todos ellos. Para el caso de los calcos se utilizó plástico transparente que era dispuesto sobre la superficie del soporte grabado para luego dibujar sobre él los petroglifos por medio de la aplicación de un plumón de tinta indeleble. Se usaron lápices de diferentes colores para identificar clibajes de la roca o zonas de los grabados muy erosionados, siguiendo los planteamientos de Seoane (2004). La naturaleza del papel y de la tinta del plumón impedía que los pigmentos de este último se traspasaran al surco del grabado.

Tres tipos de fotografías se usaron para el registro visual de los soportes. Primero, fotografía color de papel, utilizada para el registro de las áreas grabadas del soporte rocoso. Segundo, diapositivas color usadas de igual forma que el caso anterior. Tercero, fotografía digital, la que se utilizó tanto para el registro visual de las áreas grabadas del soporte rocoso, y en varios casos, para la realización de fotos de detalle de parte de las áreas grabadas, o, de diseños específicos.

En general, el buen estado de conservación de los grabados no conllevó un gran problema con el registro fotográfico, por lo que en el caso de las fotografías en papel y diapositivas no se requirió del uso de estrategias especiales de fotografía. La utilización de fotografía digital permitió la manipulación de las imágenes en el programa Adobe Photoshop 7.0 con el fin de recuperar algunos detalles y permitir una mejor visualización de ciertos aspectos de los grabados.

Posteriormente en laboratorio, la metodología de estudio se centró en la caracterización de las formas y estrategias de producción de los diseños. A partir de su trabajo en bases de datos producidas en Microsoft Excel 2000, se procedió a identificar las asociaciones existentes entre formas geométricas y atributos como apéndices y decoraciones interiores, observando las recurrencias y las ausencias que se daban dentro de cada una de las formas registradas (cuadrados, óvalos, círculos, etc.), con el fin de identificar las normas de producción de los grabados. Asimismo, se procedió a cuantificar los aspectos métricos de las figuras, calculando las medias, modas y desviaciones standards en busca de regularidades técnicas. Este primer conjunto de análisis posibilitó entregar una primera caracterización de los estilos basada en la forma y sintaxis de las representaciones

El anterior análisis se unió al estudio de las formas de ordenación espacial de las figuras dentro del soporte rocoso, intentando dar cuenta tanto de la forma de ordenamiento como del uso del espacio que presentaban los di-

seños en el soporte rocoso. Para el primer caso se consideró la direccionalidad que manejaban las representaciones dentro del soporte rocoso (vertical, horizontal, oblicuo, aleatorio) y para el segundo, la forma de su agrupación en el soporte (aglutinado, extendido). Los resultados obtenidos de este segundo nivel de análisis vienen a complementar lo visto en el primero, observando la presencia de recurrencias entre geometrías y sintaxis de los diseños y formas de ordenación espacial dentro del soporte, permitiendo adentrarse en la caracterización de la lógica del arte rupestre en cuanto sistema de representación visual ajustado a un código de producción de lo visual.

Tras la definición de conjuntos de diseños producidos con lógicas representacionales diferentes y que se ajustan a patrones de ordenación diferencial en el soporte, se procedió a una tercera etapa de análisis en la que se definieron las características del emplazamiento de cada uno de estos conjuntos. Para ello, se cruzó la información relevada en la ficha de sitio con los resultados obtenidos de los análisis anteriores con el objetivo de definir el dominio de validez de cada uno de los estilos propuestos, caracterizando su emplazamiento, condiciones de visibilidad y visibilización, asociación a ciertos recursos, etc. A su vez, se cuantificó la presencia de soportes con figuras de estilos diferentes en los sitios de arte rupestre, así como la distribución espacial de los diferentes estilos en la cuenca superior del río Aconcagua, considerando la cantidad de soportes rocosos de cada estilo existente en cada localidad.

En este nivel se trabajó dando prioridad al soporte como unidad mínima de estudio, por cuanto a nuestro entender ella daba cuenta de la unidad básica de producción de arte rupestre, así como de inscripción espacial. Por tal razón, las comparaciones a efectuar se consideraron a partir de la cuantificación del número de soportes grabados por estilo, a su vez que se procedió también a cuantificar un índice de densidad de soportes grabados, el cual consideraba la representación de soportes alterados por kilómetro cuadrado, permitiendo comparar la densidad de arte rupestre en dos sectores diferentes. Obviamente, tal comparación se centraba básicamente en espacios similares que tuviesen condiciones parecidas en términos de disponibilidad de rocas para ser grabadas.

Las tres etapas anteriores posibilitaron desarrollar una caracterización amplia de los estilos de arte rupestre propuestos para la zona. Comenzando con la lógica de las imágenes y su ordenación en el panel, se logró comprender las normas que definen la construcción representacional de cada uno de los estilos, comprendiendo la que es sin duda la principal dimensión de significación en este tipo de materialidad, sus diseños. Sólo una vez definida estas características se recurrió a la información espacial sobre el asentamiento con el fin de complementar lo anterior, desarrollando una perspectiva tipo zoom que podríamos llamar invertida, que va de lo más específico hacia lo más general.

Una vez definido los estilos de arte rupestre para la cuenca superior del Aconcagua, dando cuenta con ello

de la semiótica específica de este sistema de representación visual, se procedió al análisis de otros sistemas de representación visual disponible para la prehistoria de la localidad en busca de patrones semejantes, o compatibles, con aquellos encontrados en el arte rupestre, de forma de proponer una datación relativa para los grabados. Estos análisis se orientaron a definir las formas utilizadas, sus sintaxis, y las ordenaciones espaciales presentes en estos otros sistemas, entregando una aproximación inicial a la lógica de su producción.

En tal sentido, es necesario aclarar dos puntos al respecto. Primero, debido a que el objetivo de este trabajo es dar cuenta del arte rupestre, los análisis centrados en la decodificación de la lógica de producción de los otros sistemas de representación visual en la localidad no se realizaron a una escala tan detallada como la de los grabados rupestres, sino que se establecieron los lineamientos básicos que permitiesen efectuar la comparación con nuestro objeto de estudio. Segundo, debido a las diferencias notorias que se dan en la conservación y tipo de registro arqueológico de los distintos momentos de la prehistoria local, no fue posible realizar las comparaciones entre muestras homogéneas, existiendo para un caso un número bastante más alto de materialidades a comparar que en otro. No obstante estos problemas, y lo deseable que sería el poseer la mayor cantidad de fuentes de comparación, ello no entrega mayores problemas, por cuanto, como se desprende del marco teórico, ya en dos producciones semióticas materialmente distintas debería observarse la presencia de un código mínimo de producción que condensa una serie de principios culturales a cada formación socio-cultural.

La comparación entre estos códigos se basó en la búsqueda de regularidades exclusivas a uno y otro momento a partir de un análisis de presencia / ausencia. Así, se definieron aspectos básicos a la producción del arte de los distintos períodos, el cual fue entrecruzado con la información proveniente del arte rupestre y, posterior a ello, se procedió a proponer la asignación cronológica-cultural de cada uno de los estilos. En este punto tan sólo se utilizó como criterio válido la presencia de atributos que fuesen excluyente a un momento u otro, descartándose aquellos atributos que podían ser asignados a dos momentos distintos. Podemos ejemplificar lo anterior a partir de no considerar como significativa la presencia del diseño círculo cuatripartito en el arte rupestre y la decoración cerámica, por cuanto éste se asocia tanto a los períodos Intermedio Tardío y Tardío en la zona, no teniendo, por tanto un carácter excluyente.

Esta relación por medio de los códigos se reprodujo en un segundo nivel, intentando buscar homologías iconográficas entre diferentes soportes, con el fin de identificar regularidades en la producción visual de un determinado momento y que se constituyesen como otro recurso de apoyo a la asociación entre arte rupestre y cultura.

Propuesta una asignación histórico-cultural para cada uno de los estilos de arte rupestre definidos para el área

de estudio se procedió a entrecruzar la información de los sitios con grabados con la información espacial y contextual disponible para los sitios arqueológicos contemporáneos. De esta manera, se procedió a relacionar los sitios rupestres con los asentamientos arqueológicos y sus contextos, lo que sumado a la información interpretativa que se desprende de estos últimos, y que permitía acercarse a las características sociales, culturales e históricas de cada formación, permitió aproximarse a la comprensión social del arte rupestre. Los aportes de la Arqueología del Paisaje fueron fundamentales en esta etapa del análisis interpretativo, posibilitando realizar un enfoque estratigráfico que analizase las configuraciones propias a cada momento, identificando las continuidades y las rupturas en este proceso.

A partir de la aplicación de este conjunto de herramientas metodológicas y métodos de análisis se desarrolló un estudio integral del arte rupestre, el que partiendo desde las dimensiones menores, los diseños, fue ampliando su análisis hacia otras esferas con el fin de lograr una comprensión global del arte rupestre que diese cuenta tanto de su realidad en cuanto objeto y proceso durante la prehistoria de la zona, descansando en la aplicación de un enfoque contextual que posibilitó comprender el arte rupestre local a partir de la inclusión de éste en sus contextos socio-culturales particulares.

Finalmente, se procedió a la revisión de la bibliografía existente sobre arte rupestre en el área de estudio, con el fin de incluir tanto las ilustraciones de grabados publicados dentro de los análisis estilísticos, como los datos sobre su emplazamiento en los análisis espaciales. Asimismo, se consultaron informes arqueológicos de otros investigadores donde daban cuenta de las investigaciones, en específico, prospecciones efectuadas en algunos sectores del área.

2.2. EL PROBLEMA DE LA DATACIÓN

Uno de los problemas más agudos que ha enfrentado a lo largo de la historia de la investigación el arte rupestre es su datación por medios confiables que posibiliten definir una clara asociación cronológica-cultural, problema crucial que ha abierto toda una línea de discusión en el último tiempo, a partir de la implementación de métodos absolutos de fechamiento para los grabados y pinturas (ver p.e. trabajos reunidos en Lorblanchet y Bahn 1993 y en Steinbring, Watchman, Faulstich y Tacon 1993).

En este caso, y pese a todas las críticas efectuadas por un conjunto de investigadores, hemos optado en el presente trabajo por un uso exclusivo de métodos de datación relativa; ello sin embargo tiene una razón clara y lógica, cual es que a nuestro entender este método es, de momento, una buena estrategia para lograr cumplir a cabalidad la proposición sistemática de relación entre arte y formación socio-cultural.

Gallardo (1996), ha definido tres líneas argumentativas básicas usadas en la resolución del anterior problema

dentro de los trabajos de arte rupestre, y que se refrendan en tres criterios básicos de razonamiento, el de semejanza, contraste y contigüidad.

El criterio de semejanza y el de contraste intentan acercarse al arte rupestre a partir de sus características representacionales. El primero de ellos sugiere que la homología formal de ciertas representaciones encontradas en arte rupestre y otros soportes materiales darían cuenta de la contemporaneidad de ambas expresiones culturales, atribuyéndose "a un objeto que se investiga las propiedades de otro similar ya conocido" (Gallardo 1996: 32). El segundo, en cambio, se orientaría a la comprensión "del arte rupestre en sí mismo, de sus relaciones, de su variabilidad y estructura e intenta discernir patrones de organización cultural a nivel de los diseños y asociaciones" (Gallardo 1996: 32).

Dentro de nuestra línea metodológica de trabajo, han sido estos dos criterios los puntales básicos a la hora de proponer una datación relativa al arte rupestre. Sin embargo, como se desprende de nuestro marco teórico, su aplicación no se ha remitido únicamente al criterio iconográfico, del diseño, sino también al nivel estructural, siguiendo los planteamientos de Criado (1999). La combinación de ambos niveles de resolución ha permitido, por un lado, comparar los códigos y formas del arte rupestre con los de otras materialidades, o sistemas de representación visual prehispánicos en la zona, datados por métodos de fechamiento absolutos, obteniendo por tanto un cruzamiento de fecha entre materialidades. Por otro, esta sistematización ha posibilitado definir conjuntos diferenciales entre sí, basados en lógicas y códigos completamente distintos, correspondiendo, por ende, a estilos diferentes.

El criterio de contigüidad, que es sin duda uno de los más usados en arqueología, propone que dada la relación espacial directa entre soportes de arte rupestre y depósitos de cultura material, ambos son contemporáneos. Personalmente, no consideramos significativo este criterio de datación relativa por cuanto creemos que el supuesto del que parte es demasiado simplista y se encuentra errado.

Primero, porque no se enfoca en el estudio mismo de importantes variables en arte rupestre, las representaciones y el soporte; segundo, porque desconoce la importancia de los procesos de formación espacial del registro arqueológico que permiten que producciones materiales de diferentes períodos crono-culturales compartan espacio sin que estén relacionados en su origen, trasponiendo en el registro arqueológico un concepto espacial simplista que sugiere que la cercanía física de los elementos les entrega unidad, sin considerar que la diacronía de la acción humana sobre el espacio posibilita, y frecuentemente produce, reocupaciones de estos lugares, así como que las mismas conductas de producir arte rupestre no implican necesariamente la producción de otro tipo de registro arqueológico, salvo desechos líticos producidos por la acción de grabar el soporte rocoso en el que se encuentran las representaciones.

En tal sentido, un argumento de asociación espacial debería plantearse como tarea primera mostrar que la

asociación planteada es significativa en términos estadísticos cogiendo un amplio universo muestral, pero avanzado este punto, no podría seguir más allá por cuanto la hipótesis de trabajo utilizada para analizar los datos no ha sido contrastada: que las sociedades dejan depósitos de materiales en asociación con sus grabados de arte rupestre, debiendo refutar antes la hipótesis que abre las posibilidades a una coexistencia espacial no determinada genéticamente entre ambas variables.

De hecho, la inserción de la espacialidad dentro de una narrativa interpretativa presenta un problema algo similar que merecería ser explorado mayormente, por cuanto la posibilidad que un mismo conjunto de datos pueda ser interpretado de forma coherente y lógica para diferentes momentos de la prehistoria (p.e. Romero 1998), indica que la capacidad acomodativa de los argumentos arqueológicos no posibilitan pensar en la factibilidad de este método interpretativo para asociar arte con cultura.

En esta misma línea, otros dos argumentos empíricos han sido propuestos para identificar cronología en arte rupestre: (i) patinación y (ii) superposición.

La patinación hace referencia al proceso de erosión que afecta al arte rupestre, y por el cual se deduce que si tenemos dos representaciones con pátinas diferentes, una será más antigua que otra; pero esta idea se desvirtúa totalmente al intentar dar a esta diferencia de pátina un rango temporal, cayendo en dos graves errores. Primero, aceptando que la diferencia de pátina puede indicar distancia cronológica, no podemos saber a que rango temporal hace referencia tal diferencia, por lo que en principio, ella siempre indicará una distancia en tiempo cronológico, pero no su extensión. Segundo, y aquí está el meollo del problema, los estudios sobre el tema indican que la pátina no es un buen indicador, por cuanto se ve afectada por una serie de agentes ambientales (temperatura, humedad, radiación solar, evaporación) y naturales (deposición de fecas de aves, ocultamiento por flora arbustiva), que pueden llevar a que grabados realizados en un mismo momento en diferentes rocas presenten pátinas muy diferentes por la acción diferencial de estos agentes erosivos (Goodwin 1960). Por ello, apelar solamente a la pátina, cuando desconocemos las condiciones de exposición de los grabados a agentes erosivos, así como la tasa de erosión anual del grabado, es simplemente un argumento inconsistente que no aporta mayormente al problema de la datación del arte rupestre, más aún cuando en ningún lado este método permite unir arte con cultura.

La superposición es otro argumento usualmente utilizado que conlleva al engaño y la confusión, pues en cuanto registro estratigráfico, indica que una figura fue realizada posterior o anteriormente a otra, pero ella no indica nada más. Las superposiciones en ningún caso nos indican que esas dos figuras fueron efectuadas en períodos cronológico-culturales diferentes, sólo nos dice que una es anterior (o posterior) que otra, pero esa distancia cronológica la desconocemos. Las superposiciones pueden

darse tanto al interior de un mismo estilo, por ejemplo en el caso del Estilo Confluencia en el Norte Grande de Chile (Gallardo 2001), respondiendo por ello a la lógica y posibilidades discursivas que entrega tal estilo, o bien, puede indicar, como se supone, diferencias crono-culturales, pero ello no lo podemos saber *a priori*.

Por tal razón, hemos considerado que a partir de los criterios de semejanza y contraste, reproducidos en el entrecruzamiento de códigos de producción e iconografía entre diferentes materialidades, podemos acceder a un método de datación relativa que cumple de buena forma los objetivos propuestos en este trabajo. Esta proposición metodológica, por ende, ubica en una posición privilegiada al concepto de estilo, concepto que ha sido discutido en el apartado II.1.1.2.

Sin embargo, no podemos desconocer que pátinas y superposiciones son criterios secundarios que pueden venir a complementar las proposiciones estilísticas y cronológicas entregadas, y es por ello que las utilizamos como recursos secundarios en la resolución de nuestro problema, el que descansa más bien en los aspectos estructurales de la producción del arte. Al respecto, el ya mencionado modelo de cable planteado por Wylie (2002), es una buena metáfora para llegar a la producción de un conocimiento sistemático en arte rupestre, descansando en un conjunto de argumentos complementarios y que se apoyan entre sí para dar fuerza a nuestra hipótesis.

Posiblemente extrañará el uso de un método y un concepto que ha sido tan criticado últimamente, sin embargo, creemos que esas críticas no se ajustan de manera alguna a sus posibilidades y presentan más bien una discusión muy parcial sobre la factibilidad de este acercamiento al problema cronológico.

Las mayores críticas a esta postura han venido de todo un conjunto de investigadores que tratan el tema del arte rupestre paleolítico (p.e. Bahn 1993, Lorblanchet 1993), quienes viendo la imperfectibilidad del método han propuesto una reevaluación de su capacidad y sugerido que la única posibilidad de definir de manera correcta la cronología del arte rupestre es a partir de las dataciones absolutas (Bednarik 1993, 1994a, 1995), llegando inclusive a sugerir que sólo a través de este método es factible realizar un verdadero estudio científico del tema (Bednarik 1994a).

A manera de ejemplo, Franklin (1993), discute el uso de las analogías establecidas entre arte parietal y arte mueble, definiendo cuatro problemas básicos que nacen, o pueden nacer, de su uso:

1. Una gran cantidad de arte portable ha sido hallado hace ya varias décadas, por lo que se desconoce su ubicación estratigráfica y espacial exacta, siendo su datación exacta problemática.
2. La capa en la que los objetos se encuentran meramente indican cuando ellos fueron descartados o perdidos, y no necesariamente cuando fueron hechos.
3. Algunos sitios de arte parietal europeo no necesariamente contienen arte móvil.

4. La suposición que las mismas convenciones y motivos se deben encontrar tanto en los soportes rocosos como en objetos portátiles del mismo período es una suposición que está lejos de ser demostrada.

Si revisamos críticamente las afirmaciones propuestas por el autor, y que en cierta medida sintetizan gran parte de las críticas al método de datación relativa aquí defendido, vemos que gran parte de ellas no son mayormente sostenibles a partir de los planteamientos aquí propuestos.

En primer lugar, y con relación a las dos primeras críticas, ellas pueden ser solucionadas a partir de la datación absoluta de los restos muebles estudiados, entregando con ello una fecha exacta para conocer el período cronológico, y por ende cultural, en el que se enmarca la producción de tal materialidad para, posteriormente, realizar la asociación entre tal materialidad y el arte rupestre. Independiente de su momento de producción, en principio, lo que interesa es ser capaces de lograr identificar de manera clara y precisa la asignación crono-cultural del elemento material con el que se compara el arte rupestre.

En segundo lugar, la ausencia de asociación directa entre arte rupestre y depósitos arqueológicos con cultura material mueble no imposibilita la comparación entre estos dos tipos de registro material, por cuanto, la comparación entre grabados (pinturas) y cultura material mueble no debe restringirse a un sitio exclusivo, sino a la región arqueológica en la que se inserta el arte rupestre.

De la misma manera, ya hemos señalado que la aplicación del concepto de contigüidad espacial debe ser matizado, pues no se requiere que exista una directa asociación entre los materiales culturales depositados y el arte rupestre que colinda con éste, por lo que la presencia de material arqueológico fechable junto a soportes rocosos no es un indicador claro de la cronología del arte rupestre.

En tercer lugar, y aunque es quizás el argumento más débil usado por el autor, y se ha repetido por otros investigadores (p.e. Francis 2001), señala que la sugerencia de una similitud necesaria entre producciones materiales de una misma cultura es una suposición no demostrada, idea que puede ser rechazada de plano a partir de las formulaciones que hemos efectuado en el apartado II.1, donde indicamos claramente que tal similitud, desde una perspectiva semiótica y estructural, es necesario que exista; lo que ocurre es que ella no se remite necesariamente al plano iconográfico, sino que radica en la compatibilidad estructural de los códigos que articulan a los distintos sistemas de representación visual.

Pero los argumentos esbozados por el conjunto de investigadores que siguen este tipo de línea pueden ser criticados aún en mayor profundidad tras una evaluación crí-

tica de sus ideas, supuestos y proposiciones. Es así como un primer aspecto que llama notablemente la atención es que gran parte de las críticas al concepto de estilo y el método de datación aquí propuesto, proviene desde investigadores que trabajan específicamente el arte rupestre paleolítico. Este dato no es menor, por cuanto, si hay un contexto en el que se dan restricciones a este tipo de razonamiento es en el Paleolítico, no porque el método sea errado, sino que, por el contrario, el tipo y cantidad de registro de cultura mueble es restringido y, por tanto, no entrega tantas posibilidades para el entrecruzamiento de códigos entre diferentes conjuntos materiales.

Si a lo anterior sumamos la larga extensión cronológica de este período, claro que vemos una importante cantidad de problemas a este tipo de método en contextos Paleolíticos. De hecho, Lorblanchet (1993), discute el hecho que en un contexto cronológico tan amplio deberíamos encontrar multiplicidad de estilos y figuras, dado el carácter siempre cambiante del arte. Sin embargo, ese argumento, pensamos debe ser rechazado, por cuanto, primero que nada aplica un concepto occidental de arte al mundo paleolítico, sugiriendo rápidas modificaciones en el tiempo y, segundo, como bien lo indican algunos autores (Clastres 1978, 1981; Criado 1989, 2000; Hernando 2002, Shanin 1971, Wolf 1982), estas sociedades son grupos donde los ritmos de cambio social y cultural, por ende también artístico, son de lento desarrollo, son ellas más bien sociedades conservadoras donde la innovación como tal no es una prerrogativa social importante, sino, inclusive, se intenta negar.

De hecho, en contextos posteriores, como es el caso del período Formativo en adelante en Los Andes (Berenguer 2005a, Berenguer 2005b, Gallardo 2001), el método ha sido ampliamente utilizado y ha otorgado resultado positivo dado la posibilidad de comparación entre diferentes tipos de soportes. En tal sentido, las limitaciones existentes en el caso Paleolítico no desacreditan necesariamente la utilidad y factibilidad de este método en otros contextos¹³.

Pero incluso más. Gran parte de las críticas contra el método de datación estilístico por esta corriente arqueológica, se orientan a las tradiciones proposiciones elaboradas por Breuil y Leroi Gouhran. En el primer caso, creemos que las críticas no son ajustadas, por cuanto, claramente los desarrollos teóricos y metodológicos de tal época no entregan un corpus de herramientas demasiado elaborado para trabajar estas representaciones. En el segundo caso, la situación es más compleja, pero si observamos bien las críticas al trabajo de Leroi-Gouhran, ellas se han centrado básicamente en las proposiciones interpretativas, cuestión que no viene al caso aquí, o bien en la profundidad cronológica que entregó el autor para sus estilos, aspecto que ya

¹³ No podemos dejar pasar en este punto un hecho que ha sido también identificado por Conkey (1997), cual es el rol hegemónico que ha tenido el estudio del arte rupestre Paleolítico en los métodos e interpretaciones usadas en las investigaciones sobre arte rupestre en todo el mundo. Posiblemente este rol hegemónico proviene, entre otros aspectos, tanto de la extensa historia de su investigación, así como de la notable influencia que tuvo A. Leroi-Gouhran en la reformulación de esta área de estudio. No obstante ello, y tras la desaparición de Leroi-Gouhran, no creemos que los desarrollos en este ámbito sean el paradigma que deba regir todos los trabajos sobre la temática en el mundo, más aún cuando vemos que una serie de investigaciones presentan notables falencias teórico-metodológicas que antes de ampliar los límites de trabajo en arte rupestre, las restringen notablemente.

vimos anteriormente las dificultades con las que se enfrenta en los contextos Paleolíticos, pero que no son comparables con todos los contextos arqueológicos posteriores.

Sin embargo, a nuestro entender el mayor problema que se ha sostenido para la datación estilística es el hecho que las definiciones de estilo que se han propuesto en arte rupestre no han sido útiles, ni precisas. Este problema que es real no radica en las definiciones propuestas por los autores, sino más bien en un problema teórico-metodológico de fondo, cual es la ausencia de una teorización sistemática y clara de lo que hace referencia este concepto y su posterior operacionalización metodológica en una serie de métodos y técnicas apropiados para la definición de estilos en arte rupestre desde enfoques que exploren las necesarias compatibilidades estructurales que deben encontrarse entre los diferentes sistemas de representación visual de las sociedades pasadas.

Por ello, los problemas en la aplicación del método de datación estilística y datación cruzada no son inherentes a ellos, sino que resultan de aplicaciones poco sistemáticas del concepto. Un ejemplo de lo anterior es el trabajo de Lorblanchet (1993), quién propone que un mismo estilo puede reaparecer en el curso del tiempo en diferentes momentos, siendo que realmente, y de acuerdo a los presupuestos tratados en nuestro apartado II.1.1, lo que realmente puede reaparecer son algunos diseños (situación que es esperable), pero un estilo en su sentido estructural no es factible que se repita en el tiempo.

En toda esta discusión sobre la datación en arte rupestre, no es posible dejar de lado el tema de los fechamientos absolutos, campo que ha visto un rápido desarrollo en el último tiempo y que para muchos ha venido a ser una solución al problema de la datación rupestre (Bednarik 1994b, Lorblanchet 1993).

Si bien en la actualidad contamos con un amplio número de datación de arte rupestre, vemos que gran parte de ellos se restringen a las pinturas, siendo muy pocos los métodos disponibles para fechar petroglifos, resumidos todos ellos en el trabajo de Dorn (2001).

Personalmente, a pesar de que todo avance en nuevos métodos de trabajo debe ser visto de manera positiva, hemos optado por no utilizar este tipo de herramientas, pues creemos que ellos no son la panacea que se propone.

En primer lugar, si revisamos la exposición crítica de métodos que propone Dorn (2001), así como bibliografía complementaria sobre el tema encontramos, primeramente, que muchos de ellos se encuentran en estado de experimentación. "Despite the burgeoning number of different techniques, great uncertainty still surrounds these methods. All petroglyph dating techniques are experi-

mental" (Dorn 2001: 182), y ello básicamente, por que "there are simply too many systematic uncertainties in the behavior of material on the surfaces of rocks to always extract a clear, unequivocal time signal" (Dorn 2001: 182)¹⁴.

Lo anterior ha llevado a que en la literatura se encuentren casos de dataciones absolutas exitosas (p.e. Loendorf 1991), así como estrepitosos errores, siendo el más sonado de todos Foz Coa (p.e. Bednarik 1995). Es interesante señalar que en el primer caso, el éxito de los resultados obtenidos se debe a la concordancia entre estilos y fechamiento absoluto, mientras que en el segundo, fue la datación estilística la que desechó las dataciones absolutas. En otras palabras, esencial en ambos casos fue la cronología relativa propuesta a partir del estilo.

En segundo lugar, podemos decir que la datación absoluta sin los estilos no es nada. Un fechado entrega la data de elaboración solamente de un diseño, por lo que técnicamente, para conocer la cronología general de las representaciones rupestres que estudiamos requeriríamos datar la totalidad de los petroglifos, situación que es al menos, poco rentable económicamente¹⁵. Proponemos por lo anterior, que la datación absoluta viene a ser un complemento y una ayuda a la definición estilística, pues para su operatividad real requiere descansar en la definición de estilos.

Resumiendo los argumentos entregados, a nuestro entender, en la actualidad los métodos de datación absoluta no solucionan de buena forma el problema de la cronología en arte rupestre, ya que su estado experimental no posibilita de momento confiar a ciencia cierta de sus resultados. Asimismo, el cumplimiento estricto de los requerimientos básicos de datación absoluta, cuales son varias fechas de un mismo diseño, la vuelve una tarea costosa que, en el marco de este trabajo, no consideramos apropiada, por la incertidumbre de sus resultados. Lo anterior, no implica un rechazo a este método, sino más bien el reconocer que la inversión sobre el tema debe realizarse de preferencia en contextos de investigación centrados mayormente en el problema de la datación absoluta, con el fin de lograr abordar todas las variables, pros y contra del método para su mejoramiento y así, lograr obtener confiables fechados absolutos.

En este contexto, no podemos dejar pasar los comentarios de ciertos investigadores (Bednarik 1994b), que proponen que es sólo a través de la datación absoluta del arte rupestre que se podrá realizar un verdadero estudio científico en este ámbito arqueológico. En primer lugar, la historia reciente a dado la espalda a estos enunciados, por cuanto se ha mostrado como estos supuestos métodos infalibles de trabajo presentan una serie de fallas que no los hacen confiables.

¹⁴ Recientemente, este autor ha señalado que las premisas sobre las basaba sus métodos de datación absoluta estaban erradas, pues consideraba la superficies de las rocas como sistemas cerrados, siendo que realmente corresponden a sistemas abiertos que reciben nuevos aportes a través del tiempo. Por lo anterior, Dorn ha señalado que todos los resultados obtenidos de sus trabajos no son correctos (ver al respecto <http://www.cesmap.it/ifrao/res.html>).

¹⁵ Se podría pensar que datando un grabado se podría fechar la totalidad de las representaciones que comparten soporte, sin embargo, este razonamiento es simplista y olvida las posibilidades de reocupación de la roca para la realización de nuevos grabados.

En segundo lugar, se esconde en este razonamiento un argumento político bastante fuerte que genera una fuerte brecha entre la investigación del Norte y la del Sur, ya que es sabido que estas dataciones son bastante costosas y mientras en Europa y Norteamérica existe el dinero para desarrollar baterías de dataciones de este tipo, en Sudamérica la precariedad de los fondos impide efectuar este conjunto de fechados, por lo que en la práctica este argumento generaría una dicotomía que reproduciría el sistema de dependencia científica del Sur, distinguiendo entre una buena ciencia con abundantes fechados factibles de realizar en Europa y Norteamérica, y una ciencia de menor calidad con escasez de fechados en Latinoamérica.

En tercer lugar, tal postura responde a un razonamiento simple y pobre que da validez e importancia en la tarea científica al dato por el dato, pues todo el problema cronológico y estilístico en arte rupestre se solucionaría a través del fechado absoluto. Ya vimos como tal razonamiento es erróneo y falso, pero además de ello, demuestra una pobreza teórica y metodológica que olvida la naturaleza formal y cultural del arte rupestre, y por tanto su posibilidad de ser aprehendido por otros medios también. La datación absoluta, por tanto, no es la gran solución para el trabajo en este ámbito y en nuestro caso hemos optado por el uso sistemático y metódico de los criterios de semejanza y contraste antes definidos.

2.3. MUESTRA DE ESTUDIO

Los trabajos realizados en la cuenca superior del río Aconcagua abarcaron diferentes sectores de la región, prospectándose un total de 7 zonas: i) curso medio superior del valle de Putaendo, ii) Campos de Ahumada, iii) Estero El Cobre, iv) La Florida, v) Estero Pocuro, vi) El Zaino-Laguna Copín y vii) Ventisquero Juncal. Mientras la primera área se ubica en la cuenca de Putaendo, las restantes se encuentran en la cuenca de San Felipe-Los Andes (Lámina 16).

La prospección de todas estas zonas permitió abarcar una diversidad de áreas, pisos altitudinales y sectores geográficos que incluyen gran parte de la diversidad ambiental y geomorfológica de la cuenca superior del río Aconcagua.

En el caso del valle de Putaendo, éste corresponde a un valle fluvial de amplias terrazas que forman una cuenca cerrada y donde los trabajos se centraron en los espacios de terrazas fluviales, conos de deyección y cordón montañoso aledaño. La literatura arqueológica mencionaba para la zona la presencia de cementerios de túmulos (Fonck 1895) y sitios de arte rupestre (Sanguinetti 1968).

Campos de Ahumada, por su parte, es un espacio de tierras altas caracterizado por la presencia de extensos conos de deyección cortados por las quebradas cordilleranas que disectan el espacio. Los trabajos arqueológicos comprendieron en este espacio los conos de deyección, algunos cerros y la quebrada precordillerana de El Arpa.

Sanguinetti (1972), había descrito para la zona sitios de arte rupestre y habitacionales.

Estero El Cobre es un sector de amplias terrazas fluviales adyacentes a este estero que baja desde la zona de Campos de Ahumada hacia las tierras bajas de la cuenca superior del río Aconcagua. Los estudios abarcaron en este espacio terrazas fluviales, conos de deyección aledaños a los cerros de la zona y algunas cimas de cerros de pequeña magnitud. Durán y Coros (1991), describen la presencia de un cementerio de tiempos Tardíos para el sector.

La Florida es, por su parte, un sector de valle de amplias terrazas fluviales aledañas al río Aconcagua donde destaca el cerro isla de Paidahuen. Los trabajos se centraron en ambos puntos. Antecedentes arqueológicos para la zona lo entregan Latcham (1928a y b), quién describe una pieza alfarera de tiempos Tardíos, Niemeyer (1964) y Coros *et al.* (2000), quienes mencionan, y en el último caso describen, los petroglifos del sitio Paidahuen.

El sector del Estero Pocuro es otra área de valle donde se conjugan en la adyacencia del estero terrazas fluviales de pequeña magnitud, conos de deyección y un alto cordón montañoso, todos espacios prospectados en el marco del presente proyecto. Dos antecedentes arqueológicos se tenían para esta área, primero, la descripción de Sanguinetti (1975), de las estructuras arquitectónicas incaicas en Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas y sus petroglifos asociados y los trabajos de Ramírez (1990) en los cementerios de túmulos El Guindo y de profesores del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile en Santa Rosa durante la década de 1970.

El Zaino-Laguna Copín es un área representada por la cuenca del estero El Zaino, caracterizado por un pronunciado encajonamiento definido por altas cumbres y un escaso desarrollo de terrazas fluviales. A medida que se asciende en dirección a las vegas de la Laguna Copín, el entorno se transforma, dando paso a grandes planicies y zonas de colinas con grandes afloramientos rocosos, hasta llegar a la mencionada laguna, un espacio de precordillera andina.

Referencias arqueológicas para este sector vienen dadas básicamente por la descripción del arte rupestre por parte de Iguait (1970).

Finalmente, el último sector es el ventisquero Juncal, valle glacial ubicado en la cordillera andina por sobre los 2500 msnm. Ninguna referencia arqueológica existe para este sector.

2.3.1. Putaendo

Los trabajos desarrollados en el valle de Putaendo se concentraron en la cuenca medio-superior del valle, consistiendo en prospecciones sistemáticas, relevamiento y registro de arte rupestre y, finalmente, excavaciones de sitios arqueológicos de carácter habitacional y funerario.

La prospección efectuada comprendió las tres unidades geomorfológicas básicas de este espacio: terrazas

fluviales, conos de deyección y cordón montañoso, así como las riberas Este y Oeste del río (Lámina 17). En total se prospectó un área de 30 km², en los que se registraron 99 sitios arqueológicos, de los cuales 39 corresponden a sitios de arte rupestre (39,3%). Lo anterior entrega un índice de densidad de 3,3 sitios arqueológicos por km² y de 1,3 sitios de arte rupestre por km².

En los 39 sitios de artes rupestres registrados y relevados fotográficamente (Cuadro 1), se identificó un número mínimo de soportes de 163, todos los que fueron relevados de manera genérica según la ficha de sitio y soporte (Lámina 18). Trabajos más específicos se realizaron en 19 sitios de arte rupestre (48,7%), correspondientes a 128 so-

portes (78,5%), donde se trabajó al nivel de la figura, registrándose un total de 658, 629 (95,6%) de ellas de carácter esquemático y 29 (4,4%) de tipo antropomorfo y zoomorfo.

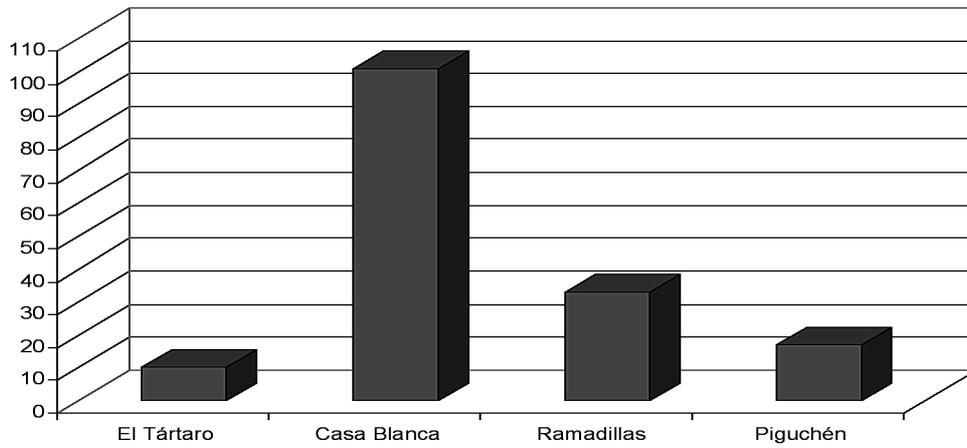
El número de soportes identificados entrega un índice de densidad de 5,4 soportes por km².

Espacialmente, el arte rupestre se distribuye por gran parte del área investigada, cubriendo con su presencia tanto ambas riberas del río, como las diferentes localidades definidas para el sector: El Tártaro, Casa Blanca, Ramadillas y Piguchén (Gráfico 1). Sin embargo, en su distribución no adquiere valores homogéneos, observándose zonas de mayor densidad de soportes rocosos (Cuadro 2 y Gráfico 2)

CUADRO 1. Sitios de arte rupestre en el valle de Putaendo

| Sitios | NMS | Registro | Sitios | NMS | Registro |
|----------------|-----|------------|----------------|-----|------------|
| Tártaro 1 | 1 | General | Casa Blanca 37 | 2 | General |
| Tártaro 2 | 2 | General | Ramadillas 5 | 2 | Específico |
| Tártaro 3 | 1 | General | Ramadillas 6 | 11 | Específico |
| Tártaro 4 | 2 | General | Ramadillas 7 | 2 | General |
| Tártaro 5 | 1 | General | Ramadillas 11 | 5 | General |
| Tártaro 7 | 1 | General | Ramadillas 12 | 1 | General |
| Tártaro 15 | 2 | General | Ramadillas 14 | 1 | General |
| Casa Blanca 2 | 6 | Específico | Ramadillas 15 | 1 | General |
| Casa Blanca 3 | 15 | Específico | Ramadillas 16 | 3 | General |
| Casa Blanca 6 | 13 | Específico | Ramadillas 18 | 1 | General |
| Casa Blanca 8 | 1 | Específico | Ramadillas 19 | 1 | General |
| Casa Blanca 13 | 27 | Específico | Ramadillas 24 | 3 | General |
| Casa Blanca 14 | 2 | Específico | Ramadillas 25 | 1 | General |
| Casa Blanca 24 | 3 | Específico | Ramadillas 26 | 1 | General |
| Casa Blanca 26 | 6 | Específico | Piguchén 1 | 1 | Específico |
| Casa Blanca 32 | 3 | Específico | Piguchén 2 | 6 | Específico |
| Casa Blanca 33 | 1 | Específico | Piguchén 3 | 1 | General |
| Casa Blanca 34 | 6 | Específico | Piguchén 5 | 1 | Específico |
| Casa Blanca 35 | 16 | Específico | Piguchén 6 | 8 | Específico |
| Casa Blanca 36 | 2 | General | | | |

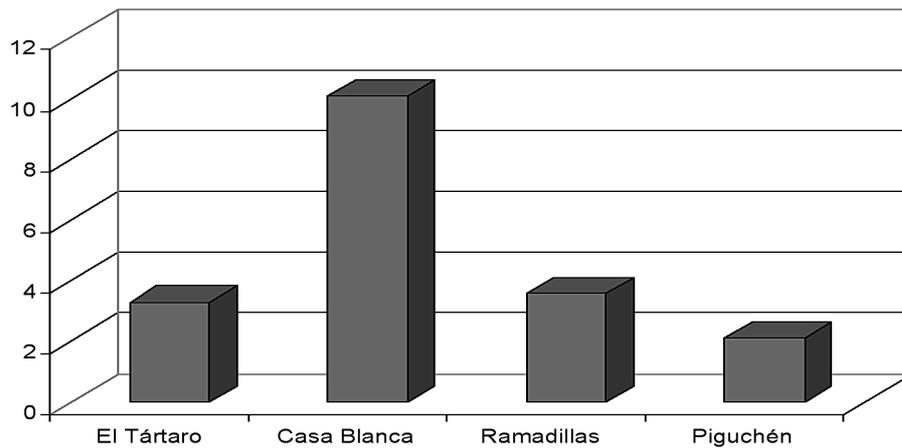
GRÁFICO 1. Número Mínimo de Soportes por localidad en el valle de Putaendo



CUADRO 2. Distribución de Soportes por localidad en el valle de Putaendo

| Localidad | Área prospectada (km²) | NMS | Índice densidad |
|-------------|------------------------|-----|-----------------|
| El Tártaro | 3 | 10 | 3,3 |
| Casa Blanca | 10 | 103 | 10,3 |
| Ramadillas | 9 | 33 | 3,6 |
| Piguchén | 8 | 17 | 2,1 |

GRÁFICO 2. Índice de densidad de soportes por localidad en el valle de Putaendo



Con respecto a los restantes sitios arqueológicos, éstos son de una gran variabilidad, consistiendo básicamente en sitios prehispánicos de carácter habitacional sin arquitectura. Las excepciones son dos cementerios, una fortaleza incaica con arquitectura (pucará) y un sector del trazado del camino del Inca (Cuadro 3). Los

sitios post-hispánicos son frecuentes en el área y en su mayoría tienen arquitectura. En el cuadro que a continuación se presenta, se resume la información de los sitios arqueológicos no rupestres, indicando sus nombres, funcionalidad sugerida y adscripción cronológica-cultural.

CUADRO 3. Sitios arqueológicos identificados en el área de Putaendo

| Sitio | Tipo | Adscripción |
|----------------|----------------------|--|
| Casa Blanca 1 | Cementerio | Intermedio Tardío |
| Casa Blanca 4 | Habitacional | Prehispánico no determinado |
| Casa Blanca 5 | Habitacional | Prehispánico no determinado |
| Casa Blanca 8 | Habitacional (Alero) | Prehispánico no determinado |
| Casa Blanca 9 | Habitacional | Prehispánico no determinado e Histórico |
| Casa Blanca 10 | Habitacional | Alfarero Temprano, Intermedio Tardío e Histórico |
| Casa Blanca 11 | Habitacional (Alero) | Alfarero Temprano, Intermedio Tardío e Histórico |
| Casa Blanca 12 | Habitacional | Prehispánico no determinado e Histórico |
| Casa Blanca 15 | Habitacional | Histórico |
| Casa Blanca 16 | Habitacional | Prehispánico no determinado e Histórico |
| Casa Blanca 17 | Habitacional | Tardío e Histórico |
| Casa Blanca 18 | Habitacional | Histórico |
| Casa Blanca 19 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| Casa Blanca 20 | Habitacional | Histórico |
| Casa Blanca 21 | Habitacional | Histórico |
| Casa Blanca 22 | Habitacional | Histórico |
| Casa Blanca 25 | Habitacional | Tardío |
| Casa Blanca 27 | Habitacional | Tardío |
| Casa Blanca 28 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| Casa Blanca 30 | Habitacional | Alfarero Temprano, Tardío e Histórico |
| Casa Blanca 31 | Cementerio | Prehispánico no determinado |
| Casa Blanca 38 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| Casa Blanca 39 | Habitacional | Intermedio Tardío, Tardío e Histórico |
| Los Patos 1 | Habitacional | Prehispánico no determinado e Histórico |
| Los Patos 2 | Habitacional | Prehispánico no determinado e Histórico |
| Los Patos 3 | Piedra Tacita | Histórico |
| Los Patos 4 | Habitacional | Prehispánico no determinado e Histórico |
| Los Patos 5 | Habitacional (Alero) | Prehispánico no determinado e Histórico |
| Los Patos 6 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| Los Patos 7 | Habitacional | Histórico |
| Ramadillas 1 | Habitacional | Alfarero Temprano, Tardío e Histórico |
| Ramadillas 2 | Habitacional | Prehispánico no determinado e Histórico |
| Ramadillas 3 | Habitacional (Alero) | Prehispánico no determinado e Histórico |
| Ramadillas 4 | Taller | Prehispánico no determinado |
| Ramadillas 8 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| Ramadillas 9 | Habitacional | Acerámico e Histórico |
| Ramadillas 10 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| Ramadillas 12 | Habitacional | Intermedio Tardío |
| Ramadillas 13 | Habitacional | Alfarero Temprano, Intermedio Tardío e Histórico |
| Ramadillas 17 | Hallazgo Aislado | Prehispánico no determinado |
| Ramadillas 20 | Habitacional | Acerámico |
| Ramadillas 21 | Habitacional | Prehispánico no determinado e Histórico |

| Sitio | Tipo | Adscripción |
|---------------|--------------|---|
| Ramadillas 22 | Habitacional | Histórico |
| Ramadillas 23 | Habitacional | No determinado |
| Ramadillas 27 | Habitacional | Histórico |
| Ramadillas 28 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| Ramadillas 29 | Habitacional | Intermedio Tardío e Histórico |
| Ramadillas 30 | Habitacional | Intermedio Tardío e Histórico |
| Tártaro 1 | Pucará | Tardío |
| Tártaro 6 | Habitacional | Histórico |
| Tártaro 8 | Habitacional | Alfarero Temprano y Tardío |
| Tártaro 9 | Habitacional | Alfarero Temprano y Tardío |
| Tártaro 10 | Habitacional | Histórico |
| Tártaro 11 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| Tártaro 12 | Habitacional | Alfarero Temprano, Tardío e Histórico |
| Tártaro 13 | Habitacional | Alfarero Temprano e Intermedio Tardío |
| Tártaro 14 | Habitacional | Prehispánico no determinado |
| Piguchén 2 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| Piguchén 4 | Habitacional | Prehispánico no determinado e Histórico |
| Piguchén 5 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| Piguchén 7 | Habitacional | Prehispánico no determinado |
| Piguchén 8 | Camino | Tardío |

2.3.2. Campos de Ahumada

Los trabajos en el sector de Campos de Ahumada se centraron en la totalidad de este espacio, abarcando a su vez la quebrada El Arpa hasta las cumbres del cerro Altos del Cobre, cubriéndose una variedad de pisos altitudinales que comprenden tanto tierras altas, quebrada precordillerana y cordillera andina.

Los trabajos se orientaron a la prospección sistemática y relevamiento del arte rupestre local. En total, se prospectó un área de 25 km² (Lámina 19), identificándose 36 sitios arqueológicos, 23 de los cuales corresponden a arte rupestre (63,8%) (Lámina 20). Lo anterior entrega un índice de densidad de 1,4 sitios arqueológicos por km² y de 0,9 sitios de arte rupestre por km².

En los 23 sitios de arte rupestre registrados y relevados fotográficamente, se identificó un número mínimo de soportes de 47 y un total de 381 figuras. Todos los soportes fueron relevados de manera genérica según la ficha de sitio y soporte. Trabajos más específicos se realizaron en 9 sitios de arte rupestre (39,1%), correspondientes a 24 soportes (51%), donde se trabajó al nivel de la figura, registrándose un total de 158 figuras (38,8%), 152 (96,2%) de carácter geométrico y 6 (3,8%) motivos antropomorfo y zoomorfo (Cuadro 4).

El número de soportes identificados entrega un índice de densidad de 2,2 soportes por km².

La distribución espacial del arte rupestre es diferencial a lo largo de esta área de estudio, pues se concentra mayori-

CUADRO 4. Sitios de arte rupestre localidad de Campos de Ahumada

| Sitios | NMS | Registro |
|---------------------|-----|------------|
| Campos de Ahumada 1 | 1 | General |
| Campos de Ahumada 2 | 1 | General |
| Campos de Ahumada 3 | 1 | General |
| Campos de Ahumada 4 | 2 | General |
| Campos de Ahumada 5 | 1 | General |
| Quebrada Honda 1 | 5 | General |
| Quebrada Honda 3 | 4 | Específico |
| Quebrada Honda 4 | 4 | Específico |
| Quebrada Honda 6 | 2 | Específico |
| Viznagal 1 | 4 | Específico |
| Viznagal 2 | 1 | Específico |
| Viznagal 3 | 3 | Específico |
| Viznagal 4 | 1 | General |
| Viznagal 6 | 1 | General |
| Viznagal 7 | 1 | General |
| Quebrada Arpa 4 | 4 | Específico |
| Quebrada Arpa 5 | 1 | General |
| Quebrada Arpa 6 | 2 | Específico |
| Quebrada Arpa 8 | 1 | General |
| Quebrada Arpa 9 | 1 | General |
| Quebrada Arpa 10 | 4 | Específico |
| Quebrada Arpa 11 | 1 | General |
| Altos del Cobre 1 | 1 | General |

tariamente en la cuenca de Campos de Ahumada, estando casi totalmente ausente en el sector precordillerano y cordillerano, siendo la única excepción el sitio Altos del Cobre 1.

Con respecto al resto de los sitios arqueológicos encontrados, ellos corresponden casi exclusivamente a sitios de carácter no funerario, específicamente con alguna función habitacional que no puede ser especificada mayormente, con la única excepción del registro del camino del Inca al interior de la quebrada El Arpa.

Cronológicamente, el análisis de los materiales recuperados a partir de la recolección superficial, sugieren una alta presencia de ocupaciones de los períodos Alfarero Temprano e Histórico, una ausencia de sitios del período Intermedio Tardío y un escaso registro del período Tardío. En el cuadro 5, se presentan los sitios arqueológicos no rupestres, con su funcionalidad y adscripción cronológico-cultural

CUADRO 5. Sitios Arqueológicos Campos de Ahumada

| Sitio | Tipo | Adscripción |
|---------------------|---------------------|---------------------------------------|
| Campos de Ahumada 6 | Habitacional | Prehispánico no determinado |
| Quebrada El Arpa 1 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| Quebrada El Arpa 2 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| Quebrada El Arpa 3 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| Quebrada El Arpa 10 | Habitacional | Alfarero Temprano e Intermedio Tardío |
| Quebrada El Arpa 12 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| Quebrada El Arpa 13 | Histórico (pircas) | Histórico |
| Quebrada El Arpa 14 | Camino | Tardío |
| Alto del Cobre 2 | Despejes de piedras | Histórico |
| Quebrada Honda 2 | Habitacional | Prehispánico no determinado |
| Quebrada Honda 3 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| Quebrada Honda 4 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| Viznagal 8 | Habitacional | Prehispánico no determinado |

2.3.3. Estero El Cobre

Estero El Cobre corresponde a la continuación de las diferentes quebradas que alimentan la zona de Campos de Ahumada, pero emplazado en un espacio de tierras bajas, terrazas fluviales ubicadas en el valle de la cuenca de San Felipe-Los Andes.

En este sector se realizaron básicamente prospecciones sistemáticas que abarcaron un área total de 14 km², identificándose un total de 12 sitios arqueológicos, entregando un índice de densidad de 0,8 sitios por km² (Lámina 19). De este conjunto, tan sólo 1 de ellos corresponde a un sitio de arte rupestre (7,1%), sitio La Mesilla 1, el que fue registrado

de manera genérica aplicando la ficha de sitio y soporte. El soporte presentaba un número mínimo de figuras de 1.

El número de soportes identificados entrega un índice de densidad de 0,07 soportes por km².

Con respecto a los sitios de tipo no rupestre, ellos corresponden en su totalidad a sitios de carácter habitacional, asignables en su gran mayoría al período Alfarero Temprano, aunque también se registran ocupaciones de los períodos Intermedio Tardío, Tardío e Histórico (Cuadro 6).

CUADRO 6. Sitios Arqueológicos Estero El Cobre

| Sitio | Tipo | Adscripción |
|------------|---------------------------|--|
| El Monte 1 | Habitacional | Intermedio Tardío e Histórico |
| El Barro 1 | Habitacional | Intermedio Tardío e Histórico |
| El Barro 2 | Habitacional y cementerio | Alfarero Temprano, Intermedio Tardío y Tardío |
| El Calvo 1 | Habitacional | Alfarero Temprano e Intermedio Tardío |
| El Cobre 1 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| El Cobre 2 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| El Barro 3 | Habitacional | Alfarero Temprano, Intermedio Tardío e Histórico |
| El Barro 4 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| El Barro 5 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| El Barro 6 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| El Barro 7 | Habitacional | Alfarero Temprano |

2.3.4. La Florida

Prospecciones sistemáticas se efectuaron en el sector de La Florida, próximo a la ciudad de Los Andes, en la ribera Norte del río Aconcagua, un espacio ampliamente alterado tanto por la cercanía a una de las principales ciudades de la cuenca superior del río Aconcagua, como por la presencia de importantes establecimientos agrícolas en el lugar.

El área total prospectada en este espacio fue bastante baja, sólo 2 km² (Lámina 21). Ello se debió a las dificultades que implicaba la realización de este trabajo en un área próxima a asentamientos actuales, pero también, al hecho de estar la prospección orientada al conocimiento del contexto espacial adyacente al sitio Cerro Paidahuen, uno de los sitios de arte rupestre más conocidos en la zona (Niemeyer 1964, Coros *et al.* 2000).

Los resultados permitieron identificar 16 sitios arqueológicos, de los cuales tan sólo uno es de arte rupestre (6,3%), La Florida 16-Cerro Paidahuen (Lámina 22).

En este sitio se identificaron un total de 210 soportes, 1294 figuras, 1209 (93,4%) de tipo geométrico y 85 (6,6%) motivos antropomorfas/zoomorfas, relevándose el total de ellas con las fichas de soporte, panel y figura.

Con respecto a los restantes sitios arqueológicos, éstos tienden a ser de pequeño tamaño y con una muy baja cantidad de material cultural, específicamente fragmentería cerámica y artefactos líticos. Tal razón pensamos se debe a que el sector en cuestión estudiado está ampliamente alterado tanto por un uso intensivo del suelo con fines agrícolas que se remonta a tiempos coloniales, como por que en la actualidad tal terreno ha sido trabajado con vistas a la producción vitivinícola de la zona, afectándose tanto por las intensivas plantaciones de parras, como por la constante remoción de sedimentos.

Lo anterior explicaría la alta cantidad de sitios arqueológicos en un espacio tan pequeño, muchos de los cuales aparecen más como locus de presencia de material cultural que otra cosa. En tal perspectiva, es factible pensar que si bien arqueológicamente ellos se presentan como unidades discretas, en tiempos previos muchos de ellos hayan formado un solo conjunto a manera de totalidad y que, por procesos post-depositacionales, se hayan producido lentes de materiales más visibles que otros.

La única excepción a tal situación es el sitio La Florida 1-Génesis, correspondiente a un cementerio con tumbas de fosa y cámara que se encuentra actualmente bajo la villa Génesis, asociado al período Tardío y en el que se han identificado la presencia de a lo menos 3 tumbas. Es factible que este sitio se corresponda con el cementerio que Latcham (1928), describe para el sector.

Cronológicamente, las ocupaciones registradas a través de la cultura material se asocian preferentemente a los períodos Alfarero Temprano e Histórico. En el cuadro 7, se nombran los sitios arqueológicos no rupestre identificados, su asociación funcional y su adscripción cronológica-cultural.

CUADRO 7. Sitios Arqueológicos sector La Florida

| Sitio | Tipo | Adscripción |
|---------------|---------------------------|--|
| La Florida 1 | Cementerio | Alfarero Tardío |
| La Florida 2 | Habitacional | Alfarero Indeterminado |
| La Florida 3 | Habitacional y cementerio | Histórico |
| La Florida 4 | Habitacional | Indeterminado |
| La Florida 5 | Habitacional | Indeterminado |
| La Florida 6 | Habitacional | Intermedio Tardío e Histórico |
| La Florida 7 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| La Florida 8 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| La Florida 9 | Habitacional | Indeterminado |
| La Florida 10 | Habitacional | Alfarero Temprano, Intermedio Tardío e Histórico |
| La Florida 11 | Habitacional | Prehispánico Indeterminado e Histórico |
| La Florida 12 | Habitacional | Intermedio Tardío e Histórico |
| La Florida 13 | Habitacional | Alfarero Temprano e Histórico |
| La Florida 14 | Habitacional | Histórico |
| La Florida 15 | Habitacional | Histórico |

2.3.5. Estero Pocuro

Las prospecciones sistemáticas en el sector del Estero Pocuro abarcaron un área total de 4 km² (Lámina 21), identificándose un total de 9 sitios arqueológicos, ninguno de los cuales corresponde a un sitio exclusivo de arte rupestre, identificándose grabados al interior del sitio Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas (Lámina 22). Los resultados obtenidos arrojan una densidad de 2,25 sitios arqueológicos por km².

Como se desprende del cuadro 8, los sitios arqueológicos se asocian básicamente a ocupaciones de los períodos Intermedio Tardío y Tardío, con una baja representatividad del Alfarero Temprano

En el Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas se identificó un total de 8 bloques de arte rupestre, los que fueron trabajados de forma genérica.

CUADRO 8. Sitios Arqueológicos Estero Pocuro

| Sitio | Tipo | Adscripción |
|-----------------|-------------------------------|---------------------------------------|
| Pocuro 1 | Cementerio | Intermedio Tardío |
| Pocuro 2 | Habitacional | Alfarero Temprano e Intermedio Tardío |
| Pocuro 3 | Habitacional | Alfarero Temprano y Tardío |
| Pocuro 4 | Habitacional con enterratorio | Intermedio Tardío |
| Pocuro 5 | Habitacional | Indeterminado e Histórico |
| Pocuro 6 | Cementerio | Intermedio Tardío y Tardío |
| Pocuro 7 | Habitacional | Indeterminado |
| Pocuro 8 | Habitacional | Tardío |
| Pocuro 9 – CACM | Habitacional con arquitectura | Tardío |

2.3.6. El Zaino-Laguna Copín

Las prospecciones sistemáticas en el sector de Laguna Copín abarcaron desde el curso alto del Estero El Zaino hasta las inmediaciones de la Laguna Copín, cubriendo un área total de 10 km² (Lámina 23).

Un total de 17 sitios arqueológicos fueron identificados, dos de ellos corresponden a arte rupestre (Lámina 24). Considerando la totalidad de espacio prospectado, la densidad de sitio arqueológico por km² es de 1,7. Para el caso del arte rupestre, la densidad de sitios de arte rupestre es de 0,2 por km².

En los dos sitios de arte rupestre identificados, previamente descritos por Iguait (1970), se reconoció un total de 19 soportes de arte rupestre. Lo anterior entregó un índice de densidad de soportes de 1,9 por km².

Como se refleja en el cuadro 9, los trabajos de relevamiento del arte rupestre en estos sitios fueron de carácter genérico.

Con respecto a los restantes sitios arqueológicos (Cuadro 10), en su gran parte corresponden a sitios habita-

CUADRO 9. Sitios de Arte Rupestre sector El Zaino-Laguna Copín

| Sitios | NMS | Registro |
|------------|-----|----------|
| El Zairo 1 | 14 | General |
| El Zairo 2 | 5 | General |

cionales de tiempos Históricos. Las ocupaciones prehispánicas registradas se asignan básicamente a los períodos Arcaico y Alfarero Temprano. En este punto, es importante hacer notar que este sector es el primero en el que se registran de manera clara ocupaciones Arcaicas, destacando el registro de un sitio del período Arcaico Temprano (Copín 5)

CUADRO 10. Sitios Arqueológicos sector Laguna Copín

| Sitio | Tipo | Adscripción |
|-------------------|-----------------------|--|
| La Luz 1 | Habitacional | Indeterminado e Histórico |
| La Laja 1 | Habitacional | Histórico |
| La Laja 2 | Laboreo Minero | Histórico |
| La Laja 3 | Habitacional | Alfarero Temprano |
| El Zaino 3 | Corrales | Indeterminado e Histórico |
| El Zaino 4 | Hallazgo Aislado | Indeterminado |
| El Zaino 5 | Hallazgo Aislado | Indeterminado |
| El Zaino 6 | Corrales | Indeterminado e Histórico |
| El Zaino 7 | Habitacional (Alero) | Arcaico, Alfarero Temprano e Indeterminado |
| El Zaino 8 | Habitacional (Alero) | Alfarero Temprano e Histórico |
| El Zaino 9 | Habitacional (Alero) | Alfarero Temprano e Histórico |
| Vegas del Copín 1 | Habitacional | Arcaico y Alfarero Temprano |
| Copín 1 | Habitacional (Alero) | Histórico |
| Copín 2 | Corrales | Histórico |
| Copín 3 | Habitacional | Histórico |
| Copín 4 | Habitacional | Histórico |
| Copín 5 | Taller y Habitacional | Arcaico Temprano y Alfarero Temprano |

CUADRO 12. Resumen relevamiento de arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua

| | Soportes | Relevamiento Específico de Soporte | Relevamiento Fig. Esquemáticas | Relevamiento Antropomorfos y Zoomorfos |
|-------------------|------------|------------------------------------|--------------------------------|--|
| Putando | 163 | 128 | 629 | 29 |
| Campos de Ahumada | 47 | 24 | 152 | 6 |
| El Cobre | 1 | 0 | 0 | 0 |
| La Florida | 211 | 211 | 1209 | 85 |
| El Zaino | 19 | 0 | 0 | 0 |
| Pocuro | 8 | 0 | 0 | 0 |
| TOTAL | 448 | 362 | 1990 | 120 |

2.3.7. Ventisquero Juncal

En este sector se prospectó un total de 5 km² (Lámina 25), identificándose un total de 4 sitios arqueológicos, ninguno de los cuales corresponde a arte rupestre. Se obtuvo un índice de densidad de 1,25 sitios por km².

De los cinco sitios, cuatro (75%) se asocian al período Histórico, mientras que el restante se asigna al período prehispánico de manera genérica, desconociéndose mayores antecedentes sobre su filiación cronológico-cultural específica. Esta ausencia de ocupaciones guarda relación con la baja densidad de sitios arqueológicos prehispánicos en áreas cordilleranas de la cuenca superior del río Aconcagua. En el cuadro 11, que se presenta a continuación, se resume la información básica sobre los sitios arqueológicos identificados.

CUADRO 11. Sitios Arqueológicos sector Ventisquero Juncal

| Sitio | Tipo | Adscripción |
|-------------------|----------------------|---------------------------|
| Juncal 1 | Habitacional (Alero) | Histórico |
| Los Nacimientos 1 | Habitacional | Indeterminado e Histórico |
| Los Nacimientos 2 | Habitacional | Histórico |
| Los Nacimientos 3 | Habitacional | Histórico |

2.3.8. Recapitulación

Los trabajos efectuados en cada una de las áreas mencionadas previamente, permitieron construir una muestra de estudio amplia que nace de la prospección de 90 km², 30 realizados en la cuenca de Putaendo y 60 km² en la cuenca de San Felipe-Los Andes.

Se identificaron un total de 193 sitios arqueológicos, de los cuales 67 (34,7%) corresponden a sitios de arte rupestre, comprendiendo un total de 448 soportes rocosos que fueron estudiados. De éstos, en 362 se realizaron labores de relevamiento específico (79,2%), conformando una muestra de 1990 figuras esquemáticas y 120 motivos antropomorfos/zoomorfos. En el cuadro 12 se resume esta información por área de trabajo.

La conformación de esta muestra de estudio se vio complementada al momento de efectuar los análisis con el trabajo de revisión de las fichas genéricas y fotografías digitales tomadas de los restantes sitios de arte rupestre que no fueron trabajados de forma específica, por cuanto se consideró que con la muestra trabajada se podía avanzar en la definición de estilos y, posteriormente, aplicar tal definición a los otros bloques de arte rupestre identificados en la localidad. Asimismo, en un momento

final del análisis se incluyó el recientemente descubierto sitio Cerro Almendral, correspondiente a un cerro isla en el cual se registraron 4 soportes de arte rupestre, pero que a diferencia de los otros casos de estudios, no se basó en una prospección areal, sino en una visita puntual a un lugar donde se indicó a los autores que habían evidencias de arte rupestre. Se decidió incluir este sitio, pues entregaba información importante para contrastar algunas de las hipótesis interpretativas aquí propuestas.

III. ESTILOS DE ARTE RUPESTRE EN LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA

El análisis de la totalidad de los datos expuestos, siguiendo los lineamientos teóricos y metodológicos presentados en capítulos previos, han permitido proponer la existencia de dos estilos de arte rupestre para la cuenca superior del río Aconcagua y lo que hemos definido como una forma de arte. De las 2.110 figuras, 967 (45,9%) fueron asignadas al Estilo I, 888 (42,1%) al Estilo II y 255 (12%) fueron definidas como indeterminadas, debido a la baja cantidad de rasgos diagnósticos que presentaron. Asimismo, la revisión genérica de una serie de soportes rupestres, permitió incluir nuevos antecedentes para esta definición, así como identificar una forma de arte particular. Todos estos resultados se pasan a detallar en las páginas que a continuación siguen.

1. FORMAS Y SINTAXIS EN EL ARTE RUPESTRE DE LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA

1.1. ESTILO I DE ARTE RUPESTRE DE LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA

El primer estilo de arte rupestre, denominado Estilo I de arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, se encuentra representado por un total de 967 figuras, 934 (96,6%) de tipo esquemático y 33 (3,4%) antropomorfas o zoomorfas. La totalidad de las representaciones de este estilo corresponden a grabados realizados por medio de la técnica de picoteado, sin que se registren pinturas o pictogramas. La ausencia de estas dos últimas técnicas de producción de arte rupestre no es una evidencia definitiva, pues es factible pensar que su ausencia sea producto de su des-

trucción por agente naturales que han producido una erosión de los pigmentos de la superficie rocosa. Al respecto, la inspección macroscópica de los surcos de los grabados estudiados no ha permitido identificar, ni recuperar, restos de pigmentos que hayan sido posiblemente aplicados.

La producción de los diseños dentro de este estilo se puede definir por la presencia de representaciones visuales basadas en la aplicación de cuatro unidades geométricas para su construcción. En primer lugar, correspondiendo a la geometría de mayor uso, se encuentra el círculo con una frecuencia de 94,7% (884 casos), seguido lejanamente por la línea con una frecuencia de 3,9% (37 casos), el óvalo con un 1,2% (11 casos) y el espiral con un 0,1% (1 caso). Una figura geométrica de este estilo no pudo ser adjudicada de manera clara a una geometría dado su mal estado de conservación, representado el restante 0,1%. En el gráfico 3 se resume la frecuencia de representación de cada una de estas figuras en el Estilo I.

La construcción de las representaciones geométricas se define por el uso de dos estrategias básicas en su sintaxis productiva de diseños, las decoraciones interiores y los apéndices. En el caso de las decoraciones interiores, ésta se registra en un 37,5% de los casos (N=350), mientras que alcanza una ausencia de un 62,5% (N=584). La situación de los apéndices es algo similar, pues su frecuencia de representación es de 31,9% (N=298), mientras que su ausencia alcanza a un 68,1% (N=636) (Gráfico 4).

Al relacionar la presencia/ausencia de decoraciones y apéndices dentro del total de las figuras de este estilo, se observa una tendencia a una gran heterogeneidad, con una leve primacía de figuras simples, sin decoraciones, ni apéndices (38,7%), pero seguida muy cercanamente por diseños con decoración y sin apéndices (28,5%) y de otros con apéndices y sin decoraciones (21,9%).

GRÁFICO 3. Formas geométricas básicas Estilo I

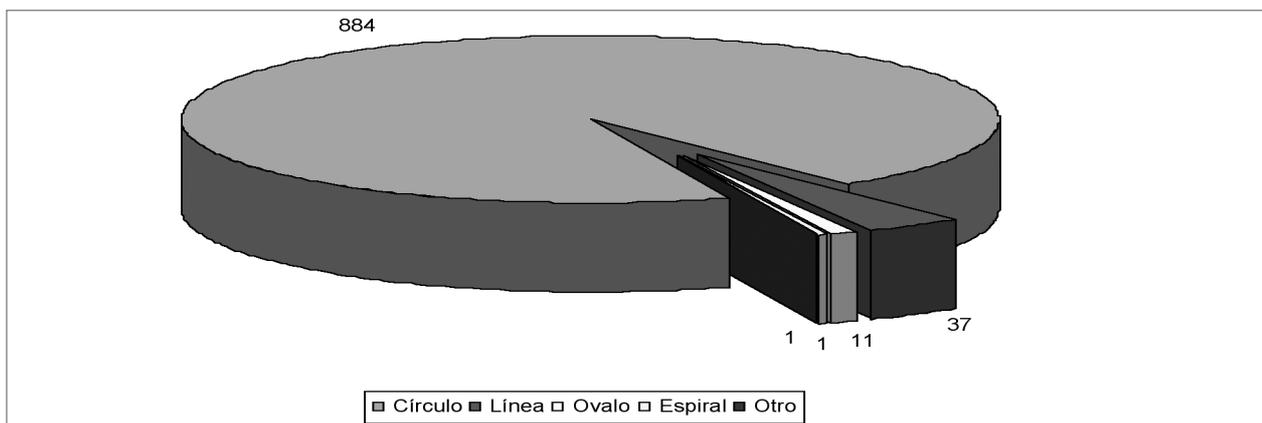
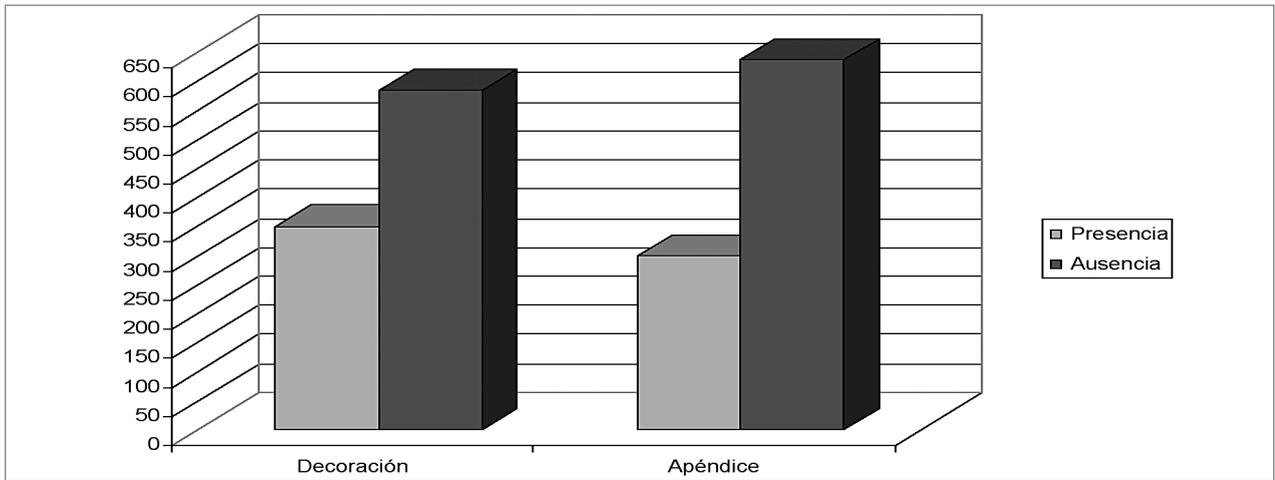


GRÁFICO 4. Presencia/ausencia de decoraciones y apéndices figuras geométricas Estilo I



Como se señaló previamente, la geometría de mayor utilización dentro de este estilo corresponde al círculo, definiéndose sus representaciones a partir de la presencia y ausencia de decoraciones y apéndices. (Lámina 26)

Para el primer caso, las decoraciones interiores, encontramos que en un 60,6% de los casos, correspondientes a 536 figuras, no se registra el uso de esta estrategia constructiva, mientras que en las decoraciones se dan en un 39,4% de ejemplos, correspondientes a 348 figuras, lo que sugiere una tendencia a una mayor ausencia que presencia de estas estrategias constructivas.

Para los apéndices lineales encontramos una situación donde se da una clara tendencia a la ausencia de apéndices lineales, con una frecuencia de 67,2% correspondiente a 594 casos, por sobre su presencia, registrada en un 32,8% que son 290 casos.

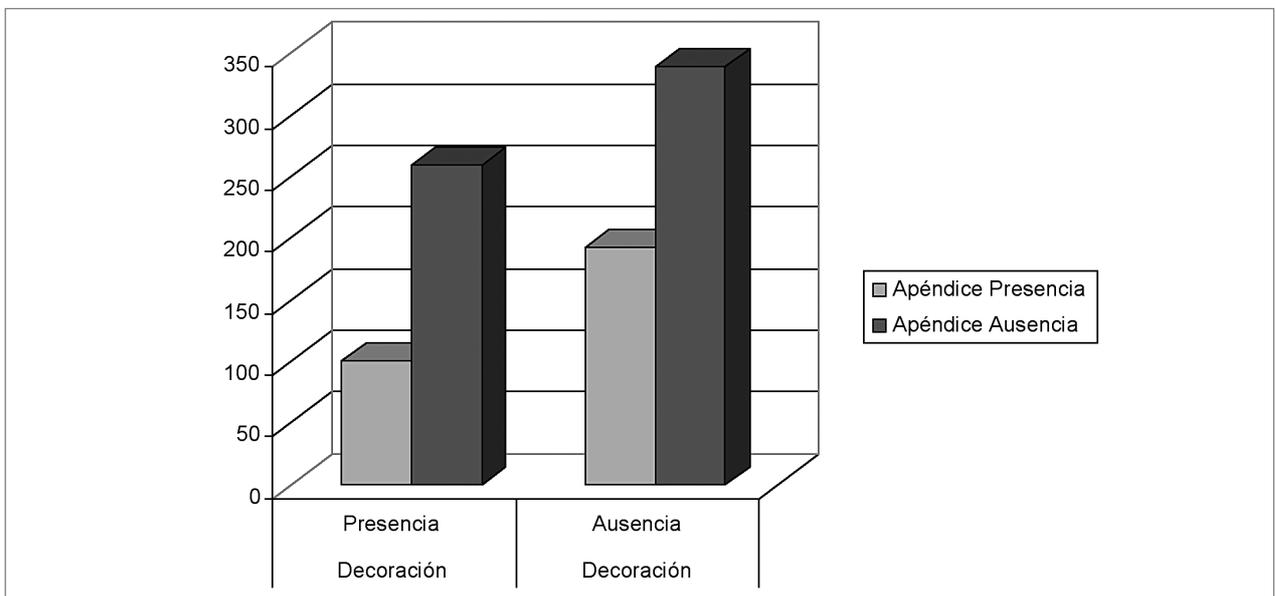
El entrecruzamiento de estas dos estrategias constructivas, se resume en el cuadro 13 y gráfico 5

CUADRO 13. Relación frecuencia decoraciones interiores y apéndices figuras circulares Estilo I

| Decoración/ Apéndices | Presencia | Ausencia | Total |
|-----------------------|-------------|-------------|-------------|
| Presencia | 96 (10,9%) | 194 (21,9%) | 293 (32,8%) |
| Ausencia | 252 (28,5%) | 342 (38,7%) | 599 (67,2%) |
| Total | 348 (39,4%) | 536 (60,6%) | 884 (100%) |

Como se desprende de los datos recién presentados, las estrategias constructivas de las representaciones geométricas basadas en el círculo se definirían por una clara tendencia a la producción de círculos simples (Lámina 26a, c y d), es decir, círculos sin apéndices exteriores, ni decoraciones interiores (38,7%). Le seguiría la presencia de decoraciones interiores sin apéndices exteriores (28,5%) (Lámina 27b) y luego la presencia de apéndices exteriores y ausencia de decoración interior

GRÁFICO 5. Relación entre apéndices y decoraciones interiores figuras circulares Estilo I



(21,9%) (Lámina 27 c y d). Estos antecedentes permiten sugerir que la aplicación de estas dos estrategias constructivas no serían complementarias, sino que muy por el contrario, casi totalmente excluyentes, por cuanto, tan sólo en un 10,9% de los casos se combinan ambos recursos para la producción de diseños, definiendo una clara normativa en sus sintaxis.

Al considerar las decoraciones interiores de las figuras circulares, encontramos una amplia variedad de posibilidades constructivas (Gráfico 6). Una primer conjunto de opciones constructivas hacen referencia a la creación de círculos simples con decoraciones consistentes en puntos, sean centrales o laterales (62,1%, 216 casos), líneas (5,4%, 19 casos) o cuerpo relleno por medio de la técnica áreal (0,3%, 1 caso) (Lámina 26b y 27b).

Una segunda serie de opciones productivas se define por la realización de círculos concéntricos simples, es decir, una figura circular mayor con un círculo inscrito en su interior. Esta variante tiene diferentes realizaciones (Lámina 27 a y d). Uno, círculo concéntrico simple (20,7%, 72 casos); dos, círculo concéntrico simple con punto interior (3,7%, 13 casos); tres, círculo concéntrico simple con línea interior dispuesta entre los dos círculos (1,4%, 5 casos) y cuatro, círculo concéntrico simple con línea y punto interior (0,3%, 1 caso).

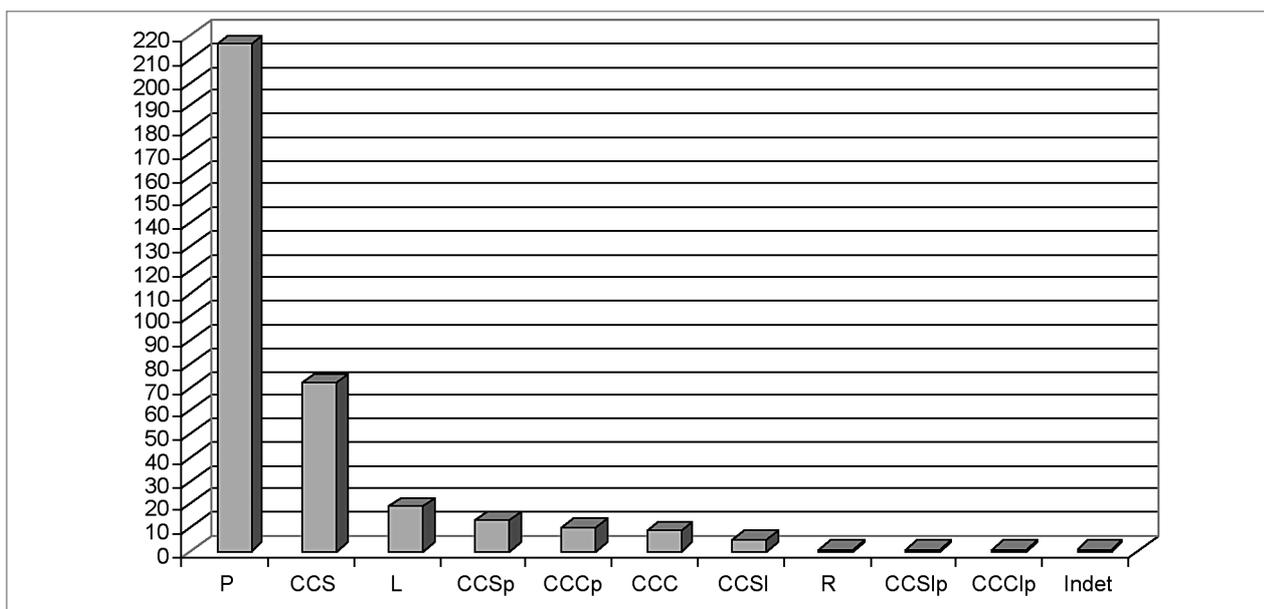
Un tercer conjunto de posibilidades se basa en la construcción de círculos concéntricos compuestos, es decir, una figura circular mayor con dos o más círculos inscritos en su interior (Lámina 28b). Esta variante se define

por distintas realizaciones. Uno, círculo concéntrico compuesto con punto interior (2,9%, 10 casos), círculo concéntrico compuesto (2,6%, 9 casos) y círculo concéntrico compuesto con punto y línea interior (0,3%, 1 caso)¹⁶.

La sintaxis del círculo se remitiría a una amplia variedad de estrategias representacionales generadas a partir de la combinación del punto, línea y otros círculos. Su mayor frecuencia de representación estaría dada por la construcción de círculos simples, sin decoraciones, ni apéndices, seguidos por los círculos con punto interior y los círculos concéntricos simples, pero con un claro predominio de los dos primeros sobre el tercero y restantes (Láminas 26, 27 y 28). Tras este conjunto básico de producciones se reproducirían otras tantas combinaciones, pero de mucha menor frecuencia e intensidad dentro del registro de arte rupestre de este estilo (Gráfico 6).

Con relación a las estrategias de los círculos concéntricos, se derivaría de lo anterior, un claro predominio en la realización de círculos concéntricos simples (20,7%) por sobre compuestos (2,6%). Sin embargo, en el primer caso, la inclusión de otros elementos geométricos, tales como puntos y líneas no sería un recurso muy utilizado (sólo un 20,9% de los casos). En contraposición, entre los círculos concéntricos compuestos, la inclusión de puntos interiores con o sin líneas sería bastante popular, alcanzando una representación del 50%. Sin embargo, mientras los puntos tenderían a ubicarse en el interior del círculo más pequeño, las inclusiones lineales lo harían entre los radios de los diferentes círculos.

GRÁFICO 6. Decoraciones figuras circulares Estilo I



(P= punto, CCS= círculo concéntrico simple, L= línea, CCSp= círculo concéntrico simple con punto, CCCp= círculo concéntrico compuesto con punto, CCSI= círculo concéntrico simple con trazo, R= relleno, CCSlp= círculo concéntrico simple con línea y punto, CCClp= círculo concéntrico compuesto con línea y punto, indet. = indeterminado).

¹⁶ En un caso no se pudo discriminar de buena manera la decoración interior, correspondiendo a un 0,3% del total de la muestra de estudio.

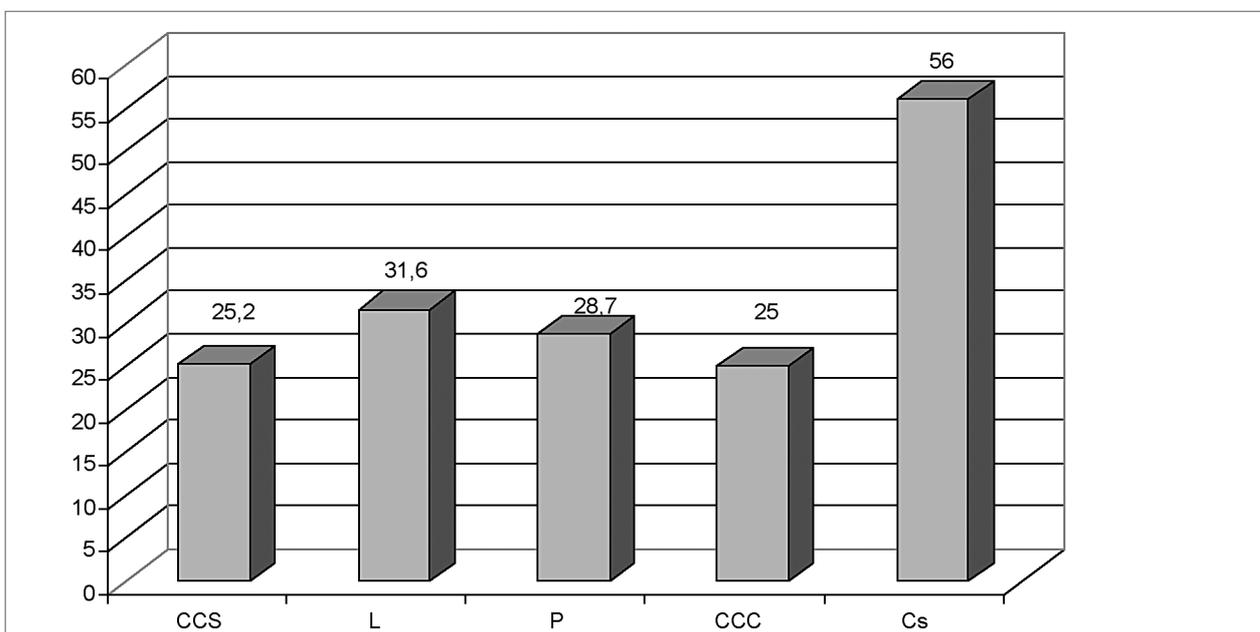
La sintaxis entre la construcción de estos diferentes círculos y los apéndices lineales indica también algunas diferencias en sus lógicas. Todos los círculos que manejan algún tipo de decoración interior alcanzan una presencia de apéndices que se ubica entre un 20 y 30% de la muestra de estudio, mientras que en el caso del círculo simple, un 56% de los casos se asocia con apéndices (Gráfico 7). Este hecho sugeriría una intención por apoyar la construcción visual del círculo simple a partir de la realización de estos apéndices, paliando su ausencia de geometrías en el interior por esta construcción hacia el exterior, la que es ocupada también como estrategia de unión hacia otras figuras (62,4% de los casos) (Lámina 27a y c).

culos una tendencia al carácter excluyente de ambas manifestaciones en conjunto

CUADRO 14. Relación frecuencia decoraciones interiores y apéndices figuras ovaladas Estilo I

| Decoración/ Apéndices | Presencia | Ausencia | Total |
|-----------------------|-----------|-----------|------------|
| Presencia | 0 (0%) | 1 (9,1%) | 1 (9,1%) |
| Ausencia | 2 (18,2%) | 8 (72,7%) | 10 (90,9%) |
| Total | 2 (18,2%) | 9 (81,8%) | 11 (100%) |

GRÁFICO 7. Presencia de apéndices en figuras circulares Estilo I



(CCS= círculo concéntrico simple, L= línea, P= punto, CCC= círculo concéntrico compuesto, Cs= círculo simple).

La segunda unidad geométrica que se encuentra en este estilo corresponde a la línea con una muy menor frecuencia de presencia en comparación al círculo (3,9%), definiéndose su construcción por su carácter efímero, tendiente a generar líneas semicurvas o algunas líneas métricas sin tener una gran definición en su construcción.

La tercera unidad geométrica es el óvalo (1,2%), definido básicamente por una baja presencia de decoraciones interiores y una casi total ausencia de apéndices exteriores. Para las decoraciones, se registran tan sólo 2 casos (18,2%), donde su sintaxis decorativa se basa en la aplicación de líneas interiores o puntos. Los apéndices se registran sólo en un caso (9,1%), todos ellos de tipo lineal, con un ejemplo donde el apéndice une a otra figura. Predominaría por tanto dentro de los óvalos las figuras simples, sin mayores decoraciones, ni apéndices.

La combinación de ambas estrategias se resume en el cuadro 14, sugiriéndose tal como en el caso de los círculos

La cuarta unidad geométrica definida para este estilo corresponde a la espiral con una muy mínima representación (0,1%), y que bien podría ser considerada una variante de las figuras circulares. El único caso conocido no presentaba apéndices ni decoraciones (Lámina 28a).

Una herramienta sintáctica utilizada en la construcción de las representaciones de este estilo corresponde a la yuxtaposición entre figuras geométricas (Lámina 29). Dentro del total de figuras analizadas de este estilo, 212 (22,7%) se encontraron sujetas a esta estrategia de construcción y relación entre las geometrías.

Esta importante frecuencia de la yuxtaposición entronca con lo que creemos que es una de las características de este estilo, la relación solidaria entre las geometrías, orientadas a la construcción de figuras compuestas que tienden a la aplicación de círculos yuxtapuestos junto a otros círculos, o bien de círculos con apéndices lineales que unen a otros círculos.

De hecho, al considerar la frecuencia de los apéndices, encontramos que éstos se presentan en 298 casos (31,9%), correspondiendo específicamente 169 ejemplos (18,1%) a apéndices lineales que unen a otras figuras, permitiendo esta solidaridad de las unidades geométricas para la construcción de figuras compuestas.

La combinación en el uso de ambas estrategias se resume en el cuadro 15

Junto con esta caracterización formal de las geometrías del Estilo I de arte rupestre, es posible también realizar una descripción tecnológica de este estilo considerando los atributos técnicos del piqueteado y los atributos métricos de las figuras.

CUADRO 15. Yuxtaposiciones y apéndices figuras geométricas Estilo I

| Yuxtaposición/ Apéndices | Presencia | Ausencia | Total |
|-----------------------------|-------------|-------------|-------------|
| Presencia | 100 (10,7%) | 198 (21,2%) | 298 (31,9%) |
| Ausencia | 112 (12%) | 524 (56,1%) | 636 (68,1%) |
| Total | 222 (22,7%) | 722 (77,3%) | 934 (100%) |

Con relación a los atributos métricos, el análisis estadístico de sus valores, permitió observar que los largos promedios de los diseños geométricos de este estilo es de 9,66 cm, con una desviación estándar de 6,46 cm, una moda de 7 cm y una mediana de 8 cm. En el caso de los anchos, su valor promedio alcanzó los 8,76 cm, con una desviación estándar de 5,27 cm, una moda de 6 cm y una mediana de 7,4 cm (Gráfico 8).

Al analizar los grosores de los surcos encontramos, en primer lugar, que 53,3% de éstos son bastante homogéneos, sin producirse grandes variaciones en los anchos del surco del grabado (variación entre 0,1 y 0,2 cm); el res-

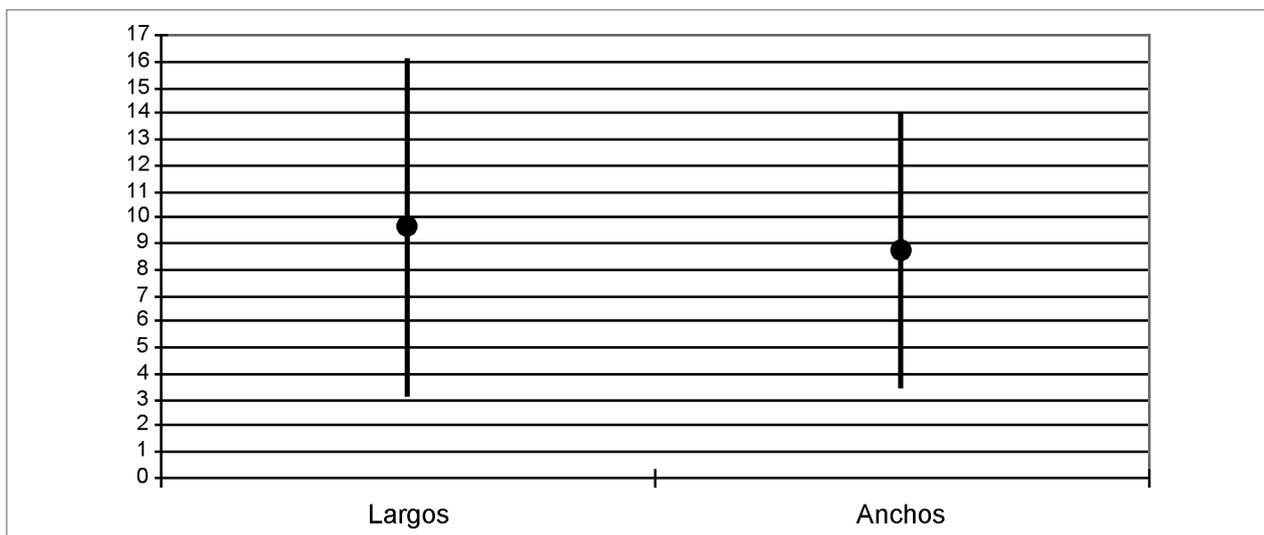
tante 46,7% si presenta importantes variaciones en los atributos métricos de sus surcos. No obstante estas variaciones, si consideramos los anchos promedios que presenta cada grabado, encontramos una media de surcos de 1,21 cm, con una desviación estándar de 0,48 cm, una moda de 1 cm y una mediana de 1,1 cm.

Por otro lado, al considerar las técnicas del piqueteado en un total de 546 casos estudiados, encontramos la presencia de tres técnicas diferentes para las figuras geométricas, con una clara preferencia por una de ella. Un 90,5% de las figuras se construyó a partir de la técnica lineal discontinua, un 7,7% según la técnica lineal continua, un 1,6% no pudo ser asignado a una u otra técnica por sus condiciones de conservación y, finalmente, 0,2% se define por la presencia de una técnica áreal.

A manera de síntesis, encontramos que las figuras geométricas de este estilo se definen por un uso intensivo del círculo, el cual puede construirse en diferentes variedades, simple o en combinación con líneas, círculos y/o puntos, las dos primeras dispuestas tanto en el interior como en el exterior, ya sea por medio de apéndices o yuxtaposiciones. Los puntos se ubican exclusivamente en el interior de la figura circular actuando a manera de decoraciones. Las yuxtaposiciones serían una herramienta sintáctica, que junto con los apéndices, formarían lo que hemos denominado figuras compuestas orientadas hacia el exterior, es decir, círculos a los que se le agregan más círculos en su exterior por medio de yuxtaposiciones, o bien apéndices.

Todos estos antecedentes permiten sostener que el círculo es un elemento mayor en la constitución de este sistema, una unidad sígnica que está posibilitada para representarse en forma simple y aislada, siendo el punto y la línea elementos menores que, básicamente adquirirían significación a partir de su articulación con la figura geométrica ya mencionada, no obstante que en el caso de la

GRÁFICO 8. Largos y Anchos figuras geométricas Estilo I



línea ella puede representarse también como unidad mínima dentro de este estilo.

La importancia que tiene el círculo en la construcción gráfica de las representaciones de este estilo se refrenda al observar que ella es la unidad mínima para la construcción de las figuras humanas. Puede objetarse que es natural su presencia en los motivos antropomorfos por cuanto es un elemento lógico de representación de la cabeza; dejando al margen que eso no es siempre así, lo que distingue este caso es que el círculo no sólo representa cabezas, sino también cuerpos y pelvis por medio de círculos concéntricos simples (Lámina 30).

Los motivos antropomorfos carecen de mayores atributos musculares; el tronco y las extremidades se dibujan por medio de elementos lineales, explicitándose en ocasiones la pelvis por medio de un círculo concéntrico simple. Las extremidades guardan una cierta proporcionalidad en sus dimensiones, a excepción de las superiores que en la mayoría de los casos son extremadamente largas en comparación con el cuerpo. Piernas y brazos se representan generalmente de acuerdo a su número real, con algún grado de angulación, evitando el paralelismo en las piernas, sugiriendo una idea de acción-expresión. Frecuente es entre los brazos su disposición a manera de letra U invertida (Lámina 30).

Junto con la representación del tronco y extremidades, siempre se representa la cabeza, la cual puede corresponder a un círculo simple, con o sin punto interior, un círculo concéntrico simple o un simple punto.

Los elementos menores del cuerpo, como ojos, dedos, orejas, bocas, etc., nunca se explicitan.

La representación antropomorfa siempre se realiza de frente y mayoritariamente en una posición erguida. Las figuras presentan una animación nula, básicamente del tipo oblicua, no obstante la presencia del gesto de acción-expresión ya mencionado.

La explicitación del sexo es mínima y consiste en los pocos casos observados en una prolongación hacia abajo del eje del tronco sugiriendo un pene.

La representación de antropomorfos en asociación a instrumentos decorativos o funcionales se da exclusivamente a nivel de la cabeza, porción del cuerpo humano en la que se representan tocados básicamente a partir de su delineamiento por medio de la aplicación de trazos lineales (Lámina 31a).

En relación a sus aspectos métricos, los antropomorfos comparten un rango de tamaño y proporciones bastante estándar, definiéndose un largo medio de 12,8 cm y un ancho medio de 11,6 cm sin grandes variaciones. Los grosores de sus surcos son similares a la de las figuras geométricas.

Como en el caso de las circunferencias, entre las representaciones antropomorfas se encuentra también presente la yuxtaposición, la cual puede darse entre motivos de este tipo, o bien entre antropomorfos y círculos.

Los motivos zoomorfos están escasamente representados en este estilo, contándose de momento con sólo 4

casos, todos correspondientes a mamíferos cuadrúpedos que con seguridad corresponden a camélidos. Se representan estos camélidos por una línea horizontal que actúa a manera de tronco y de la cual surgen entre 2 y 4 líneas vertical hacia abajo que representan las extremidades del mamífero. Luego de la última extremidad inferior la línea horizontal que representa el cuerpo se continúa en forma horizontal sugiriendo la idea de la cola del animal. También ella puede quebrarse hacia abajo formando un ángulo recto.

El cuello se representa a través de una línea oblicua ascendente al tronco que conecta con la cabeza que está representada por otra línea recta perpendicular al cuello. De la cabeza pueden surgir dos trazos lineales oblicuos a manera de orejas (Lámina 31).

En las láminas del trabajo de Niemeyer (1964), se visualiza la presencia de otros seis zoomorfos que en términos genéricos se ajustan a los parámetros antes señalados, diferenciándose algunos casos por el número de extremidades, las que varían entre 3 y 10. Se incluye en un caso también la presencia de trazos lineales verticales en el sector delantero del camélido en un número de 5. Vemos por tanto, que lo que entrega unidad a las representaciones zoomorfas de este estilo es la exclusividad, hasta el momento, de los camélidos y su construcción a partir de trazos lineales que generan figuras esquemáticas, sin que necesariamente aspectos como el número de sus extremidades tenga que ser exhibida en forma realista.

Las representaciones zoomorfas no tienden a ser exhibida en explícita y directa asociación con representaciones humanas, por lo que no conforman escenas posibles de interpretar, salvo un caso ilustrado por Niemeyer (1964), en la zona de Vilcuya, en la que se presenta una figura humana entre dos camélidos, pero sin indicaciones interpretables de algún tipo de interacción entre ellos (Lámina 31b).

Técnicamente, los motivos antropomorfos y zoomorfos descansan en patrones técnicos idénticos al de los diseños geométricos, correspondiendo su totalidad a una técnica de piqueteado lineal continuo.

El conjunto de normas presentadas conforman la base sobre la cual se construyen las representaciones rupestres del primer estilo de arte rupestre propuesto para la cuenca superior del río Aconcagua, estilo en el que la primacía gráfica viene dada por la alta representación de significantes esquemáticos, una menor frecuencia de motivos antropomorfos y una escasa presencia de zoomorfos, las que corresponden exclusivamente a camélidos.

Estas normas de construcción de las figuras se ven complementadas por los patrones espaciales que ellas exhiben al interior del panel y donde se observan dos regularidades. Primero, al considerar las formas de ordenación de las figuras, encontramos que ellas se disponen siguiendo un eje preferentemente oblicuo, ya sea de tipo unidireccional o multidireccional (Lámina 32). Dispersas a lo largo de la superficie del soporte rocoso, los diseños se estructuran de forma que a partir de su unión proyectan sobre

la superficie imaginarias líneas diagonales que pueden ir en un solo sentido o en varios de ellos, pero siempre manteniendo un eje oblicuo que les entrega significatividad.

Segundo, al relacionar la superficie del soporte apta para grabar, la disposición de los grabados y su cantidad, encontramos que este arte se basa en un aprovechamiento extensivo del espacio del soporte, es decir, independiente del número de figuras grabadas, ellas no se encuentran altamente concentradas en determinados puntos del panel, sino que se dispersan por toda la superficie disponible, sugiriendo una ocupación amplia del espacio disponible.

Con respecto a la materialidad misma sobre la cual se graban los petroglifos, encontramos un uso exclusivo de piedras andesíticas y basálticas, sugiriendo una elección consciente por parte del artista, posiblemente debido a las características oscuras de este soporte que permiten un fácil y notorio contraste con el área grabada, lo que se desprende al ver que otros tipos de rocas en la localidad no han sido grabadas.

Finalmente, dentro de este estilo no se observa un uso intensivo de los clibajes de la roca con fines de organizar el espacio decorativo, con lo que la importancia representacional se encuentra básicamente en la organización artificial de las figuras dentro del espacio indiferenciado del soporte rocoso. Asimismo, suele grabarse solamente una de las caras del soporte, por lo que no se da un completo aprovechamiento de las rocas utilizadas, las que generalmente contienen al menos 3 posibles caras aptas para la producción gráfica.

Resumiendo, el Estilo I de arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua se caracteriza por una notoria primacía de figuras geométricas basadas en el círculo, el cual puede presentarse de forma simple, sin otros elementos geométricos, o bien en sintaxis con círculos, líneas y puntos. La línea sería un segundo elemento geométrico constructor de formas, sin embargo, su presencia es bastante minoritaria y tiende más a aparecer en relación con los círculos, ya sea a manera de decoraciones y/o apéndices. Óvalos y espirales serían geometrías terciarias de bastante menor frecuencia en esta muestra.

Una característica de este estilo es la tendencia a la construcción de figuras compuestas, es decir geometrías circulares que se unen y relacionan entre sí conformando diseños complejos. Tal producción se originaría por medio de dos dispositivos básicos, la yuxtaposición entre círculos y la construcción de apéndices que unen con otras figuras circulares.

En contraposición a esta importante frecuencia de figuras geométricas, las representaciones antropomorfas y zoomorfas son bastante escasas, predominando en las primeras la utilización del círculo como recurso constructivo, y en las segundas la línea. Escenas de relación entre unos y otros no se identifican de manera clara para este estilo.

Este conjunto de diseños se relacionaría tanto por ciertos atributos métricos, que le entregan unidad, así como por un predominio de la técnica de piqueteado y ras-

pado de tipo lineal discontinua, como por sus estrategias de ordenación en el soporte centradas en su oblicuidad y en su uso extensivo. Las representaciones de este estilo se efectúan en soportes básicamente andesíticos y basálticos, utilizando de preferencia una de las caras de la roca.

1.2. ESTILO II DE ARTE RUPESTRE DE LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA

El segundo estilo de arte rupestre, denominado Estilo II de arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, se define por una serie de atributos formales que lo diferencian del anterior, tanto en sus aspectos de sintaxis de geometrías, ordenación del panel, como atributos técnicos. El total de figuras registradas para este estilo es de 888, 812 (91,4%) de tipo esquemático y 76 (8,6%) antropomorfas o zoomorfas. La totalidad de las representaciones registradas de este estilo corresponden a grabados realizados por medio de la técnica de picoteado, y en ocasiones raspado, sin que se registren pinturas o pictogramas. Sin embargo esto, Stehberg (1976), menciona la presencia de unas pinturas en un abrigo rocoso para el área de estudio, las que por sus características formales se asocian a este estilo. Ello indicaría tanto la presencia de esta técnica dentro del registro rupestre de la zona, así como la posibilidad que su ausencia sea más bien fruto de un problema de conservación.

Las representaciones geométricas de este estilo se caracterizan por la utilización de cinco elementos básicos. En primer lugar, el círculo que alcanza una representación de 57,6% (467 casos), luego el cuadrado con un 19% (155 casos), la línea con un 12,8% (104 casos), el óvalo con un 7,9% (64 casos) y, finalmente, el triángulo con un 2,6% (21 casos). Debido a su mal estado de conservación, en un caso (0,1%) no se pudo determinar la geometría básica de la figura. En el gráfico 9 se resume la frecuencia de representación de cada una de estas geometrías en el Estilo I (Gráfico 9).

Como en el caso del estilo anterior, las decoraciones interiores y los apéndices se encuentran también presentes aunque con ciertas diferencias. Las decoraciones interiores se registran en un 58,4% de los casos (N=474), mientras que su ausencia es de un 41,6% (N=338). Los apéndices se identifican tan sólo en un 27% de los casos (N=219), alcanzando una ausencia de un 73% (N=593) (Gráfico 10).

Al relacionar la presencia/ausencia de decoraciones y apéndices dentro del total de las figuras de este estilo, se observa una clara tendencia a un predominio en la construcción de figuras con decoraciones y sin apéndices (44%), seguido por figuras simples donde no se presentan ninguna de las dos soluciones visuales antes mencionadas (29%). En el cuadro 16 y gráfico 11 se resumen los resultados y frecuencias del entrecruzamiento de estos dos atributos

GRÁFICO 9. Geometrías Estilo II

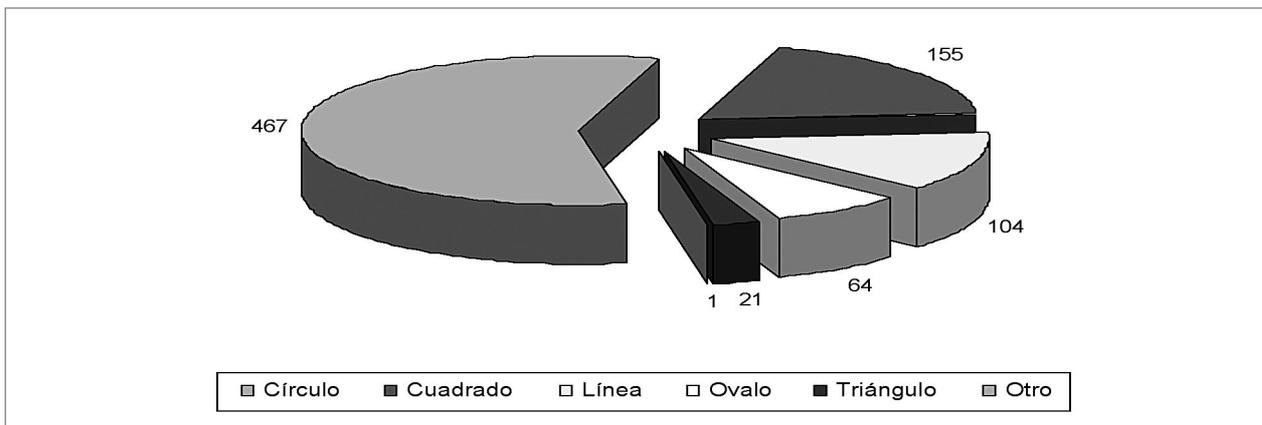
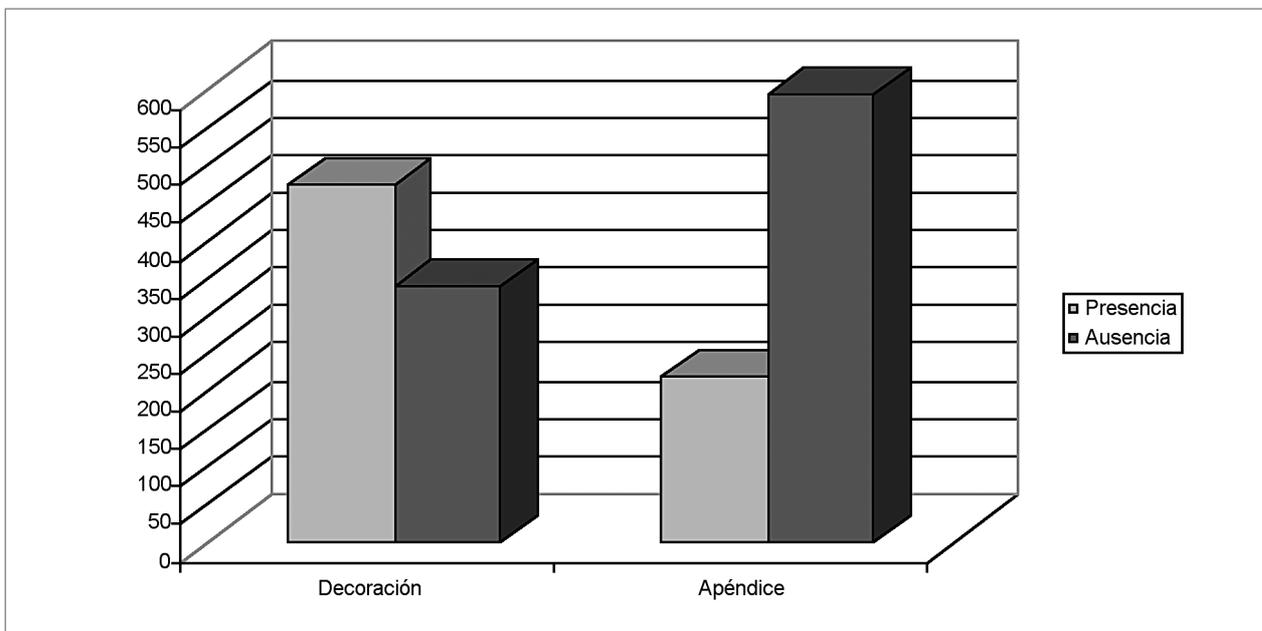


GRÁFICO 10. Presencia/ausencia de decoraciones y apéndices figuras geométricas Estilo II



CUADRO 16. Relación frecuencia decoraciones interiores y apéndices figuras geométricas Estilo II

| Decoración/ Apéndices | Presencia | Ausencia | Total |
|-----------------------|-------------|-------------|------------|
| Presencia | 117 (14,4%) | 102 (12,6%) | 219 (27%) |
| Ausencia | 357 (44%) | 236 (29%) | 593 (73%) |
| Total | 474 (58,4%) | 338 (41,6%) | 812 (100%) |

Como se señaló anteriormente, y tal como sucede en el caso del Estilo I, el círculo es la geometría más utilizada para la construcción de las figuras dentro del Estilo II, continuando con algunos de los patrones del estilo anterior, pero en gran medida definiéndose por una nueva sintaxis constructiva (Lámina 33).

Las distribuciones de frecuencia de decoraciones y apéndices en los círculos se definen por que en un 60,6% de los casos se registran decoraciones interiores (Lámina 33), mientras que los apéndices únicamente en un 29,4%. En el gráfico 12 se representa el número de casos con cada uno de estos atributos (Gráficos 11 y 12).

Al considerar la combinación de ambos atributos, observamos que la variedad de construcción del círculo más frecuente es con decoración interna y sin apéndices (44,1%), seguida por la representación simple del círculo (26,6%), sin decoraciones, ni apéndices (Lámina 33). En el cuadro 17 se presenta el número de casos para la combinación de estos atributos y se representa en el gráfico 13.

GRÁFICO 11. Relación frecuencia decoraciones interiores y apéndices figuras geométricas Estilo II

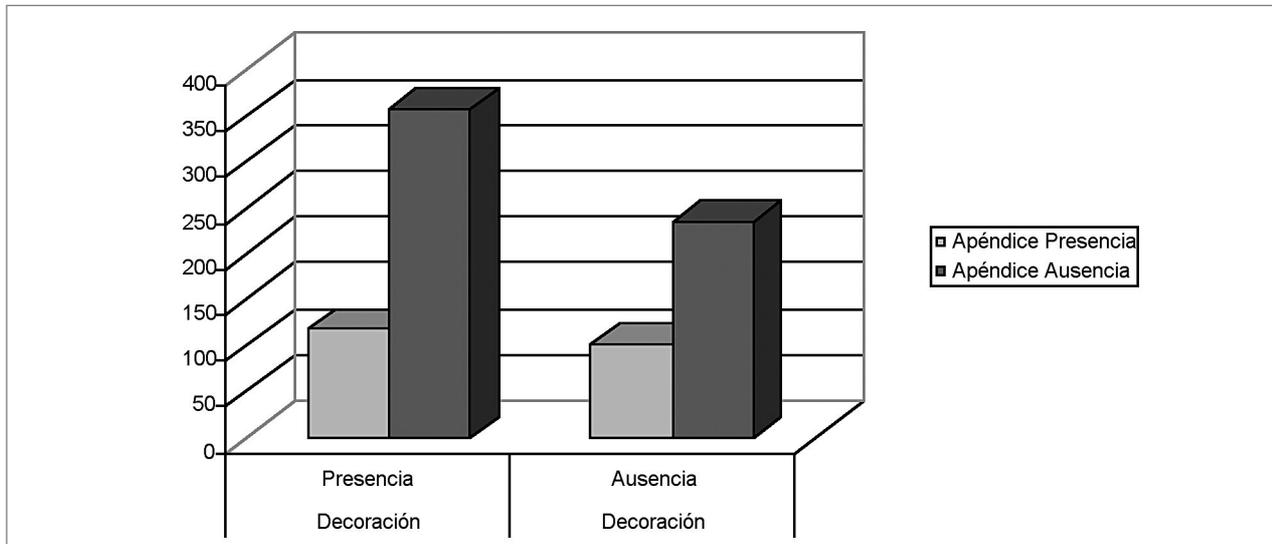


GRÁFICO 12. Decoraciones y apéndices en figuras circulares Estilo II

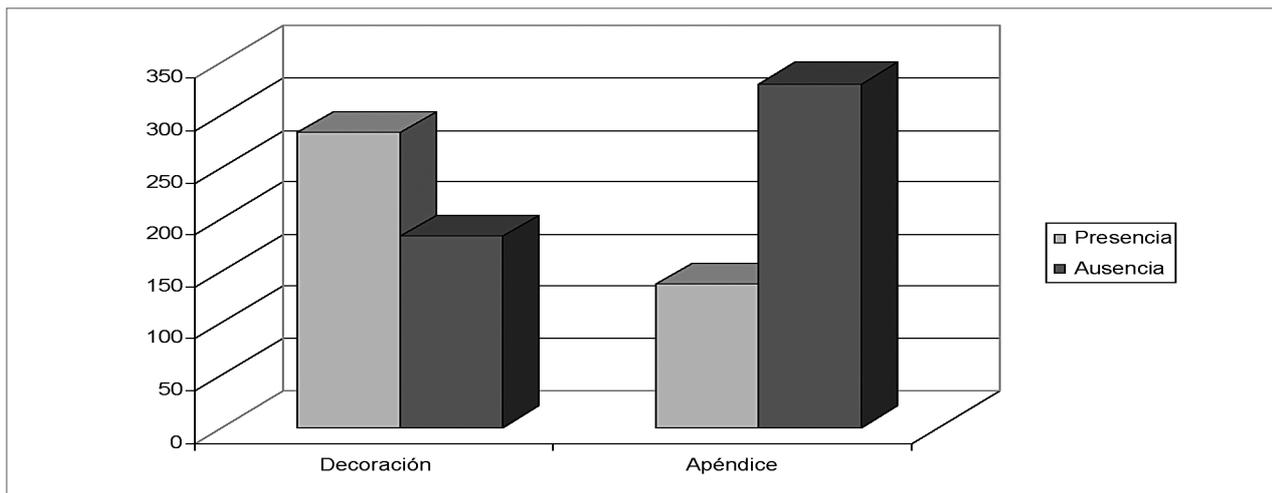
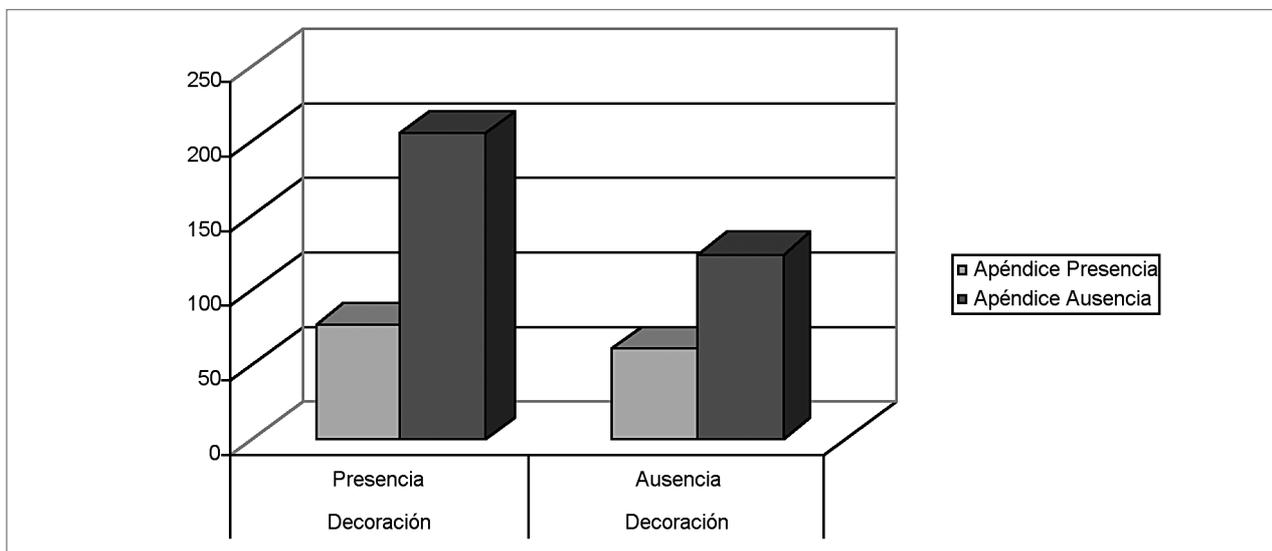


GRÁFICO 13. Decoraciones y apéndices figuras circulares Estilo II



CUADRO 17. Decoraciones y apéndices figuras circulares Estilo II

| Decoración/ Apéndices | Presencia | Ausencia | Total |
|-----------------------|-------------|-------------|-------------|
| Presencia | 77 (16,5%) | 60 (12,8%) | 137 (29,3%) |
| Ausencia | 206 (44,1%) | 124 (26,6%) | 330 (70,7%) |
| Total | 283 (60,6%) | 184 (39,4%) | 437 (100%) |

Con relación a las estrategias decorativas de los círculos, éstas se basan en la aplicación y sintaxis de seis elementos básicos: el círculo, la línea, el punto, el cuadrado, el relleno interior y el triángulo. La combinación de este conjunto de geometrías permite una amplia variedad en la construcción de diseños, así como una sintaxis compleja que combina varias de estas unidades a la vez, sin llegar en ningún caso a un uso de todos los elementos en común (Lámina 33).

Una primera variedad productiva dentro de este conjunto viene dado por los círculos concéntricos simples, los que pueden ser construidos sin ningún otro elemento en su interior (9,8%), o bien con líneas interiores (2,5%), punto interior (0,7%) o un relleno áreal más triángulo (0,4%). La construcción de estos círculos mantienen algunas de las características formales del Estilo I, pero también se encuentran elementos nuevos tales como rellenos interiores con triángulos, la aplicación de más de un punto en el interior del círculo menor, o la disposición de más de una línea dispuesta entre los radios de los círculos interiores o bien en el círculo menor.

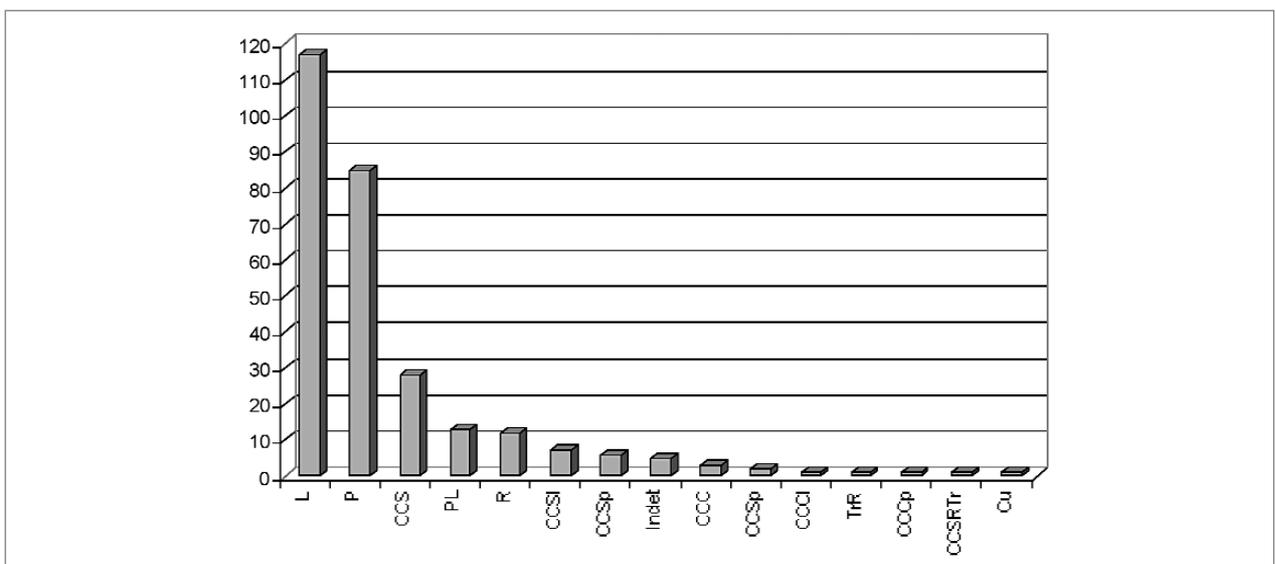
Una segunda variedad decorativa se presenta con los círculos concéntricos compuestos, producidos de manera

simple, es decir sin ningún otro elemento interior (1,0%), con líneas interiores (0,4%) o puntos interiores (0,4%). Como lo sugieren estos porcentajes, su representación es bastante menor que el círculo concéntrico simple, siguiendo ciertos lineamientos de lo existente en el Estilo I, pero también marcando algunas diferencias a partir de la presencia de más de un punto en el interior del círculo menor. Aunque no se encuentra cuantificado dentro de la muestra de estudio, se han registrado también en sitios que no han sido trabajados de forma específica, círculos concéntricos compuestos con relleno interior.

Una tercera variedad de representación del círculo decorado, es su producción con líneas, cuadrados, rellenos y/o triángulos en su interior, alcanzando frecuencias de representación bastante mayor que las dos variedades descritas previamente. El mayor registro para estos casos viene dado por la aplicación de líneas (41,3%), seguido por el uso de puntos (30%), la combinación de puntos y líneas (4,6%), rellenos (4,2%), y en mucha menor cantidad cuadrados (0,4%) y triángulos con relleno (0,4%). La presencia y combinación de estas variedades decorativas lleva a la creación de círculos con líneas perpendiculares interiores, líneas horizontales, verticales, paralelas, siendo el diseño más frecuente utilizado dos líneas perpendiculares oblicuas a manera de letra x. Se registran también círculos con dos líneas perpendiculares siguiendo tanto el eje horizontal como vertical de la figura. Se puede incluir una variedad observable en la publicación de Niemeyer (1964), donde se encuentra un círculo con líneas interiores que encierran un semicírculo.

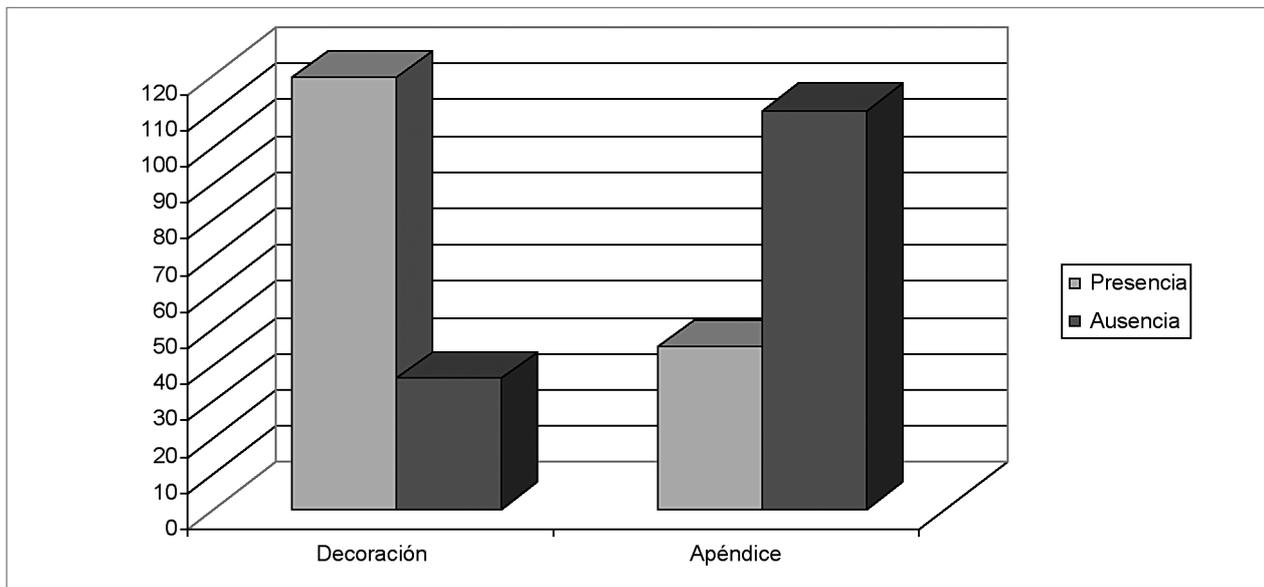
Un 1,8% de las decoraciones interiores no pudieron ser asignadas a una u otra geometría, producto de problemas de registro y conservación de los grabados. En el gráfico 14 se resumen las decoraciones de los círculos en este estilo.

GRÁFICO 14. Decoraciones figuras circulares Estilo II



(L= línea, P= punto, CCS= círculo concéntrico simple, PL= punto y línea, R= relleno, CCSI= círculo concéntrico simple con línea, CCSp= círculo concéntrico simple con punto, Indet.= indeterminado, CCC= círculo concéntrico compuesto, CCSp= círculo concéntrico simple con punto, CCCI= círculo concéntrico compuesto y línea, TrR= triángulo y relleno, CCCp= círculo concéntrico compuesto y punto, CCSRT= Círculo concéntrico simple con triángulo relleno, Cu= cuadrado).

GRÁFICO 15. Decoraciones y apéndices figuras cuadrangulares Estilo II



Los cuadrados siguen algunas de las características que se encuentran entre los círculos, pero a su vez, manejan algunas variaciones, básicamente en términos de sus decoraciones interiores.

De las 155 figuras cuadrangulares relevadas, un 76,8% presenta decoraciones interiores (N=119) y en 23,2% de los casos (N=36), éstas no se registran. A su vez, un 71% de los casos (N= 110), no tiene apéndices, identificándose tan sólo en un 29% (N=45) (Gráfico 15).

Al considerar la combinación de ambos atributos, y tal como se desprende también del análisis de los círculos, tenemos que la variedad productiva más frecuente es la presencia de decoraciones y ausencia de apéndices con un 59,4% (N=92) (Lámina 34), seguido lejanamente por la figura cuadrangular simple, sin apéndices, ni decoraciones y la figura cuadrangular con apéndices y sin decoraciones, ambos con una frecuencia de 11,6% cada uno (N=18). En el cuadro 18 y gráfico 16, se presentan las frecuencias de combinación de estos atributos.

CUADRO 18. Decoraciones y apéndices figuras cuadrangulares Estilo II

| Decoración/ Apéndices | Presencia | Ausencia | Total |
|--------------------------|-------------|------------|------------|
| Presencia | 27 (17,4%) | 18 (11,6%) | 45 (29%) |
| Ausencia | 92 (59,4%) | 18 (11,6%) | 110 (71%) |
| Total | 119 (76,8%) | 36 (23,2%) | 155 (100%) |

Con respecto a las decoraciones interiores de las figuras cuadrangulares, éstas no son tan variadas como en el caso de los círculos, aunque se remiten casi en su totalidad al uso de los mismos elementos básicos: círculos, líneas, puntos, relleno y cuadrados.

Un primer conjunto de figuras cuadrangulares presenta en sus decoraciones interiores círculos en diferentes variedades, círculos simples (2,5%), círculos con líneas (1,7%), círculos concéntricos compuestos (0,8%), círculos concéntricos simples (0,8%), círculos concéntricos compuestos con línea y punto (0,8%).

Un segundo conjunto viene dado por cuadrados con la aplicación exclusiva de algún elemento geométrico que no sea el círculo. Nos referimos a la presencia de líneas (74,8%), rellenos (4,2%), puntos (2,7%) o cuadrados (0,8%) (Lámina 34).

Las aplicaciones lineales interiores se realizan a partir de diferentes disposiciones en las que el número de trazos va en relación con la complejidad del diseño decorativo. Las producciones más básicas se dan por la aplicación de dos líneas entrecruzadas a manera de letra x al interior del cuadrado, mientras que las más complejas incluyen una variedad representacional que comprende: líneas verticales, horizontales, quebradas paralelas oblicuos u horizontales, con una línea vertical entrecruzada por un conjunto de trazos horizontales paralelos entre sí, líneas entrecruzadas, puntos interiores o algún tipo de relleno por picoteado. Estos recursos gráficos pueden aplicarse independientemente o en conjunto, conformando decoraciones tales como cuadrados reticulados interiormente, cuatripartitos y cuadrículados entre otros.

La disposición espacial de los trazos lineales al interior del cuadrado no necesariamente requiere que éste atraviese la forma geométrica de un extremo a otro, sino que puede darse, o bien entrecortado, cubriendo el alto o ancho interior del cuadrado por la repetición de líneas, o bien puede abarcar esta totalidad con un solo trazo (Lámina 34).

La aplicación de líneas verticales interiores ocurre en relación con líneas interiores enrejadas, paralelas horizontales o únicamente horizontales.

GRÁFICO 16. Apéndices y decoraciones figuras cuadradas Estilo II

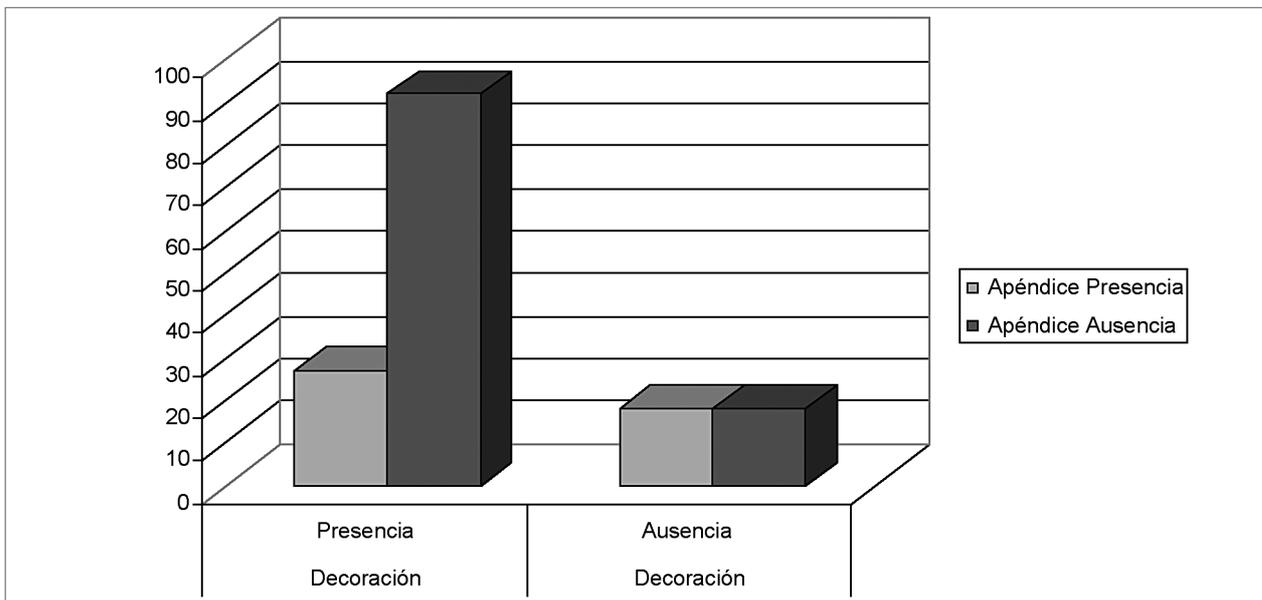
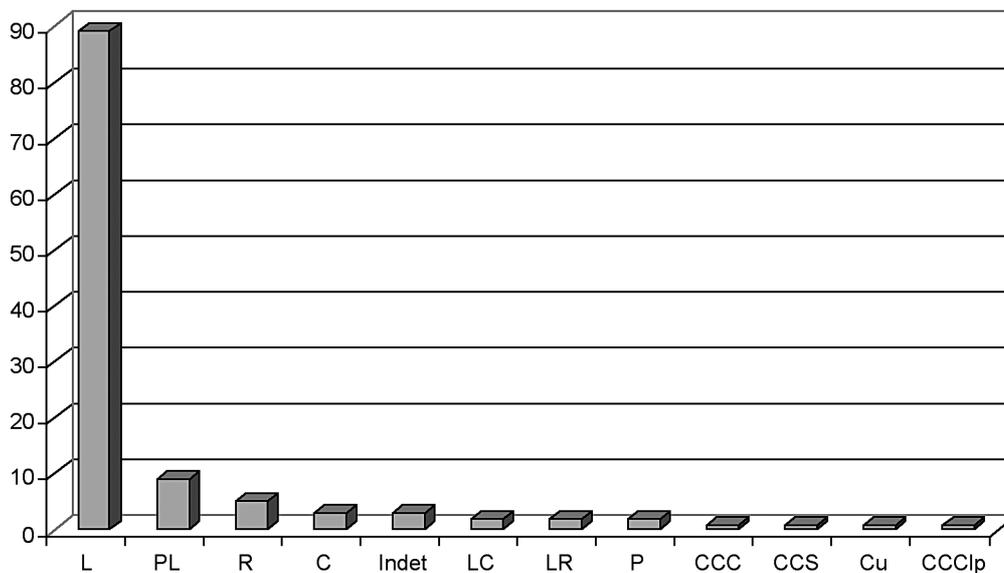


GRÁFICO 17. Decoraciones figuras cuadradas Estilo II



(L= línea, PL= punto y línea, R= relleno, C= círculo, Indet.= indeterminado, LC= línea y círculo, P= punto, CSC= círculo concéntrico compuesto, CCS= círculo concéntrico simple, Cu= Cuadrado, CCClp= círculo concéntrico compuesto, línea y punto).

Destaca dentro del conjunto de estrategias decorativas la existencia de un caso de producción de un cuadrado concéntrico compuesto. Otra figura excepcional a esta variedad decorativa, se encuentra ilustrada por Nieyemer (1964), corresponde a un gran cuadrado con dos trazos lineales entrecruzados a manera de x en su interior que contiene en su cuarto superior una figura similar en miniatura, de forma algo más ovalada. Es este el único caso conocido hasta ahora de duplicación de figuras de esta clase en su interior, sin que sea posible de momento indicar si ellas son una solución visual realizada en sincronía o diacronía.

Otra variedad decorativa, pero no cuantificada, es la aplicación de triángulos o cuadrados rellenos.

Un tercer conjunto se da a través de la combinación de los elementos descritos en el párrafo anterior, identificándose líneas y puntos (7,6%), así como líneas y relleno (1,7%).

Un 4,2% de las decoraciones interiores no fue posible de describir e identificar producto de problemas en el estado de conservación de los grabados. En el gráfico 17 se resumen todas las estrategias decorativas registradas en el cuadrado.

Una característica interesante dentro de los cuadrados es que las angulaciones de sus esquinas no son necesaria-

mente de 90°, variando entre los 80° y 100° (Láminas 34 y 35), entregando una heterogeneidad visual y constructiva a la producción de esta forma. Asimismo, si bien aquí se han considerado cuadrados que presentan todos sus lados paralelos, se ha identificado en el área de estudio cuadrados de lados curvos, que son muy escasos (no más de 10 ejemplos), y casi todos los casos definidos por una ausencia de decoración interior, con excepción de uno que presenta dos círculos junto a líneas paralelas (Lámina 35).

Una tercera geometría utilizada en este estilo es el óvalo. Como en los dos casos anteriores, dentro de ésta predomina la presencia de decoraciones (92,2%, N=59), por sobre su ausencia (7,8%, N=5). Asimismo, prima la ausencia de apéndices (81,3%, N=52), por sobre su presencia (18,7%, N=12) (Gráfico 18).

Al considerar la combinación de ambos atributos, y tal como se registró en las otras geometrías, encontramos un

predominio de la presencia de decoración y ausencia de apéndices (73,4%), seguido lejanamente por la presencia de ambos atributos (18,8%). Destaca en este caso, la total ausencia de figuras ovaladas sin decoración y con apéndices. En el cuadro 19 y gráfico 19 se resume la combinación de estos atributos en los óvalos.

CUADRO 19. Decoraciones y apéndices figuras ovaladas Estilo II

| Decoración/ Apéndices | Presencia | Ausencia | Total |
|--------------------------|------------|----------|------------|
| Presencia | 12 (18,8%) | 0 (0%) | 12 (18,8%) |
| Ausencia | 47 (73,4%) | 5 (7,8%) | 52 (81,2%) |
| Total | 59 (92,2%) | 5 (7,8%) | 64 (100%) |

GRÁFICO 18. Decoraciones y apéndices en figuras ovaladas Estilo II

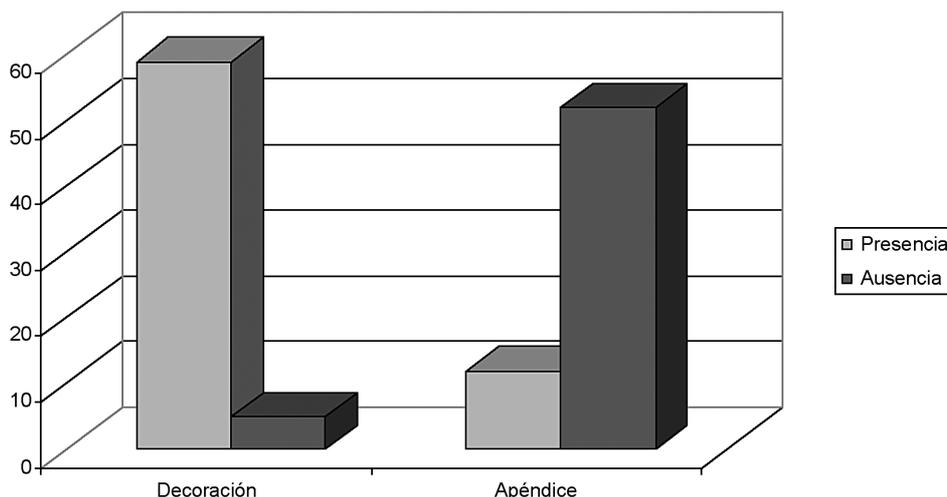


GRÁFICO 19. Decoraciones y apéndices en figuras ovaladas Estilo II

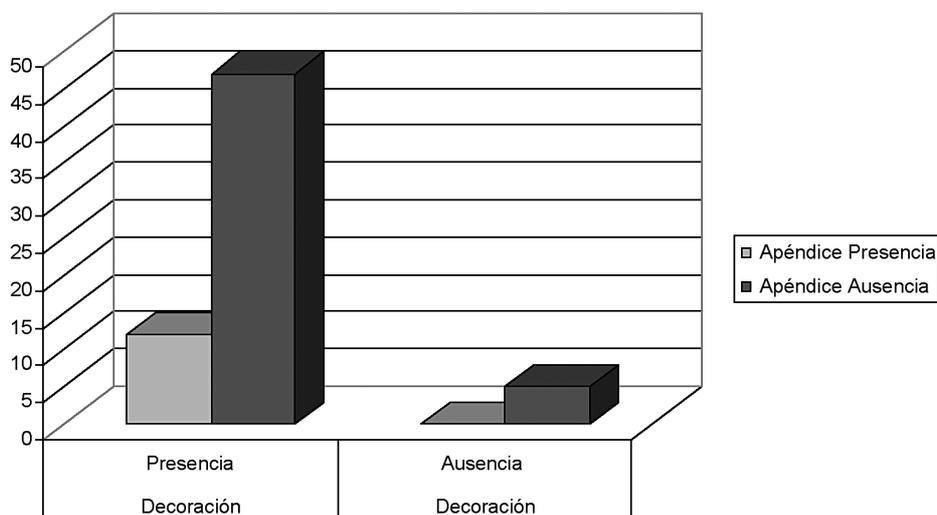
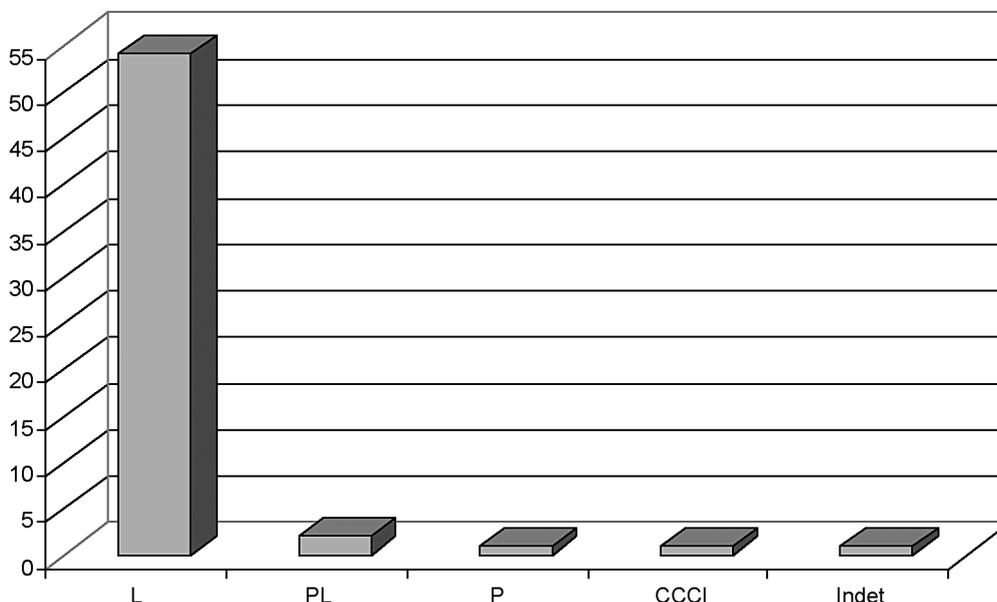


GRÁFICO 20. Decoraciones figuras ovaladas Estilo II



(L= línea, PL= punto y línea, P= punto, CCCI= círculo concéntrico compuesto con línea, indet.= indeterminado).

Con relación a las decoraciones interiores de los óvalos, éstas no son muy variadas, concentrándose claramente en una opción productiva por sobre las demás, nos referimos a la aplicación de líneas interiores (91,5%) (Lámina 36), seguido lejanamente por la combinación de línea y punto (3,4%) (Lámina 36e), así como de punto y círculo concéntrico compuesto con línea, ambas alternativas con una frecuencia respectiva de 1,7%. En un caso (1,7%), no fue posible identificar la decoración de un óvalo (Gráfico 20).

La aplicación de estas decoraciones interiores reconoce variedades tales como líneas paralelas, horizontales y/o verticales, perpendiculares o quebradas; pero la opción más utilizada es la realización de líneas perpendiculares oblicuas a manera de letra x (Lámina 36). Al observar estos tipos de decoraciones, sus frecuencias y compararlas con los cuadrados, encontramos que existe una gran similitud formal entre los diseños que se producen en ambas geometrías, siguiendo una sintaxis decorativa exactamente iguales y con muy pocas variaciones. Una de ellas, ilustrada por Niemeyer (1964), es un óvalo con sus líneas interiores formando una letra x, y por ende un diseño cuatupartito. En esta figura, se aplica un relleno alternado entre los campos producidos, generando un diseño de compleja producción.

Una tercera geometría de este estilo son las líneas, representada por 104 casos. Como era esperable, esta geometría casi no presenta decoraciones interiores, identificándose tan sólo 5 casos (4,8%), en todos los cuales una línea quebrada incluía en su espacio interior alguna otra forma.

De la misma manera, los apéndices son bastante escasos (18,3%), todo lo cual indica que la producción visual de las líneas remite a patrones únicos y particulares basados en la capacidad de esta geometría para la construcción de diseños. Este hecho se observa claramente en el cuadro 20, donde se relacionan decoraciones y apéndices, así como en los gráficos 21 y 22.

CUADRO 20. Decoraciones y apéndices figuras lineales Estilo II

| Decoración/ Apéndices | Presencia | Ausencia | Total |
|-----------------------|-----------|------------|------------|
| Presencia | 0 (00%) | 19 (18,3%) | 19 (18,3%) |
| Ausencia | 5 (4,8%) | 80 (76,9%) | 85 (81,7%) |
| Total | 5 (4,8%) | 99 (95,2%) | 104 (100%) |

Con respecto a las decoraciones interiores de las líneas, en dos casos (40%), encontramos un relleno y con una frecuencia de un caso (20%), encontramos como decoración tres variedades, líneas, círculo con punto y círculo simple.

En general la construcción de las figuras lineales origina producciones tales como líneas en zigzag paralelas, líneas paralelas verticales, líneas paralelas horizontales, líneas formando letras h, líneas paralelas incluyendo un círculo en su interior y volutas encadenadas. Con la decoración interior de línea encontramos una letra i inscrita, aunque se han registrado algunos casos no cuantificados de cruz inscrita o cruz doble (Lámina 37).

GRÁFICO 21. Presencia de decoraciones y apéndices figuras lineales Estilo II

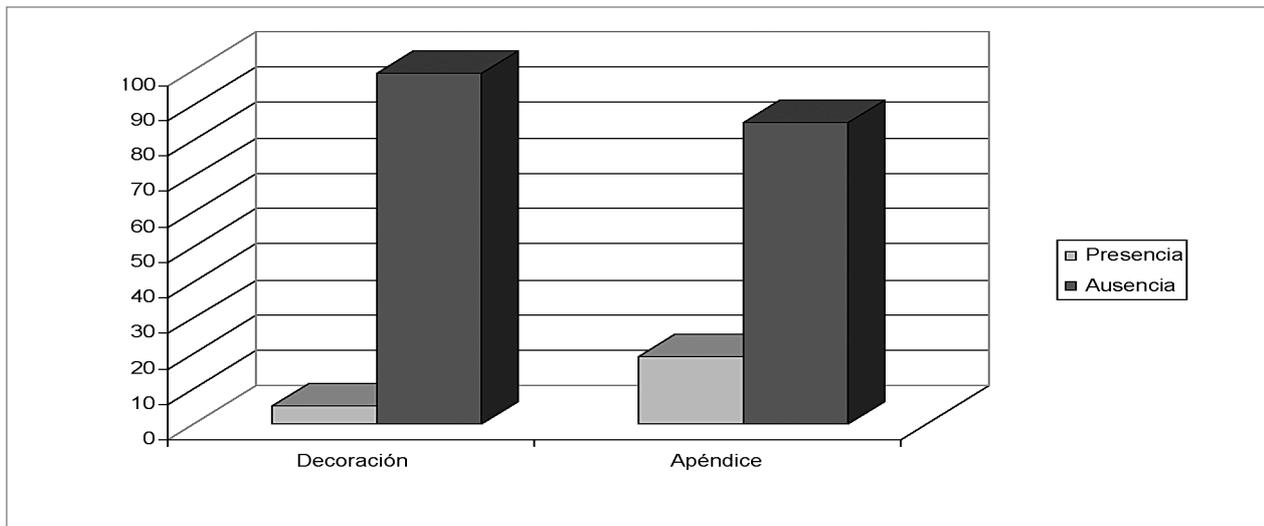


GRÁFICO 22. Relaciones entre decoración y apéndices figuras lineales Estilo II

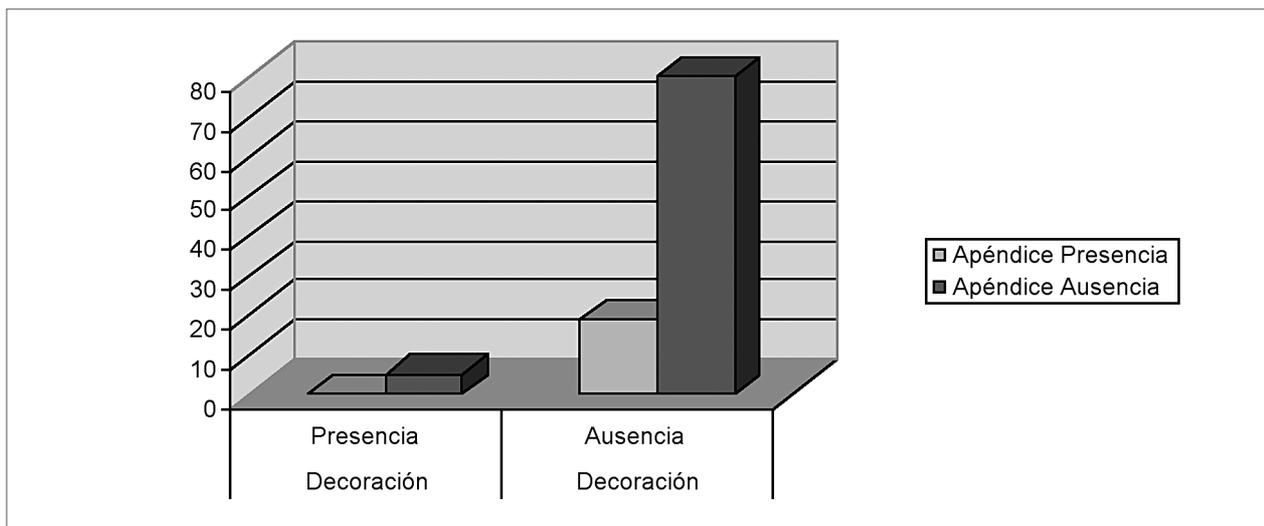
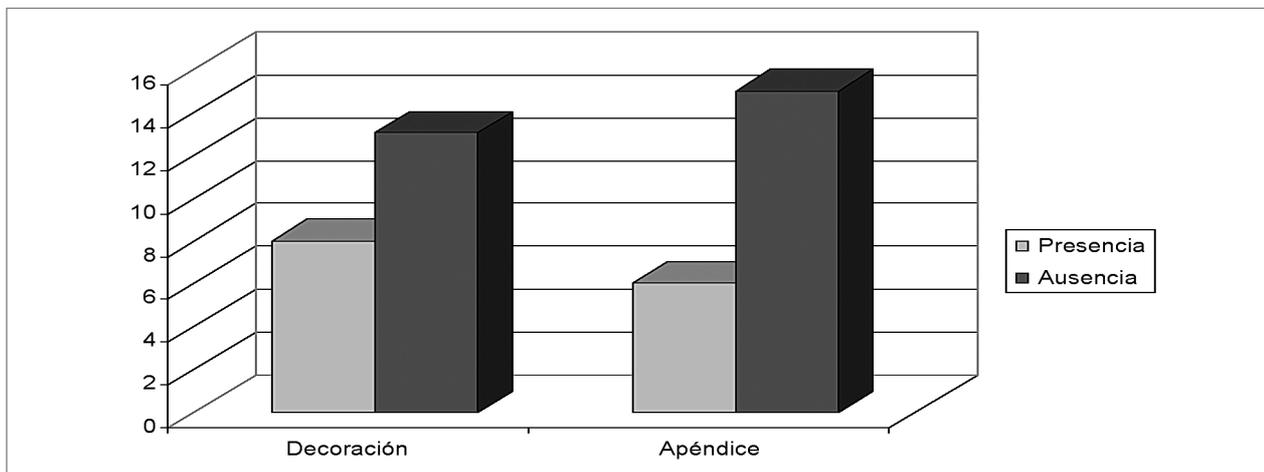


GRÁFICO 23. Presencia de decoraciones y apéndices figuras triangulares Estilo



Con relación a las líneas, Niemeyer (1964), ilustra un diseño bastante complejo dado por la combinación de líneas verticales y horizontales.

La última geometría corresponde a los triángulos con 21 casos identificados. Esta forma se define por una mayor frecuencia en la ausencia de decoraciones (85,7%, N=13), que en su presencia (14,3%, N=8). Asimismo, es notoriamente más frecuente la ausencia de apéndices (71,4%, N=15), que su presencia (28,6%, N=6) (Gráfico 23).

Al considerar las relaciones entre ambos atributos, y a diferencia de los casos anteriores, encontramos un predominio de la representación simple de los triángulos (38,1%), seguido cercanamente por triángulos con deco-

raciones interiores y sin apéndices (33,3%). En el cuadro 21 y gráfico 24 se resume la frecuencia de ocurrencia de las combinaciones de estos atributos.

CUADRO 21. Decoraciones y apéndices figuras triangulares Estilo II

| Decoración/ Apéndices | Presencia | Ausencia | Total |
|--------------------------|-----------|------------|------------|
| Presencia | 1 (4,8%) | 5 (23,8%) | 6 (28,6%) |
| Ausencia | 7 (33,3%) | 8 (38,1%) | 15 (71,4%) |
| Total | 8 (38,1%) | 13 (61,9%) | 21 (100%) |

GRÁFICO 24. Relación entre decoraciones y apéndices lineales figuras triangulares Estilo II

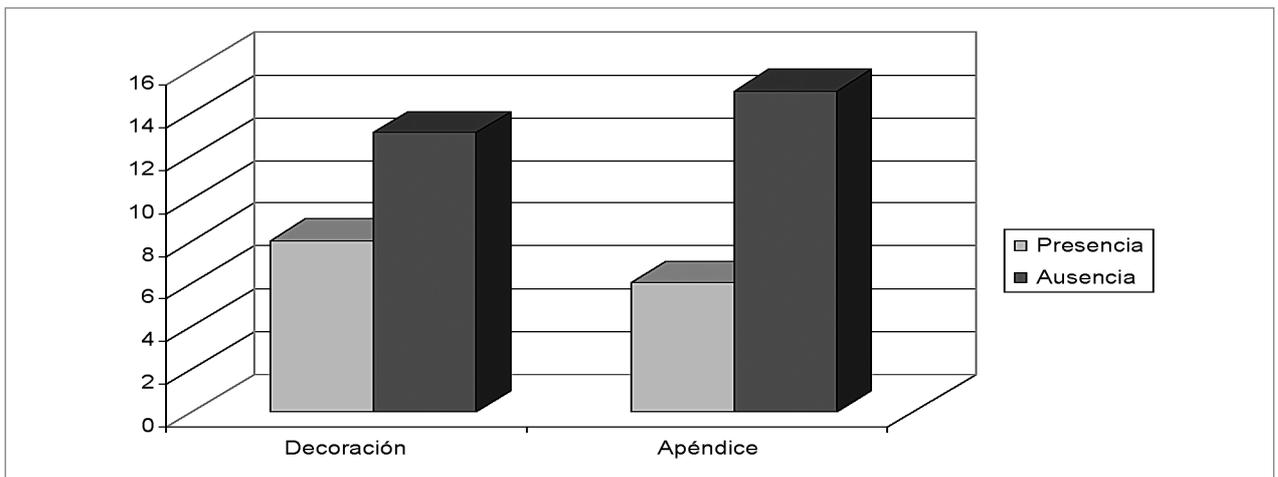
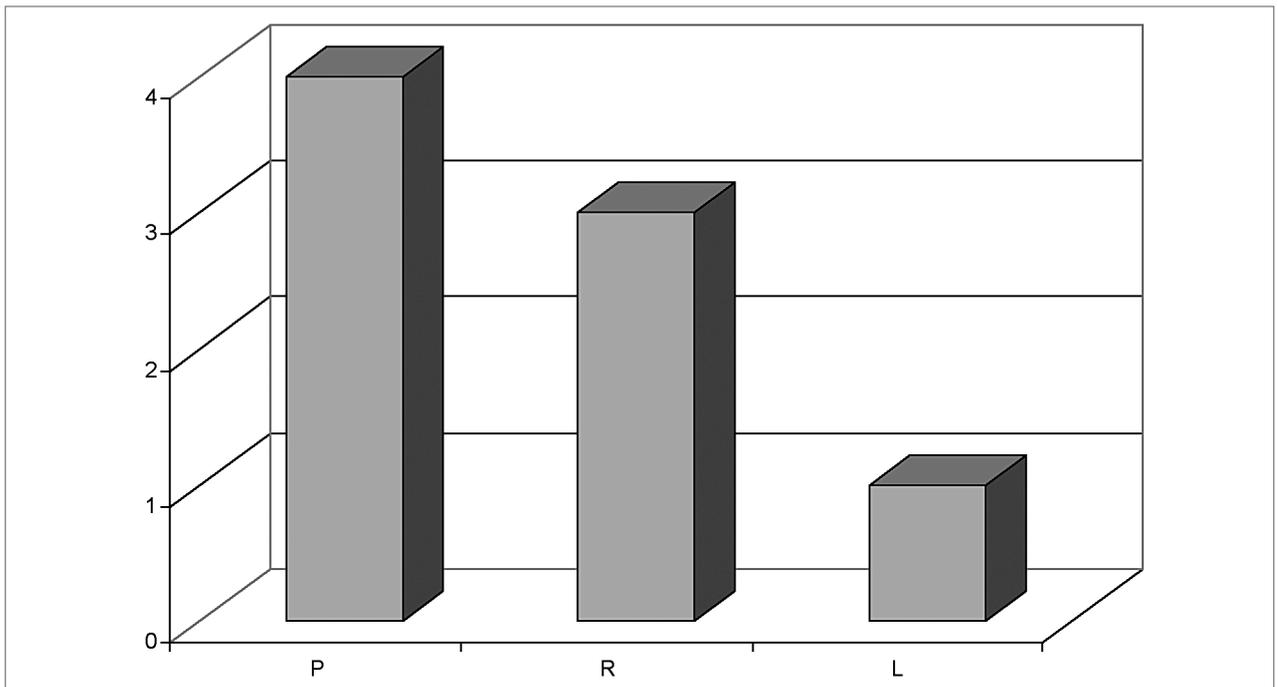


GRÁFICO 25. Decoraciones figuras triangulares Estilo II



(P=punto, R=relleno, L=línea)

Las decoraciones interiores de los triángulos no son muy variadas, remitiéndose el registro de tres alternativas diferentes. Uno, siendo la más frecuente, aplicación de puntos interiores (50%, N=4); dos, relleno (37,5%, N=3) y tres, línea (12,5%, N=1) (Gráfico 25). Entre los diseños producidos dentro de esta lógica, destaca la existencia de dos triángulos opuestos por el vértice de cuerpo relleno (Lámina 38).

La yuxtaposición también se encuentra presente en este estilo a manera de herramienta sintáctica, sin embargo, alcanza valores menores que en el Estilo I, registrándose tan sólo 114 casos (14%), primando su ausencia en 698 ejemplos (86%). De hecho, la combinación sintáctica apéndices-yuxtaposición es bastante infrecuente, con tan sólo 39 casos (4,8%) identificados (Cuadro 22).

CUADRO 22. Yuxtaposiciones y apéndices figuras geométricas Estilo II

| Yuxtaposición/ Apéndices | Presencia | Ausencia | Total |
|-----------------------------|-----------|-------------|------------|
| Presencia | 39 (4,8%) | 180(22,2%) | 219 (27%) |
| Ausencia | 75 (9,2%) | 518 (63,8%) | 593 (73%) |
| Total | 114 (14%) | 698 (86%) | 812 (100%) |

Los atributos formales de las representaciones geométricas de este estilo se combinan con un conjunto de características técnicas que diferencian y particularizan a este conjunto. Los atributos métricos de estos diseños se definen por largos cuyo promedio es de 12,8 cm, con una desviación estándar de 7,66 cm, una mediana de 10,5 cm y una moda de 8 cm. Sus anchos alcanzan promedios de 9,8 cm, con una desviación estándar de 4,9 cm, una mediana de 9 cm y una moda de 10 cm (Gráfico 26).

Con respecto a los grosores de los surcos, de un total de 754 casos estudiados, 384 (59%) se presentaron homogéneos, mientras que 370 (41%), no mantenían una homogeneidad en sus atributos métricos. Considerando los grosores promedios de estos surcos, se identificó una media de 1,22 cm, con una desviación estándar de 0,58 cm, una mediana de 1 cm y una moda de igual valor.

Las técnicas para la producción de los surcos se definen a su vez por la existencia de cuatro tipos distintos. El primero, y de mayor representación, es el lineal discontinuo con una frecuencia de 61,2%, seguido por el lineal continuo que alcanza un valor de 33,3%. La tercera técnica en frecuencia es la áreal con un 3,7% del total y, finalmente, la lineal indeterminada con un total de un 1,8% (Gráfico 27).

Con relación a los motivos antropomorfos, éstos también presentan una mayor variedad en comparación con lo descrito para el Estilo I, observándose una variabilidad dada por el uso de diferentes geometrías para la construcción del tronco: línea, círculo o cuadrado.

Las representaciones más frecuentes hacen referencia a la construcción del ser antropomorfo a partir de la aplicación de trazos lineales como elemento geométrico básico para su producción (Lámina 39a, 40b). Se caracterizan por presentar un tronco lineal y una multitud de extremidades que va desde un simple par de extremidades hasta un número total de ocho. En la representación de estas extremidades no se dan diferencias en la producción de las extremidades superiores e inferiores, siendo el único posible indicador de su pertenencia a una u otra su ubicación espacial con relación al eje vertical que conforma el tronco. Obviamente dada las posibilidades de producción de trazos lineales, se dan figuras que presentan las extremidades naturales del ser humano.

GRÁFICO 26. Largos y anchos figuras esquemáticas Estilo II

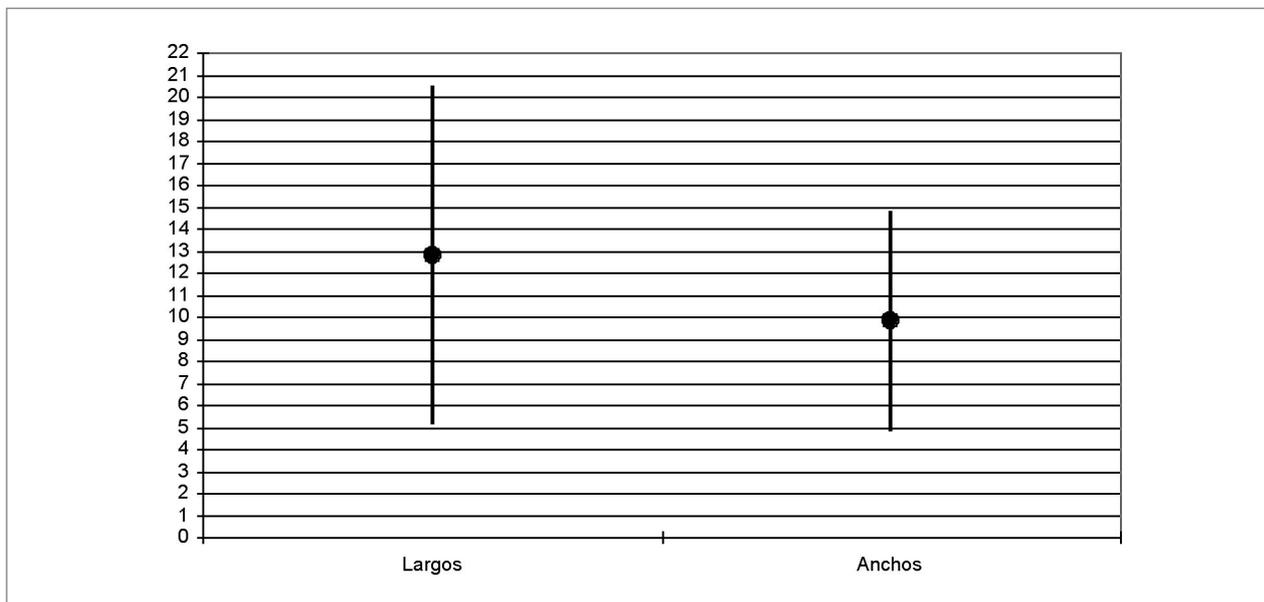
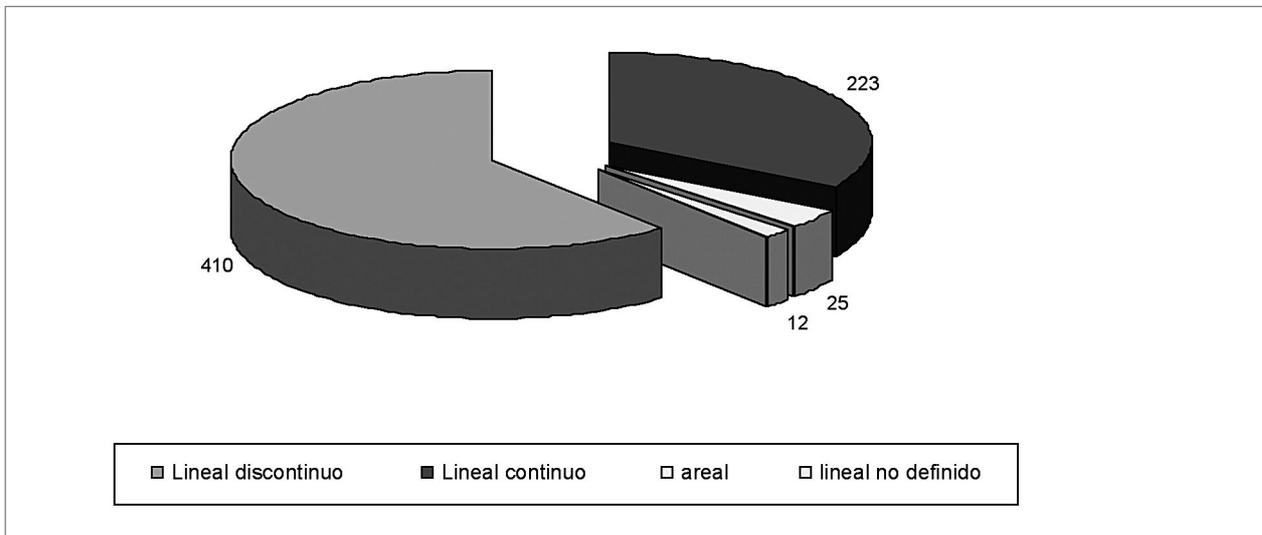


GRÁFICO 27. Técnicas Estilo II



Las extremidades se presentan en forma de letra U-V invertida o como una línea horizontal que cruza el eje y que en sus extremos se quiebra en ángulos de 90° hacia arriba o abajo, o de 45°. Generalmente, cuando una de estas variedades es elegida, las otras no se aplican a la representación, a excepción de alguna en que se explicitan las extremidades inferiores a manera de letra U invertida.

Las figuras que dentro de este conjunto presentan sobre seis extremidades han sido generalmente denominadas antropomorfas fitomorfizadas (Mostny y Niemeyer 1983), dada su semejanza con las espigas de maíz.

Dentro del universo de las figuras de tronco lineal se observa la representación de las manos en las extremidades superiores, representación que se efectúa generalmente por medio de tres dedos que corresponden a simples trazos lineales que nacen desde el extremo distal de la extremidad (Lámina 39b, 40b).

Con respecto a la cabeza, ella no se presenta en forma homogénea, ni es claramente explícita en todos los casos, no obstante que todos los antropomorfos lineales la presentan. En sus casos más abstractos ella puede corresponder solamente a un punto en el extremo superior del eje vertical, o bien una línea horizontal perpendicular a este eje y que cumple el papel de cabeza básicamente por una sustitución espacial. Bajo esta línea horizontal en ocasiones se dan dos puntos a manera de ojos.

Representaciones menos abstractas de la cabeza corresponden a su producción por medio de un círculo simple, un trapecio bipartito o un triángulo invertido, casos todos en los que dentro de la figura geometría correspondiente a la cabeza se ubican puntos a manera de ojos.

La representación de este tipo de figuras humanas se complementa en algunos casos con la explicitación del sexo masculino por medio de un alargamiento del eje vertical hacia abajo (Lámina 40b). En ocasiones este mismo alargamiento atraviesa la cabeza para pasar a conformar

un posible atuendo cefálico con forma de tridente. Es posible también dibujar una línea horizontal sobre la cabeza con el fin de representar un elemento asociado con la cabeza. No obstante lo anterior, son realmente pocos los casos en este grupo en los que encontramos algún tipo de figura asociada con la cabeza.

Un segundo grupo de antropomorfos se encuentra dado por aquellos en los que la representación del cuerpo se realiza a través de círculos, identificándose el uso de círculo bipartito, concéntrico compuesto o simple. En comparación al caso anterior, estos motivos son bastante menos frecuentes (Lámina 39b).

En el caso de la producción del cuerpo a partir del círculo bipartito encontramos que en ella se da una cabeza que proyecta la bipartición y un par de brazos angulados con elementos menores, dedos. En los círculos concéntricos, compuestos o simples, se incluyen extremidades superiores e inferiores, en cantidades reales o ficticias, así como una cabeza formada por una línea vertical que nace del cuerpo dividiendo la cabeza y luego cortada por una línea horizontal curva o angulada delimitando una cabeza, incluyendo en su espacio interior dos puntos a manera de ojos.

Una derivación de este segundo grupo podría corresponder a una figura de cuerpo producido por medio de un óvalo bipartito alargado del cual se desprenden dos pares de extremidades lineales y una cabeza formada por un círculo concéntrico simple. En un caso de las extremidades superiores se observan tres apéndices lineales a manera de dedos. Asimismo, en el sector inferior del óvalo se encuentra un pequeño apéndice triangular desde el que nacen dos trazos lineales evocando la representación de un sexo, posiblemente masculino. Es este el único caso en el que nos encontramos con representaciones de cuerpo circular-ovalado con indicación de sexo.

Un tercer grupo de representaciones antropomorfas se define por la producción del cuerpo a través del cuadrado,

conjunto de expresión aún más mínima que el caso anterior. Se pueden dar en este conjunto representaciones bastante básicas, cuales son aquellas en las que la cabeza misma es también un cuadrado bipartito con dos puntos interiores como ojos y apéndices lineales superiores a manera de tocado. Sus extremidades no se representan necesariamente en número real, pero si por medio de apéndices lineales.

El caso opuesto son los motivos antropomorfos cuadrados complejos, donde el cuerpo se presenta como un cuadrado decorado interiormente por trazos lineales entrecruzados y se tiende a producciones humanas más realistas, jugando con el uso del relleno interior para la construcción de las extremidades superiores e inferiores, no obstante que no sea necesaria la aparición de las primeras, pero que en caso de estar se dan en asociación a tres dedos.

La cabeza tiende a ser representada como un cuadrado poco rígido con representaciones de ojos y boca y donde el uso del relleno interior puede actuar como productor de un efecto de representación en positivo o negativo.

Un cuarto grupo de motivos antropomorfos, desconocidos anteriormente, son aquellos en las que el cuerpo se produce a partir de un picoteado y raspado grueso que genera un cuerpo relleno que puede adquirir una forma semicircular o simplemente lineal (Lámina 40a). Extremidades superiores e inferiores se representan en este grupo en números naturales, nuevamente con indicación de dedos a partir de 3 trazos lineales. En un caso hay exhibición del sexo masculino por medio de la prolongación de un apéndice más un tocado cefálico lineal horizontal a la cabeza.

Finalmente, se dan representaciones metonímicas del ser humano, básicamente a través de la exhibición aislada de cabezas que pueden contener los lineamientos descritos para las figuras antropomorfas, o bien pueden basarse en una nueva normativa, donde si bien la cabeza continua correspondiendo a un círculo simple con puntos interiores, en su sector inferior presenta una letra T invertida y sobre la cabeza un trapecio relleno dando la idea de un tipo de tocado o gorro (Lámina 41).

Vemos de esta manera que la producción de la representación humana es bastante compleja en este estilo, combinando una serie de elementos geométricos para su producción visual. No obstante ello, encontramos algunos elementos que las cruzan y le entregan una cierta homogeneidad, cual es estar representadas de pie, de frente y por presentar una animación nula, no obstante que hay un juego en la forma en que se disponen las extremidades con el fin de entregar una cierta idea de acción expresión, lograda básicamente a través de la angulación de los trazos que corresponden a los brazos.

Representacionalmente, encontramos que hay una importante frecuencia de exhibición de los elementos menores del cuerpo, donde prima la presencia de los ojos, a través de dos puntos, y de las manos, tendiente siempre a visualizarse como tres apéndices lineales.

Con respecto al primero de los anteriores, si bien hay una amplia variedad de producción de la cabeza, es interesante que hay una estrategia representacional de ella que cruza a las distintas figuras antropomorfas, cual es graficarla por medio de una línea horizontal, en ocasiones cortada en su centro por otra vertical, bajo la cual dos puntos se encuentran a manera de ojos.

Asimismo, los tocados cefálicos se encuentran en este estilo, en una cantidad no muy alta, pero generalmente contruidos a partir de elementos lineales sin mostrar una gran complejidad ni elaboración (Láminas 39a, 40b).

Es interesante observar también que el sexo no está siempre claramente explicitado y en los únicos casos en los que lo hemos podido identificar este corresponde al masculino, no obstante que ello responda simplemente a nuestra incapacidad para reconocer los códigos de presentación del sexo femenino.

Como en el caso del Estilo I, los motivos zoomorfos son bastante escasos en este estilo, sin que de momento sea posible declarar a ciencia cierta a un conjunto de representaciones de animales como propia a este estilo a partir de sus características constructivas. Más bien, los motivos que a continuación asignaremos a este estilo lo serán más que nada por sus asociaciones espaciales dentro del soporte rocoso, que por las estrategias constructivas en sí mismas. Sabemos los peligros que este tipo de razonamiento conlleva, por lo que las propuestas al respecto las consideramos sólo como unas hipótesis bastante iniciales. Sin embargo, con el fin de evitar un extremado razonamiento simplista de asociación espacial, los zoomorfos incluidos en este estilo cumplen dos condiciones mínimas: (i) encontrarse en soportes donde la totalidad de los otros diseños, de tipo geométrico, se ajustan a los patrones definidos para el Estilo II y (ii) las representaciones zoomorfas se integran en soportes rocosos siguiendo los lineamientos que definen las formas de uso de este espacio en el Estilo II.

La aplicación de estos criterios ha posibilitado asociar tres tipos de representaciones zoomorfas a este estilo. Primero, representaciones de cuadrúpedos, camélidos, sin que sea posible identificar su especie a través de la expresión visual del animal (Láminas 40b, 42a, b y d). Estas representaciones poseen las mismas estrategias representacionales de los camélidos del Estilo I, lo que hace, de momento, muy difícil la segregación entre ambos conjuntos de imágenes. Son producidas por una línea horizontal a manera de tronco, desde la cual surgen una serie de trazos rectos hacia abajo a manera de extremidades, las que al menos en la muestra estudiada, se ajustan siempre al número real de extremidades de estos animales. En sus dos extremos, el trazo horizontal del tronco se angula hacia arriba, para en un caso dar origen a una cola y en el otro un cuello que termina en cabeza en la que se expresan dos apéndices a manera de orejas. La cabeza se expresa, como en el caso del estilo anterior, por un trazo lineal perpendicular al trazo del cuello que por las características del picoteado asume una forma triangular.

Un segundo tipo de motivo, del que se cuenta con sólo un caso, corresponde a un arácnido (Lámina 42c), construido a partir de un cuerpo circular, posiblemente con relleno interior, del que surgen al menos cuatro líneas quebradas a manera de pies. Desafortunadamente, el grabado se encuentra alterado por un raspado posterior que impide visibilizar en forma clara la figura.

Finalmente, Niemeyer (1964), ilustra un motivo zoomorfo que no hemos podido asignar a una especie en concreto y que es realizada también con el cuerpo relleno, cuerpo que en este caso es de tipo ovalado.

Otra clase de motivos zoomorfos que pueden ser asignados a este estilo son las lagartijas (*Anolis sp.*). Este tipo de reptiles no se encontraba descrito en la literatura sobre el arte rupestre de la zona, e inclusive, en múltiples ocasiones se incluían dentro del conjunto de motivos definidos como antropomorfos fitomorfizados (Mostny y Niemeyer 1983), sin embargo, el análisis de un conjunto de representaciones permiten sugerir que muchos de ellos corresponden a lagartijas, por cuanto las angulaciones de sus extremidades inferiores y superiores es similar a la que presentan las lagartijas desde una visión aérea (Láminas 43 y 44a, b y c). La reciente identificación de estas representaciones no permite avanzar más allá, sin embargo, es importante señalar que se recomienda a futuro un análisis más específico de ellas, pues se da un rango de variación entre las lagartijas, los llamados antropomorfos fitomorfizados y otros motivos antropomorfos que requiere ser explorado en profundidad por las posibles derivaciones interpretativas que de allí se puedan desprender.

Las representaciones de animales en este estilo, al igual que en el anterior, no tienden a estar asociadas con figuras humanas que permitan constituir escenas interpretables o donde se exprese algún tipo de relación entre hombres y animales.

Este conjunto de características descritas, conforman por tanto el sistema básico sobre el cual se construyen las representaciones rupestres del segundo estilo de arte rupestre propuesto para la cuenca superior del Aconcagua, entregando una serie de características particulares a sus diseños y motivos, así como una riqueza iconográfica que se basa primariamente en el uso de diferentes geometrías para la producción mayoritariamente de significantes esquemáticos. Pero, las normas que definen la construcción de las imágenes rupestres de este estilo no se remiten solamente a las figuras en sí y su geometría, sino también a la manera en que ellas se encuentran y ordenan sobre la superficie rocosa que constituye su contexto inmediato de significación.

Al estudiar las formas de utilización del espacio del soporte rocoso por parte de los grabados rupestres de este estilo, encontramos dos regularidades básicas. Primero, las formas de ordenación de los diseños no se remiten a un patrón oblicuo, sino que combinan dos estrategias de utilización del espacio: un ordenamiento vertical y otro horizontal (Lámina 45). Tienden a aparecer estas dos estrategias en combinación dando forma a un ordenamiento

que podríamos denominar reticulado, pero es posible que en ocasiones se desdoble en la aparición de sólo uno de ellos, vertical u horizontal, desdoblamiento en el que se observa una mayor frecuencia de aparición de una ordenación vertical por sobre la horizontal. Es interesante hacer notar que en ocasiones la misma superficie de la roca es utilizada para la construcción de esta ordenación espacial, ocupando las diferentes caras que presenta el soporte para plasmar el concepto de verticalidad.

Segundo, al considerar el aprovechamiento del espacio del soporte por parte de las figuras de este estilo, observamos un uso básicamente intensivo de este espacio. Las representaciones se disponen en el espacio de forma tal que producen una importante concentración de éstas y no una dispersión de ellas como en el caso del Estilo I. La concentración de estos diseños puede ser de tipo puntual, caso en el que se disponen de forma intensiva en puntos específicos de la superficie del soporte, o bien total, que es cuando todo el plano del soporte rocoso es utilizado en forma intensiva por estas figuras.

En el proceso de uso del espacio del soporte rocoso, encontramos por tanto, un par de características propias a este estilo que le entregan una identidad particular en su disposición sobre la roca. La elección de la roca en sí estaría ajustándose a los mismos parámetros que el Estilo I, cual es el uso de piedras basálticas y andesíticas de preferencia. Los atributos métricos y su disposición son similares al caso anterior, es decir, rocas de no gran tamaño que en los más de los casos disponen de planos verticales al suelo que son usados para la confección del grabado. La única diferencia que se ha podido apreciar de momento la constituye el sitio Tártaro 4, donde se ha optado por dos grandes piedras verticales enfrentadas y grabadas por sus caras interiores, generando un espacio cerrado dentro del cual es posible observar las representaciones rupestres. Si bien es un caso solamente, es interesante observar como tras esta construcción del espacio rupestre subyace una forma bastante diferente de generar la experiencia de la recepción visual de los grabados.

Finalmente, el uso de los clibajes no es de gran importancia dentro de este estilo, no obstante que se den algunos ejemplos, en los que se aprovechan clibajes o angulaciones de la piedra para producir composiciones visuales diferentes, originando por tanto producciones en diferentes caras del soporte rocoso. A pesar de existir esta práctica de grabar diferentes caras del bloque, son escasos los ejemplos en que la totalidad de la roca se encuentra trabajada. Asimismo, y como ya fue avanzado, en ocasiones se aprovechan las mismas facetas del soporte rocoso para originar el ordenamiento vertical de las representaciones.

Resumiendo, el sistema semiótico de este segundo estilo de arte rupestre se define por un uso de diferentes formas geométricas, óvalo, cuadrado, círculo, triángulo y línea; la presencia de la figura individual construida hacia el interior, y una baja frecuencia de yuxtaposiciones. Espacialmente, estas figuras se disponen siguiendo una

ordenación que combina un eje vertical y otro horizontal, el que se puede desdoblarse en sólo uno de ellos, de preferencia el primero; su distribución espacial se basa también en un uso intensivo del soporte rocoso, uso que puede ser puntual o total. Las rocas utilizadas son de preferencia andesitas y basaltos, utilizándose tanto una cara de la roca como varias de ellas, usándose incluso para generar la idea de verticalidad en su ordenación.

1.3. UN TERCER ARTE

Además del conjunto de representaciones rupestres que pueden ser incluidas dentro de los dos estilos anteriores, existen otros pocos grabados que no responden a los patrones estilísticos ya definidos y que agrupamos en una tercera entidad. No hemos denominado a esta tercera entidad un estilo, pues la baja cantidad de representaciones que la componen no permiten acceder a las normativas que definen la producción de sus imágenes, por lo que nos encontramos hasta este momento con una totalidad definida simplemente como una forma de arte y que se encuentra compuesta por unas pocas representaciones bastante específicas, todas correspondientes a grabados.

Primero, una escena de monta donde se representa a un cuadrúpedo con un individuo sobre él y otro personaje asociado espacialmente a éstos (Lámina 46). Es interesante que estas tres figuras hayan sido construidas de forma bastante simple a partir de la disposición únicamente de trazos lineales que originan todos los elementos de la representación.

Segundo, grabados de cruces cristianas de surco delgado se encuentran en diferentes soportes rocosos con figuras rupestres de los estilos anteriores.

Tercero, grabado de surco delgado de un cuadrúpedo que asemeja un burro (*Equus Asinus* sp.).

Cuarto, grabados de letras, en forma aislada o formando una posible palabra, en soportes rocosos con grabados rupestres de los estilos previos. Estos grabados son también de surcos delgados.

Las características visuales, y en varios casos tecnológicas, de estas figuras las separan completamente del universo anteriormente estudiado y sistematizado, sugiriendo su pertenencia a una realidad completamente diferente y sobre la que no nos explayaremos en este momento en pos de no perder el hilo narrativo de la temática central de este texto.

En relación al primer caso, el grabado de una escena de monta, presenta una gran importancia por cuanto es posible sugerir una filiación cronológica-cultural bastante específica y particular. Por un lado, las figuras se encuentran efectuadas según los cánones tecnológicos del arte de los dos estilos definidos anteriormente y que se corresponden con el período prehispánico en la zona, es decir, es un grabado de surco lineal continuo que recoge la tradición tecnológica local y el conocimiento asociado con esta práctica. Pero, por otro, la escena de monta la remite a un

momento posterior a la llegada de las huestes españolas a la zona. En efecto, en tiempos prehispánicos la monta de animales es una práctica desconocida en Andinoamérica, en general, y en Chile central, en específico; los camélidos fueron en este tiempo el principal cuadrúpedo asociado a la actividad humanas y si bien algunos de ellos fueron usados como animales de carga, en específico la Llama (*Lama Glama* sp.), ellas nunca fueron montadas. Ni siquiera en tiempos actuales en el mundo andino estos animales han sido montados, por lo que la representación de esta escena es imposible en tiempos prehispánicos.

Lo anterior, permite sugerir que nos encontraríamos frente a unos grabados de tiempos Históricos Tempranos. De tiempo Histórico, por cuanto la escena de monta ubica a estos grabados inmediatamente en ese tiempo; Temprano, porque las características tecnológicas del grabado muestran una continuación con las prácticas prehispánicas, lo que conlleva que su ejecución debió ser realizada en momentos cercanos a este período, en tiempos en los que este tipo de prácticas culturales, y su conocimiento, aún no se perdía entre las sociedades indígenas locales. Dada la rápida desestructuración de la sociedad indígena en Chile central (Contreras 1998, 1999), se podría señalar que este grabado es necesariamente de un momento en que se mantenían ciertas prácticas tecnológicas, y su conocimiento asociado, previo a la desestructuración social indígena en el área.

Interesante es que este tipo de grabados no son sólo escasos en Chile central, sino que en las diferentes regiones con tradición rupestre de nuestro país, encontrándose algunas excepciones en el Norte Grande en el Salar de Atacama (Castro y Gallardo 1995-1996, Gallardo *et al.* 1999). En el Noroeste Argentino, en la Quebrada de Humahuaca, hay una representación que recoge en esencia aspectos similares a los presentes en este grabado: por un lado, una tradición tecnológica prehispánica de construir grabados con una imagen propia a época Hispánica, en este caso una escena de lucha entre un indígena y un español montado a caballo (Hernández Llosas 2003). Similar caso se da en el Norte Chico chileno, en la Quebrada de Chancoquín (Valle del Río Tránsito, III Región).

Con respecto a las otras representaciones grabadas en la piedra, ellas sin duda alguna pueden asociarse a tiempos Históricos bastante más recientes, insertos en un contexto social muy diferente al del arte rupestre mencionado anteriormente. Los surcos delgados de estos grabados, producidos posiblemente por medio de cuchillos; su buen estado de conservación, el dibujo de cruces cristianas y la presencia de letras y palabras, nos llevan a pensar que nos encontramos ante grabados de no más de dos siglos de antigüedad, grabados subactuales que ya no pueden ser considerados como una tradición de arte rupestre, y menos un estilo, sino más bien como simples imágenes grabadas en la roca que posiblemente recogen la presencia de figuras previas en la roca para motivar su acción, jugando más a una imitación de hacer que una imitación de ser.

1.4. EVALUACIÓN DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS

Siguiendo los antecedentes teórico-metodológicos que orientan esta investigación, consideramos que las características formales delineadas anteriormente definen gran parte de la lógica de producción del arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua, a la vez que son significativas para reconocer que nos encontramos ante dos sistemas semióticos distintos, dos conjuntos de representaciones que se ciñen a lógicas y patrones de construcción diferenciales, y que se reproducen tanto en la creación de diseños diferentes, ordenaciones espaciales distintas dentro del soporte y atributos técnicos-métricos que distinguen a los diseños de uno y otro estilo.

Este conjunto de lógicas diferenciales de construcción del arte rupestre se resume en el cuadro 23, donde podemos observar que a nivel de las formas, las diferencias van tanto en término de las geometrías utilizadas, sus frecuencias de representación y las sintaxis que generan los diseños (Gráfico 28). Asimismo, las decoraciones varían entre

A nivel de las ordenaciones espaciales, o sea en la configuración de los paneles, las diferencias entre uno y otro estilo son bastante claras, reproducidas en patrones de disposición divergentes, y donde el Estilo II juega con la combinación o el uso exclusivo de la horizontalidad y/o verticalidad.

A nivel de los atributos técnicos y métricos, las diferencias son múltiples. En sus atributos técnicos, si bien ambos estilos se remiten a las similares técnicas de producción del piqueteado, sus frecuencias de representación divergen entre uno y otro estilo (Gráfico 30).

Asimismo, los atributos métricos definen también diferencias, por cuanto las figuras del Estilo II tienden a ser de un tamaño mayor a las del Estilo I, pero encontrándose también una mayor amplitud en sus dimensiones (Gráfico 31).

Lo anterior, indica que ambos estilos se diferencian en los dos aspectos básicos en los que debería darse la variación entre dos conjuntos rupestres diferentes, por un lado, la lógica y normativa que define la producción visual, expresada en sus formas y sintaxis y, por otro, en los atributos técnicos de éstos, cumplimentando ambos as-

| | | Estilo I | Estilo II |
|---------------------|-------------------------|----------------------------|----------------------------|
| Figuras Geométricas | Geometría | Círculo (94,7%) | Círculo (57,6%) |
| | | Línea (3,9%) | Cuadrado (19%) |
| | | Óvalo (1,2%) | Línea (12,8%) |
| | | Espiral (0,1%) | Óvalo (7,9%) |
| | Decoraciones Interiores | Presencia – (37,5%) | Presencia + (58,4%) |
| | | Punto (63,7%) | Línea (57,8%) |
| | | Círculo (29,2%) | Punto (24,5%) |
| | | Línea (6,8%) | Círculo (11,9%) |
| | | Relleno (0,3%) | Relleno (5%) |
| | Apéndices | Presencia + (31,9%) | Presencia – (27%) |
| | Atributos Métricos | Largo Promedio: 12,8 cm | Largo Promedio: 9,66 cm |
| | | Desv. Est.: 6,46 cm | Desv. Est.: 7,66 cm |
| | Técnicas utilizadas | Lineal discontinuo (90,5%) | Lineal discontinuo (61,2%) |
| | | Lineal continuo (7,7%) | Lineal continuo (33,3%) |
| | | Areal (0,2%) | Areal (3,7%) |

ambos estilos producto de las distintas frecuencias que alcanzan los elementos geométricos menores que están al interior de la geometría (Gráfico 29). Estos dos hechos se reproducen en que el Estilo II tiene una mayor variedad decorativa que el Estilo I, dada por la más amplia combinación de una serie de elementos geométricos menores. En tal sentido, es interesante ver como a partir de un mismo conjunto de elementos geométricos menores (círculo, línea y punto), el Estilo I y II al regirse por normativas diferentes, origina diseños claramente diferenciables entre unos y otros.

Dentro de los motivos antropomorfos se reproduce esta misma diferenciación, con representaciones más variadas en el Estilo II y un uso mayor de diferentes elementos para construir las representaciones humanas.

pectos una definición de estilos que combina tanto el estilo semiótico-formal y el estilo tecnológico del arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua.

No obstante lo anterior, se observa también una cierta continuidad en la producción de ciertos diseños entre uno y otro estilo, lo que, en principio podría cuestionar los alcances de nuestros resultados, pero que a nuestro entender es una fortaleza de los resultados, por cuanto, primero, si bien dos sistemas semióticos se definen por dos conjuntos de reglas diferenciales en la construcción de los diseños, ello no niega la posibilidad de que ciertos principios de ese total de reglas que definen al sistema se repitan en dos conjuntos diferentes y se produzcan diseños similares. A nuestro entender, esperar una total oposición

GRÁFICO 28. Comparación de porcentajes de representación de geometrías utilizadas en los Estilos I y II

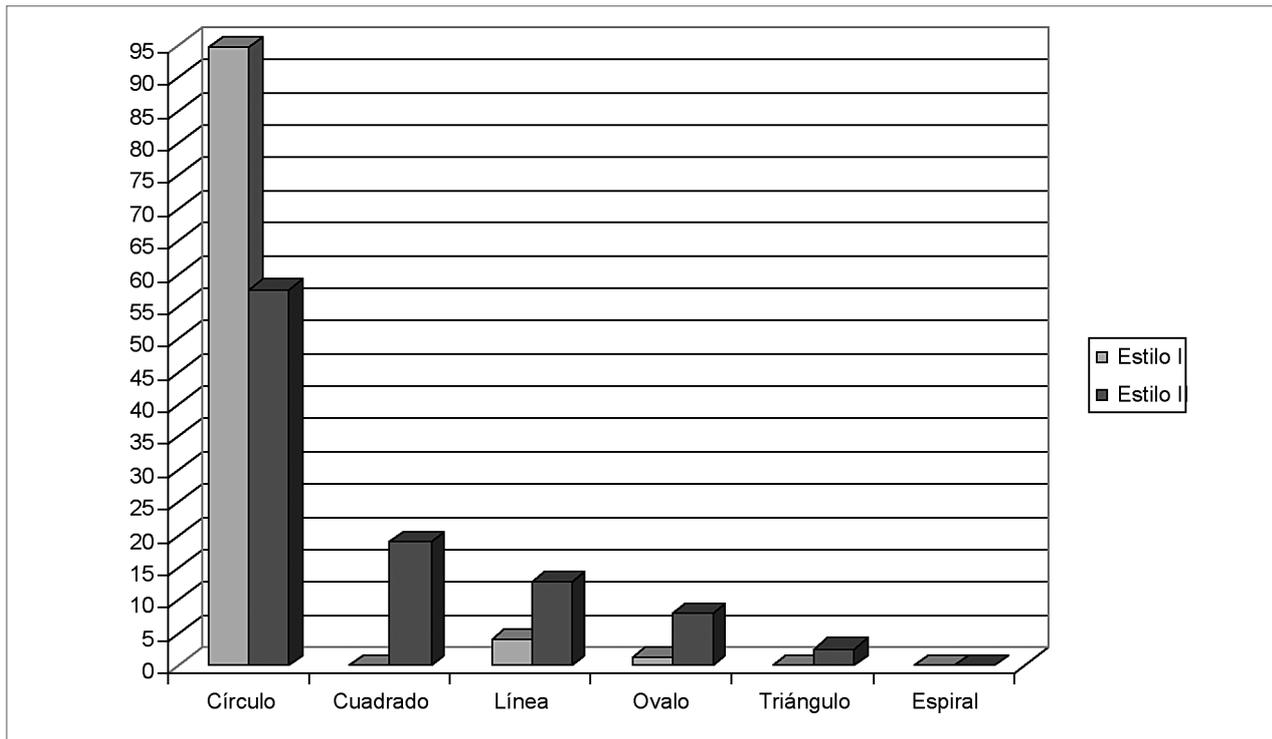


GRÁFICO 29. Comparación de porcentajes de representación de decoraciones utilizadas en las geometrías de los Estilos I y II

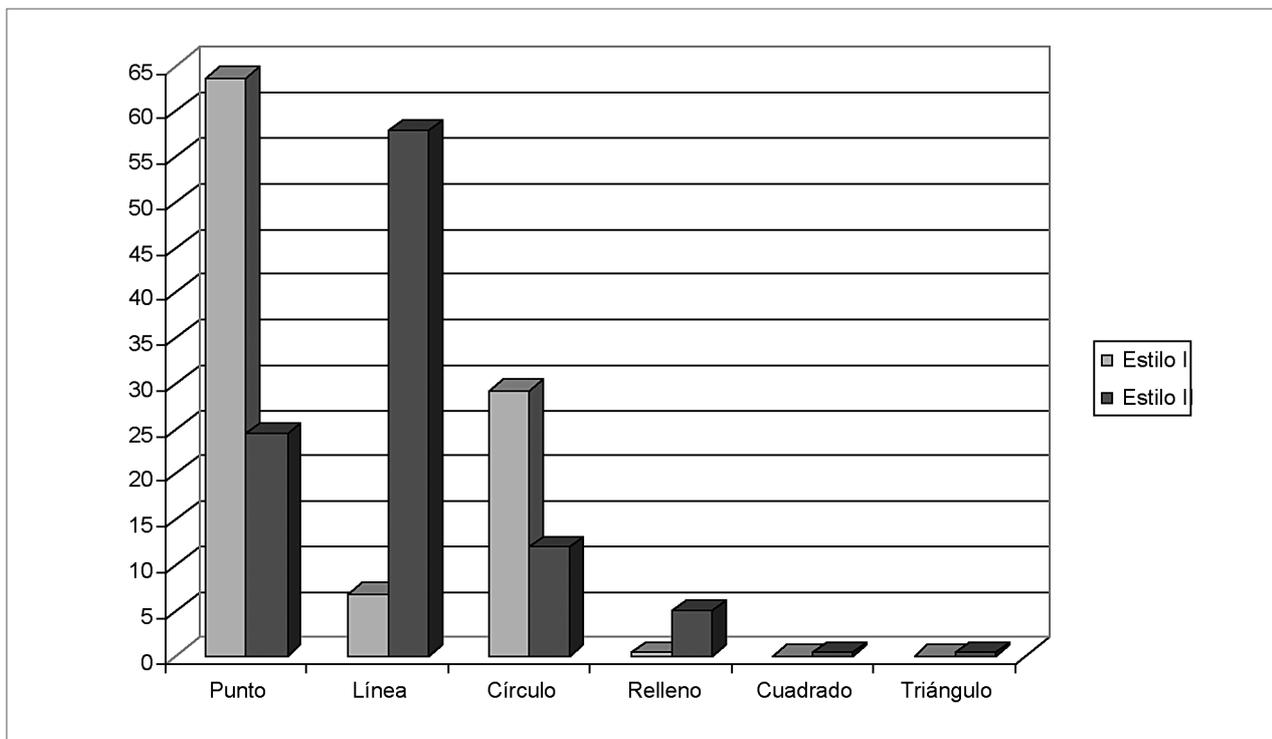


GRÁFICO 30. Comparación de técnicas utilizadas en grabados Estilo I y II

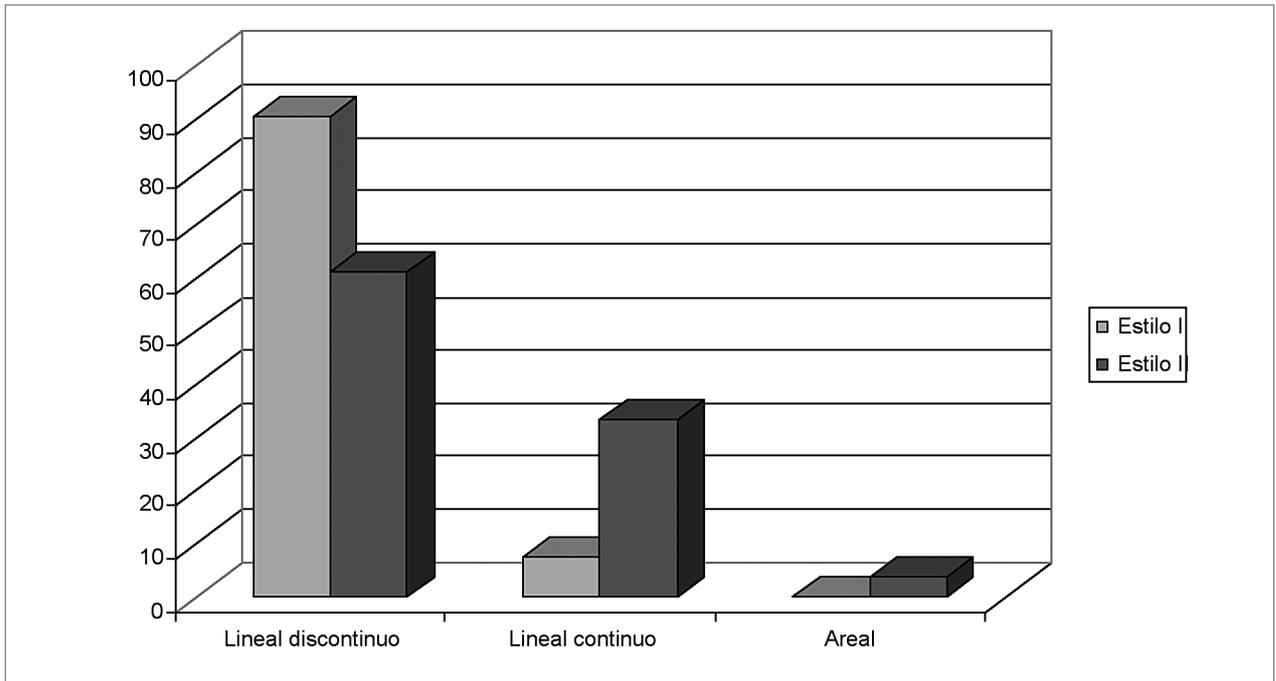
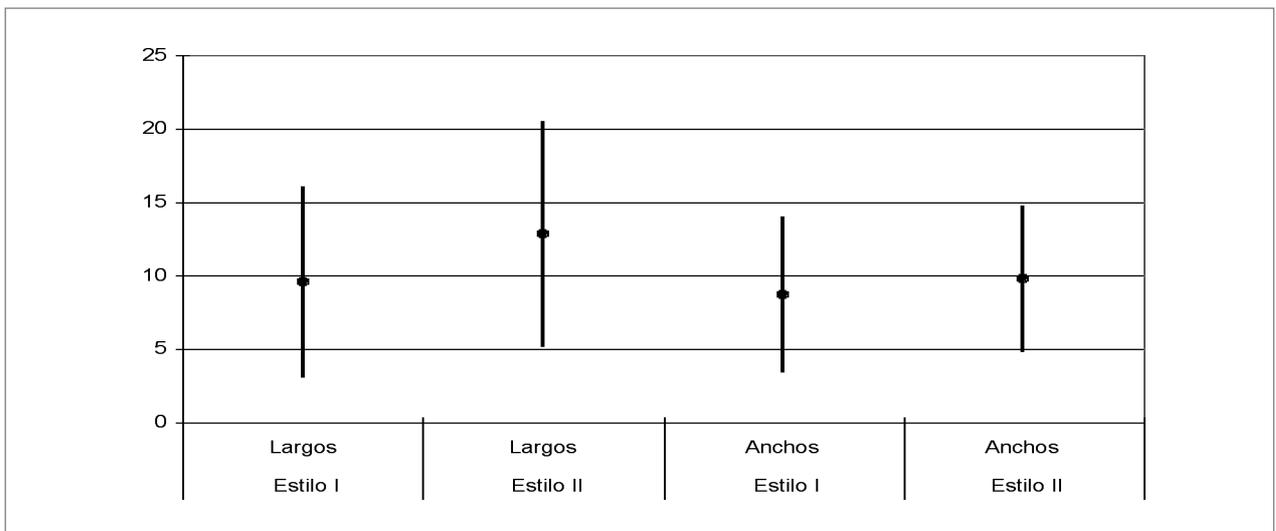


GRÁFICO 31. Comparación de atributos métricos entre geometrías Estilo I y II



de estos dos sistemas es simplemente una ilusión. Segundo, esta continuidad de algunas figuras y diseños, a la luz de otros resultados alcanzados en esta investigación y que se expondrán a continuación, presentan un importante potencial interpretativo para comprender el rol del arte rupestre en los procesos sociales ocurridos en la cuenca superior del río Aconcagua durante la época prehispánica.

Una segunda crítica podría apuntar al hecho que esta continuidad de figuras haría imposible la determinación estilística de cada uno de los diseños particulares que se pueden estudiar en el área. Este hecho es real, pero requiere una importante matización, pues, a nuestro entender, el pensar en la posibilidad de una total asignación

estilística de cada una de las figuras presentes en la cuenca superior del río Aconcagua no es una alternativa real, sobrepasando las ambiciones de esta investigación, y creo que de muchos trabajos en arte rupestre, pues la complejidad de las prácticas representacionales y la naturaleza de la muestra de estudio no lo permite, siendo un claro ejemplo de ello el 12% de figuras que no fueron asociadas a uno u otro estilo.

Pero por otro lado, la lógica semiótica que hemos optado en nuestro trabajo nos lleva más bien a desarrollar un enfoque contextual, en el sentido empírico del término, donde realmente una figura se asigna a uno u otro estilo por la conjunción de una serie de atributos, tales como for-

malidad, aspectos técnicos, ordenación del soporte, siendo todos ellos complementarios a su definición estilística. Inclusive, si vemos los aspectos técnicos, realmente ellos no generan una diferenciación taxativa entre uno y otro estilo, sino que responden más a un problema de frecuencias. Tal vez el indicador más efectivo en este caso es la ordenación de los diseños dentro del soporte, por cuanto todos los casos de uno u otro estilo se ciñen estrictamente a los lineamientos descritos previamente, es decir, sus ordenaciones verticales/horizontales u oblicuas.

El enfrentarse por tal razón a un soporte que presenta solamente un diseño circular simple grabado en su superficie es, por ahora, una tarea estilística sin solución, pues la conjunción de antecedentes que se dan para esa representación son muy bajos para definir de forma clara su asociación estilística a uno u otro estilo. Por el contrario, el método adquiere mayor rentabilidad al enfrentarse con una figura cuadrangular con decoración lineal interior aislada en un soporte, y que puede ser fácilmente asignable al Estilo II.

Es un problema de resolución ante lo que nos enfrentamos, pero un problema que si bien esperamos pueda ser subsanado en el futuro, no niega el potencial y rentabilidad de los lineamientos aquí esbozados que, a través de la reunión de un conjunto de atributos, es capaz de dar cuenta de la asignación estilística de una gran cantidad de diseños (88%) estudiados en la cuenca superior del río Aconcagua.

Inclusive, podríamos señalar que esta debilidad que se da en el estudio de este arte rupestre, no es endémico a él, sino a toda la disciplina arqueológica, pues un investigador enfrentado a un fragmento cerámico monocromo con paredes de un grosor de 6 mm y sin mayores antecedentes del resto del contexto alfarero del cual provino su fragmento de estudio, tampoco podría dar cuenta de la asignación cronológica-cultural.

La inclusión de 12% de grabados como indeterminados se realiza, por tanto, como un acto de reconocimiento de las limitaciones de los métodos de estudio, pero también como un acto de precaución con el fin de evitar distorsiones en los resultados a obtener, más aún cuando a pesar de todo, en principio hemos sugerido una asignación a esos diseños, pero hemos preferido obviarlas debido a su baja confiabilidad. Podría objetarse que la clarificación de esa muestra no identificada podría modificar sustancialmente los resultados a alcanzar, sin embargo, tras revisar las características de estas representaciones creemos que ellas siguen una tendencia lógica cual es que el sesgo afecte de manera homogénea a ambos estilos, por lo que las proporciones de éstos, así como sus valores proporcionales relacionales no se modificarían mayormente.

A diferencia de otras descripciones estilísticas que se pueden dar del arte rupestre, los resultados alcanzados, no obstante las limitaciones ya discutidas, posibilitan el que los dos estilos propuestos no consistan en una sumatoria de diseños, sino más bien en un conjunto de reglas que orientan la producción visual y que al enfrentarnos ante nuevos casos de estudio en la zona, podamos

aplicar los principios aquí delineados con el fin de proponer una asignación estilística. El desconocimiento de nuevos diseños, por tanto, no es un problema mayor a esta proposición, ya que ellas pueden ser abordadas y evaluadas a la luz de estos resultados alcanzados.

Finalmente, es interesante la identificación de figuras rupestres de tiempos Histórico-Temprano, pues es este un registro material totalmente desconocido para la zona central de Chile, dando cuenta de la continuidad de ciertas prácticas culturales en la cuenca superior del río Aconcagua posterior a la llegada y conquista de este territorio por parte de las huestes españolas.

2. PROPOSICIÓN CRONOLÓGICA-CULTURAL PARA EL ARTE RUPESTRE DE LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA

Definidos los lineamientos de los dos estilos de arte rupestre para la zona de estudio, se requiere ahora intentar aproximarse a la definición de una asignación cronológica-cultural a través de la utilización de una serie de técnicas y sistemas de razonamiento. Para ello, reconocemos la existencia de una serie de estrategias que hacen posible el cumplimiento de tal objetivo, donde destaca por sobre todas la comparación de las lógicas de producción del arte rupestre con las lógicas de otros sistemas de representación visual que han sido datados por métodos absolutos en el área de estudio. Intentamos en otras palabras, ampliar nuestra mirada hacia otras materialidades en busca de sus compatibilidades estructurales con el fin de comparar sus sistemas con los del arte rupestre y encontrar los puntos de unión y continuidad que posibilitan sindicarlos como productos de un mismo pensamiento y, por ende, de una misma formación socio-cultural.

Este razonamiento central se acompaña con una serie de otras estrategias que consideran las características de las pátinas, análisis de las superposiciones, comparaciones iconográficas y asociaciones espaciales con el fin de formar un entramado de evidencias y argumentaciones que fortalecen las proposiciones cronológico-culturales de los estilos, reconociendo el potencial de este tipo de razonamiento tal como ha sido avanzado por Wylie (2002), y discutido previamente.

2.1. COMPARACIÓN DE LA SEMIÓTICA DEL ARTE RUPESTRE CON OTROS SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN VISUAL

A continuación esbozaremos una breve caracterización de los lineamientos que definen las representaciones visuales de otro tipo de materialidades datadas absolutamente en la cuenca superior del río Aconcagua, con el fin de buscar paralelos con lo identificado previamente en el arte rupestre. Para tales fines revisaremos las características bá-

sicas y más significativas de estas materialidades según los objetivos de nuestra investigación, sin entrar en detalles muy específicos que puedan desviar la atención del problema básico de este trabajo, cual es el arte rupestre. Asimismo, y a favor de la brevedad del texto, se señalarán las características principales de cada uno de los casos estudiados y más atingentes con lo que es la semiótica específica del arte rupestre ya esbozada.

2.1.1. Período Alfarero Temprano

El registro de cultura material para este período es bastante exiguo, comprendiendo solamente alfarería y material lítico. Si bien es posible que el material lítico sea un sistema de representación visual (véase p.e. Wiessner 1983), nos enfocaremos solamente en la cerámica, ya que las propiedades visuales, funcionales y de manufactura de los artefactos líticos no posibilitan la aplicación de los criterios aquí esbozados para acercarse a la semiótica de los sistemas de representación visual.

Las características de la alfarería de este tiempo pueden ser esbozadas a grandes rasgos; no obstante esta caracterización, como ya se avanzó en el apartado 1.2.3, se basa en la fragmentería cerámica recuperada de la excavación de sitios habitacionales, así como de las piezas completas provenientes de la zona que están depositadas en Museos o colecciones privadas.

La alfarería de este tiempo es posible definir como una cerámica con una baja cantidad de decoración, la que es de tipo geométrica y se basa en la presencia de dos unidades básicas: la línea y el punto, las que generan diseños continuos sobre el soporte, tales como chevrónes. Sus diseños presentan un ordenamiento horizontal.

2.1.2. Período Intermedio Tardío

Para este momento nos encontramos nuevamente con una baja variedad de elementos de cultura material que permitan el desarrollo del enfoque aquí propuesto. Los contextos de esta época se definen por la presencia casi exclusiva de alfarería y restos líticos.

La cerámica de este período presenta una importante variedad dentro del área de estudio, tal como ya se avanzará en el capítulo relativo a los antecedentes de la prehistoria local, encontrándose cuatro tipos cerámicos básicos dentro de lo que es la cerámica decorada, y los cuales presentan diferentes características constructivas: cerámica Diaguíta, Tipo Putaendo Rojo sobre Blanco, Aconcagua Salmón y Aconcagua Rojo Engobado (Pavlovic 2006).

Cerámica Diaguíta

Identificada básicamente en lo que es la cuenca de Putaendo, esta cerámica se define en la zona por su decoración en campos, de tipo geométrica y que se basa únicamente en la presencia de la línea como elemento geométrico para la producción de los motivos decorativos.

A partir del trazo lineal y su disposición extendida sobre la superficie de la alfarería se generan líneas con terminaciones en motivos de grecas y escalerados. La línea viene a dar origen, por tanto, a otra figura geométrica que se ubica en uno o ambos de sus extremos, combinándose ambos en la producción de la decoración alfarera. Además, es posible también que el trazo lineal se extienda ampliamente por la superficie cerámica articulándose con otros campos decorativos haciendo difícil la identificación del final del trazo (Lámina 47a).

Por otro lado, al considerar las formas de aprovechamiento del espacio de estos diseños, encontramos un uso básicamente de tipo oblicuo. Estos se encuentran siguiendo una disposición en diagonal dentro del campo decorativo, indicando una primacía de ese criterio espacial al momento de definir la construcción del campo decorativo (Lámina 47a).

Resumidamente, se define entonces esta alfarería por la presencia de decoración geométrica, el uso de la línea, la baja visibilidad de la figura individual y el ordenamiento oblicuo de los diseños dentro del espacio representacional.

Tipo Putaendo Rojo sobre Blanco

Identificado mayoritariamente en la cuenca de Putaendo, esta cerámica se define básicamente por su decoración geométrica, basada en la aplicación exclusiva de la línea como elemento geométrico para la producción de diseños decorativos.

La línea dispuesta en forma angulada da origen a triángulos que se reiteran en el interior y exterior de la pieza alfarera, produciendo un diseño de tipo estrellado que se basa en la continuación sin fin de la línea, la que puede restringirse a sólo la superficie exterior de la pieza, o bien abarcar tanto su interior y exterior. En este último caso, no se produce un quiebre en las líneas que dan origen al motivo estrellado en las caras interiores y exteriores de la pieza, sino que ambas se conectan impidiendo identificar un principio y un final en este tipo de decoraciones (Lámina 47b).

La ordenación de las figuras dentro de la pieza se define antes que nada por una tendencia al uso extensivo del espacio, distribuyendo las decoraciones lineales por toda la pieza. Una cierta diagonalidad podría sugerirse por medio de las orientaciones de los trazos que se disponen de forma oblicua sobre el soporte, aunque la disposición de todo el diseño sugiere también un ordenamiento radial (Lámina 47b).

Tipo Aconcagua Salmón

De muy baja frecuencia en el área de estudio, y solamente representada en la cuenca de San Felipe-Los Andes se define por la aplicación de una decoración geométrica tanto en el interior como en el exterior de la pieza, basada en la aplicación de diseños esquemáticos, tales como pestañas, triángulos, líneas, entre otros.

Tipo Aconcagua Rojo Engobado

Identificada mayormente en la cuenca de San Felipe-Los Andes, se define esta pieza por la aplicación de una decoración geométrica en el interior de la pieza, formando un diseño cuatripartito a partir de la construcción de dos bandas perpendiculares que cruzan la pieza, de color rojo, dispuestas sobre la superficie original sin engobe.

2.1.3. Período Tardío o Incaico

Se dispone para este momento terminal de la prehistoria local de un mayor registro de sistemas de representación visual. Por un lado, debido a que las características de ciertas materialidades Incas permitieron su perduración hasta el día de hoy y, por otro, producto que la cuenca superior del Aconcagua al pasar a formar parte del Estado Inca en estos momentos, es posible considerar la rica evidencia disponible en otras áreas sobre los sistemas de representación visual Incaicos. Se compone ésta de alfarería, arquitectura, textiles y representaciones de vestimentas y escudos ilustrados por Guaman Poma (1987[1615]), en su crónica, más las descripciones de la danzas efectuadas en el Cuzco en la fiesta de la Citúa, referidas por Molina (1989[1575]) y analizadas por Zuidema (1990).

Podría pensarse en un primer momento que la comparación entre realidades tan diferentes en busca de la identificación de pautas que permitiesen abordar el arte rupestre es bastante asistemática, pues en principio las ilustraciones de Guaman Poma, la arquitectura e incluso las danzas de la Citúa parecieran no tener mayor relación con el arte rupestre, sin embargo, si nos atenemos a sus características encontramos que todas ellas son sistemas de representación visual, que como veremos en cada caso específico se encuentran sujetas a un sistema básico que les da inteligibilidad y permite que cumplan su función de significación.

Arquitectura

Intentar desarrollar una aproximación inicial y básica a comprender el sistema formal que define la producción arquitectónica Incaica en busca de ciertas regularidades que posibiliten su comparación con el arte rupestre podría verse objetado por ciertas proposiciones que consideran a la arquitectura un elemento meramente funcional orientado a cumplir ciertas necesidades básicas de la vida humana. Si bien es verdad que ella es una realidad funcional relacionada con aspectos de abrigo y protección, ella es también una realidad material bastante compleja, donde se da un importante predominio de lo simbólico y en el que no existe una supeditación de la forma a la función, sino que más bien, en muchos casos hay una superposición de la primera sobre la segunda, tal como lo han sugerido sus teóricos (p.e. Bouissac 1998, Eco 1972, 1994 [1968], 1997, Ghioca 1983, Martindis 1986, Zevi 1984).

La arquitectura es, por ende, un sistema de comunicación visual que se ajusta a códigos de formas y de sintaxis espacial (p.e. Foucault 1984[1975]; Moore 1996a), es una construcción significativa, por lo que su comprensión como sistema semiótico en busca de claves que permitan compararla con el arte rupestre, en pos de un análisis de compatibilidad estructural de códigos, es válida y un buen ejemplo de ello se encuentra en Stone Miller y Mc Ewan (1990-91), quienes a través del estudio semiótico comparan y descubren regularidades entre la arquitectura y los tejidos de la Cultura Wari.

Más aún, y en el caso específico de la arquitectura Incaica, la información etnohistórica, así como los trabajos de diferentes especialistas en la temática, han mostrado que esta arquitectura es una compleja realidad material social, simbólica y comunicativa (p.e. Aldunate 2001, Gallardo *et al.* 1995, Hyslop 1990, Morris 1990, 1999, Niles 1992). Ejemplo de ello es el relato sobre la destrucción de las edificaciones del Cuzco por Pachacuti, quién tras este episodio procedió a la reconstrucción de toda la ciudad siguiendo los patrones trazados por su propia mano, hecho que otorgó a la arquitectura Incaica una naturaleza mítica, al ser sus formas y planeamientos la reproducción en otros tiempos de un hecho mítico que es parte de un momento crucial en los relatos indígenas sobre el desarrollo del Estado Incaico, el gobierno de Pachacuti. Aldunate (2001), considera que esta misma razón explica la uniformidad arquitectónica que se da a lo largo de todo el Tawantinsuyu, expresando tanto el simbolismo de ese momento, como una manera especial de dominar el espacio y una cierta concepción del mundo que se basa en su transformación.

Si bien la arquitectura Incaica es bastante variada en las diferentes provincias del Tawantinsuyu, la existencia de ciertas regularidades que traspasan los umbrales de las diferentes etnias incluidas en el Estado hace pensar en la existencia de un vocabulario específico y especializado de formas arquitectónicas y que sugiere su intención simbólica y, por ende, comunicativa (Niles 1992). Es así como diversidad de autores (Aldunate 2001, Hyslop 1990, Mazuda 1997, Morris 1999, Niles 1992), concuerdan en señalar que esta arquitectura se define por la presencia de dos formas básicas, el cuadrado y el círculo, con un fuerte predominio del primero por sobre el segundo. La alta primacía del cuadrado da origen a la que es considerada por estos mismos autores la unidad mínima de la arquitectura Incaica: los recintos cuadrados o rectangulares, entre los que destaca la Kancha, que corresponde a un cuadrado o rectángulo con una serie de recintos adosados en su interior. La kancha, es por tanto y formalmente, un cuadrado con una serie de elementos geométricos en su interior, básicamente líneas y círculos (Lámina 48).

Este patrón de la kancha entrega la identidad formal a la arquitectura Incaica, una arquitectura que se basa en la presencia de esta geometría con sus espacios internos divididos y que puede ser comprendida como una figura individual, una figura que no se basa en la agregación de otros re-

cintos exteriores, sino más bien de unos interiores. La unidad mínima, y que da origen a toda la arquitectura Inca, es por tanto, un cuadrado individual con presencia de elementos geométricos en su interior y en el que las estructuras adosadas en su exterior poseen una mínima representación.

En específico, el registro en la cuenca superior del río Aconcagua muestra una presencia de estos patrones arquitectónicos, expresados en los sitios Pucará El Tártaro, Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas, Tambo El Tigre y Ojos de Agua. No obstante la presencia de elementos circulares y ovalados dentro de las construcciones locales, el cuadrado se registra en múltiples estructuras, dando cuenta del patrón imperial de construcción. A su vez, priman las estructuras individuales, sin recintos adosados, con o sin una segregación y división de sus espacios interiores.

Vestimentas, Tejidos y Escudos

El acercamiento hacia las vestimentas Incaicas puede ser efectuado a través de dos vías distintas, las ilustraciones de Guaman Poma y los textiles arqueológicos.

Como es sabido Guaman Poma fue un indio mestizo que a inicios del siglo XVII decidió escribir una crónica sobre el Estado Inca para la Corona Española, utilizando como recursos expresivos tanto la palabra escrita, a través de sus textos, como la imagen, a través de las ilustraciones. El hecho que la crónica fuese escrita en época Colonial, momento en el que se había producido ya la desestructuración del Tawantinsuyu, podría dar pie a considerar que gran parte del conjunto visual responde a los procesos aculturativos sufridos en el momento, no siendo una fuente de clara lógica Incaica. Si bien lo anterior es discutible por el hecho que, de una u otra forma, gran parte de los códigos culturales Incaicos se mantuvieron hasta adentrado el tiempo, perpetuándose ciertos aspectos hasta el día de hoy, los trabajos de Adorno (1981), orientados a comprender la lógica de producción de este texto desde un enfoque semiótico, muestran que si bien el texto escrito de la crónica se ajusta a un código Hispánico y tiene un mensaje básicamente orientado hacia la Corona Española, el conjunto visual, por el contrario, se basa en un código indígena, en un horizonte semiótico visual Incaico y no Hispánico, código que permite que la ilustración de las materialidades propias del conquistador se inserten en la producción visual, pero dentro de una estructura que las vuelve inteligibles desde la perspectiva del pensamiento andino, manteniéndose por ello la lógica del sistema local a pesar del ingreso de elementos foráneos (Adorno 1981).

Esta bella tensión entre imágenes y códigos semióticos que realiza Guaman Poma (1987 [1615]), lo transforma en un complejo texto lleno de juegos metarepresentativos, fundado en la combinación de códigos elaborados y restringidos que permiten una lectura visual profunda por

parte del indígena y un entendimiento superficial de los lectores hispánicos. La crónica se presenta como el reflejo de dos formas de pensamiento diferentes, utilizando los recursos propios a cada uno de sus sistemas semióticos para comunicar, presentando lo escrito, la palabra, como un dominio para el extranjero, el conquistador español, mientras que la imagen, lo visual, queda como el referente comunicativo para la población indígena¹⁷, referente que para Adorno (1981), fue utilizado básicamente para incorporar el antiguo orden social dentro de la nueva realidad. Por ello, y a pesar de los usos, abusos y malos que se han dado a este texto, el potencial de las ilustraciones de la crónica de Guaman Poma (1987 [1615]), es claro para desarrollar la tarea que aquí nos interesa, así como para la interpretación simbólica de ciertos códigos representados en las vestimentas de la crónica, tal como ya ha sido efectuada por Zuidema (1992).

Al observar las vestimentas retratadas por el cronista podemos remitirnos a dos aspectos diferenciales para comprenderlas, primero, uno que podríamos denominar superficial, relacionado con los diseños allí impresos, y otro, de tipo más profundo, relativo a la estructura de ordenación de estos diseños al interior de la vestimenta.

Con respecto al primero de ello, los diseños decorativos, encontramos que ellos se originan a partir de la disposición de dos elementos geométricos básicos, la línea y el cuadrado (Lámina 49a y b).

De la línea se originan motivos como trazos paralelos, volutas, escalerados y representaciones que asemejan letras z y números. Estos tipos son de los más exhibidos en la crónica.

El cuadrado, se utiliza para la construcción de diseños simples, cuadrados solos, o rombos. La representación del cuadrado tiene como particularidad el que en su interior se disponen otros elementos geométricos para formar motivos complejos; entre estos elementos geométricos se cuenta el círculo, la línea u otro cuadrado (Lámina 49a y b).

Este conjunto básico del sistema posibilita una importante variabilidad representacional al interior de los vestidos ilustrados por el cronista, donde destaca un hecho significativo, corresponden todos estos diseños a construcciones individuales, construcciones claramente segregadas en el espacio y que no articulan con otras unidades geométricas mayores. Como ya lo vimos, cuando se incluyen otras geometrías, éstas se ubican en el interior de la geometría mayor constituyéndose una figura individual orientada hacia el interior.

Pero, si observamos más detalladamente las ilustraciones, observaremos que estas representaciones individuales se encuentran insertas en cuadrados que forman una malla que ordena y segrega el espacio de la vestimenta. La vestimenta Incaica se constituye según un patrón que ordena y segrega el espacio interno, utilizando el

¹⁷ "No cabe duda de que para Wanam Puma, la imagen visual es un medio de comunicación más fiable y más eficaz que el lenguaje escrito" (Adorno 1987: XXXIII)

cuadrado como una unidad mínima, individual y finita, y que se define por la disposición de otros elementos geométricos en su interior.

El círculo, y el punto, son usados casi únicamente como figuras que rellenan los elementos geométricos mayores, ubicándose en los espacios interiores de éstas. Así, la construcción de las decoraciones de las vestimentas se basa en la aplicación de figuras individuales que en caso de ser posible, presentan otros elementos decorativos en su interior.

Con relación a aspectos estructurales de estas representaciones de vestimentas de Guaman Poma (1987 [1615]), encontramos que ellas presentan dos características básicas: uno, al momento de plasmar la decoración, ésta se concentra en los campos decorativos definidos, entregando lo que podríamos denominar un uso intensivo de este espacio. Dos, al considerar las formas de ordenación de las figuras al interior del campo decorativo, encontramos que la única manera de comprender la lógica de sucesión de las diferentes figuras al interior del espacio representado es siguiendo un orden vertical y horizontal, específicamente de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Siguiendo estos dos ejes podemos entender la secuencia de ordenación de las figuras y poder predecir que figura debería aparecer en su momento.

Estas características de las vestimentas e ilustraciones del cronista ya habían sido identificadas por autores anteriormente. Por un lado, Zuidema (1992), había discriminado claramente la presencia de una ordenación vertical-horizontal en la disposición de los diseños al interior de los textiles al interior de las ilustraciones de Guaman Poma, dando incluso un sentido a este tipo de ordenación a partir de los textos que lo acompañan (Lámina 49a y b). Arellano (1981), por otro, señala que la base de la decoración de las vestimenta Incaica son los tocapus, cuadrados con figuras geométricas en su interior dispuestos según patrones específicos de ordenación espacial que responden a un código que posibilita su función comunicativa para todos aquellos que conocen tal código.

La literatura arqueológica, por su parte, no presenta un abundante registro de textiles Incaicos, conociéndose unas pocas piezas donde se discrimina la presencia de los tocapus en la construcción de la decoración, todas ellas provenientes de zonas foráneas a nuestra área de estudio. A pesar de la gran variabilidad dentro de los textiles Incas, producto de las prácticas identitarias sobre ellas materializadas (Murra 1989, Cornejo 1993), así como de los procesos sociales acaecidos en las distintas provincias del Tawantinsuyu, se observa la presencia en distintos casos de los tocapus y de las ordenaciones aquí propuestas (Lámina 49c y d).

Finalmente, en los escudos ilustrados por Guaman Poma se repite esta primacía de la figura cuadrangular, dado tanto por que esta geometría define la forma básica de los diseños de los escudos, así como sus decoraciones interiores, generando diseños tipo cuadrados concéntricos compuestos (Lámina 49b).

Cerámica

La cerámica Incaica tiene una importante variedad a lo largo de todo el Imperio, producto de las particulares relaciones sociales que establecieron con los grupos locales (Bray 2003, 2004; D'Altroy 2004, Hashayida 1994, Hyslop 1986). A pesar de ello, existe una serie de atributos formales tanto de morfología, que no trataremos aquí, como de decoración que se encuentran en las diferentes provincias.

Por cuanto cualquier intento de descripción de esta alfarería es una tarea muy extensa, nos centraremos solamente en los aspectos mínimos de ella y que nos interesan a los efectos de nuestro estudio.

Las decoraciones de esta alfarería se basan en la aplicación casi totalmente exclusiva de diseños esquemáticos, estructuras a partir de elementos tales como líneas, triángulos y cuadrados, preferentemente. Lo interesante es que la construcción de los motivos decorativos se basan en tres principios básicos: (i) la segmentación del espacio disponible para la decoración, (ii) el uso de figuras básicamente individuales, claramente delimitadas, que tienden a no anexarse con otros elementos geométricos mayores y (iii) la presencia de una ordenación vertical horizontal, secuencia que posibilita descifrar la secuencia de disposición de los elementos decorativos en el campo correspondiente (Lámina 50).

Dentro del amplio mundo decorativo Incaico, podemos destacar la presencia de tres motivos básicos que son típicos a esta alfarería y que traspasa las diferentes provincias del Tawantinsuyu. Uno, la clepsidra, motivo formado por dos triángulos unidos por el vértice, los que pueden presentar o no rellenos interiores (Lámina 50b). Dos, la cruz inscrita o cruz doble, formada por el entrecruzamiento de dos trazos lineales que definen una cruz y que se encuentra rodeada por un contorno que perfila la misma figura. Tres, motivo fitomorfo (Lámina 50b), motivo que asemeja una espiga de maíz y que se basa en la aplicación de un trazo vertical desde el que nacen a ambos lados líneas verticales hacia arriba que tienden a acabar en puntos.

Danza Citúa

El registro etnohistórico nos ha dejado la posibilidad de acercarnos a un último sistema de representación visual Incaico del cual no quedan huellas arqueológicas, la danza. Cristóbal de Molina (1989[1575]) describe que durante el Coyaraima (Agosto), se efectuaba en las plazas del Cuzco la fiesta de la Citúa, una de las celebraciones más importantes dentro del calendario sagrado Incaico y que contaba con la participación en las danzas del Inca mismo y los altos sacerdotes del Tawantinsuyu. Según la información etnohistórica,

“La razón porque acían esta fiesta llamada Citúa en este mes, es porque entonces comencan las aguas y con las primeras aguas suele aver muchas enfermedades, para rogar al Hacedor que el aquel año, así en el Cuzco

como en todo lo conquistado del Ynca, tuviese por bien no la ubiese” (Molina 1989[1575]: 73)

La descripción de Molina (1989[1575]) de estas danzas, retomadas y trabajadas por Zuidema (1990), sugieren un acto ordenado y coordinado de movimiento dentro del espacio definido para las danzas, basándose la danza en el movimiento individual de cada uno de los individuos según dos ejes básicos: uno vertical y otro horizontal. Se reproduce de esta manera, dentro de este sistema una ordenación específica y particular que define la construcción y ejecución de este arte, pero que se expresa a un particular nivel cual es el de los mismos individuos y su movimiento dentro de un espacio específico. Se repite por tanto una ordenación que ya ha sido vista en otros ámbitos del arte Incaico

2.2. ARTE RUPESTRE, SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN VISUAL Y CULTURAS PREHISPÁNICAS: EN BUSCA DE UNA COMPATIBILIDAD ESTRUCTURAL PARA LOS ESTILOS DE GRABADOS

Revisadas las características que definen los sistemas semióticos de arte rupestre para la zona, y sumado al breve análisis efectuado para acercarse a la caracterización inicial de los sistemas que definen la producción gráfica de otros sistemas de representación visual, es posible sugerir ciertas correlaciones que definen tanto la asignación cronológica cultural de los grabados y abren el camino hacia una comparación semiótica del arte prehispánico en la cuenca superior del río Aconcagua.

El Estilo I de arte rupestre del río Aconcagua, definido básicamente por dos principios estructurantes básicos, cuales son la ordenación oblicua en el espacio y la presencia de la figura compuesta, guarda sus mayores cercanías con la cerámica del período Intermedio Tardío, en específico con aquella que corresponde al tipo Diaguita¹⁸. Mientras la figura compuesta está ausente en el Período Tardío y la ordenación espacial oblicua en el Alfarero Temprano, se conjugan estas dos características en el Intermedio Tardío, por lo que es posible proponer tal asignación crono-cultural a este estilo de arte rupestre. Se definen, de esta forma, un par de principios semióticos básicos que entregan inteligibilidad y posibilitan la producción gráfica durante este tiempo, siendo un hecho bastante interesante la ausencia total de semejanza a nivel de las formas entre estos dos tipos de soportes tan diferentes entre sí.

En un principio podría aseverarse que tal diferenciación en lo que son los motivos decorativos de la cerámica y los grabados del Intermedio Tardío invalidaría nuestra hipótesis; sin embargo, tal hecho no es gran significación, por cuanto lo que entrega unidad a estos sistemas de representación más que los motivos es una estructura común, unos principios básicos que definen la construc-

ción visual y que son parte de la semiótica general de una determinada formación socio-cultural. Proponer una necesaria homogeneidad de diseños entre materialidades distintas no responde más que a una visión empobrecida y reduccionista de la complejidad del arte.

De hecho, la existencia de un ordenamiento oblicuo y la presencia de la figura compuesta sugieren que nos encontramos ante dos sistemas de representación visual que se basan en una misma conceptualización de la figura, como algo compuesto y no individual, y en una manera similar de comprender el espacio, de forma oblicua. Figura y espacio se ajustan a un mismo parámetro en la cerámica y arte rupestre, permitiendo postular por ello una relación directa entre la formación socio-cultural del Intermedio Tardío y el Estilo I de arte rupestre.

En el caso del Estilo II de arte rupestre para el río Aconcagua, encontramos una serie de elementos que sugieren una importante cercanía con las lógicas que definen la producción de los otros sistemas de representación visual Incaicos.

Uno, se da una homología en las formas de ordenación espacial de los elementos en diferentes soportes; la disposición vertical – horizontal se encuentra presente en el arte rupestre, la cerámica, las decoraciones de las vestimentas ilustradas por Guaman Poma e incluso en las mismas danzas Incaicas, representadas por el caso de la fiesta de Citúa.

Dos, el cuadrado pasa a ser un elemento geométrico y una técnica de construcción de diseños que se da en el arte rupestre, la arquitectura y las vestimentas Incaicas, expresadas a partir de los tocapus.

Tres, la figura individual es también un elemento común a todos estos conjuntos, encontrándose en el arte rupestre, la cerámica, los tocapus y decoraciones de vestimentas y en la arquitectura misma.

Cuatro, la producción de estos diseños individuales descansa en la creación de decoraciones en el interior de la geometría mayor en todos los casos.

Diferentes sistemas de representación visual, con soportes distintos y naturalezas funcionales disímiles, comparten por tanto una serie de elementos nucleares en común que les entrega unidad e identidad, compartiendo la idea de las figuras individuales, la ordenación vertical-horizontal y la primacía del cuadrado como elemento geométrico básico.

Este conjunto de datos sugiere, por tanto, una profunda cercanía del Estilo II de arte rupestre para el río Aconcagua con los principios semióticos básicos de otros artes visuales Incaicos, compartiendo sintaxis formales y espaciales, permitiendo postular una relación directa del uno con el otro.

Lo anterior posibilita apreciar como la lógica del Estilo I es más cercana a la del arte del Intermedio Tardío, mientras que la del Estilo II guarda profundas relaciones

¹⁸ Esta asociación y sus derivados interpretativos será discutida más adelante en el apartado V.1.3

con la lógica de otros sistemas de representación visual del período Tardío, en específico, Incaicos.

2.3. COMPARACIONES ICONOGRÁFICAS

Un segundo conjunto de relaciones es posible de establecer entre el arte rupestre y otros sistemas de representación visual en la zona de estudio, radicando éstas en las similitudes iconográficas posibles de encontrar en distintos soportes. Como adelantáramos en el apartado II.1.1, sería extremo pensar en una homología total de las iconografías de diferentes soportes para una misma formación socio-cultural, por cuanto estaríamos apelando a una perspectiva rígida, determinista y estrecha que no daría cuenta del rol del soporte en la creación visual. Ello no significa en ningún caso que no se puedan dar tales similitudes, sino más bien que ellas no deben ser necesariamente tan frecuentes. La presencia de tales similitudes son, por tanto, otras herramientas que posibilitan la asociación entre arte rupestre y otras materialidades datadas por medios de absolutos.

Tales comparaciones se centrarán básicamente en los períodos Intermedio Tardío e Incaico, por cuanto ya las primeras indicaciones de los análisis sugieren a estos períodos como posibles asociaciones del arte rupestre.

2.3.1. Período Intermedio Tardío

La revisión y comparación del arte rupestre y los diseños de la cerámica del Período Intermedio Tardío recuperada en la cuenca superior del río Aconcagua han posibilitado identificar tan sólo una homología iconográfica entre grabados y cerámica, correspondiente al círculo cuatripartito interiormente.

La lógica de construcción de este diseño es homologable a aquel del tipo Aconcagua Rojo Engobado, definido por la cruz diametral interna (Lámina 51). Esta proximidad iconográfica podría llevarnos a proponer una asociación de esta figura con el período Intermedio Tardío, sin embargo, esto debe ser matizado ya que, por un lado, tal tipo cerámico se continúa hasta el período Tardío, por lo que su asociación con el arte rupestre no es excluyente para un solo momento del tiempo, identificándose en dos períodos distintos y, por otro, el análisis de estas representaciones en el soporte de arte rupestre han permitido observar que esta figura se dispone según un patrón de ordenación vertical-horizontal, patrón que no es propio al Intermedio Tardío.

Tal situación, nos lleva a plantear que la homología iconográfica entre esta figura y el tipo Aconcagua Rojo Engobado no es mayormente significativa para proponer una asociación cronológica a este diseño.

2.3.2. Período Tardío

La revisión y comparación del arte rupestre con los diseños de la cerámica u otros sistemas de representación visual (p.e. tejidos) Incaicos de la zona de estudio, o bien

de otras provincias del Tawantinsuyu, permiten identificar una serie de recurrencias que dan cuenta de similitudes representacionales entre diferentes soportes.

Una primera homología puede encontrarse en la representación de la cruz inscrita o cruz doble (Lámina 52). Esta figura que se encuentra en el arte rupestre de la zona y que hemos asociado al período Tardío, es un diseño que se da en la cerámica Incaica en la cuenca superior del río Aconcagua, sin aparecer en ningún momento previo de la secuencia prehispánica.

Una segunda homología, y de gran significación para nuestra área de estudio, puede darse a través de la figura cuadrangular con líneas diagonales a manera de x en su interior (Lámina 53). Este diseño, que es tan recurrente entre los cuadrados del Estilo II, es similar a la clepsidra, un diseño del arte estatal Incaico consistente en un cuadrado con dos líneas diagonales interiores a manera de x, diseño que en ocasiones puede presentar un par de sus campos opuestos por el vértice de color oscuro (Bray 2004). Como en el caso anterior, la clepsidra es un diseño netamente Incaico, que no se da previamente en el área de estudio.

Esta homología podría incluso ampliarse y flexibilizarse al considerar otras dos figuras del repertorio rupestre. Primero, los óvalos con líneas diagonales interiores a manera de letra x del Estilo II, que salvo su cuadratura, guardan una semejanza muy próxima con la clepsidra, más aún en el caso ilustrado por Niemeyer (1964), donde el óvalo presenta un par de sus campos opuestos por el vértice relleno.

Segundo, una figura particular identificada en el sitio Quebrada Honda 4 (Campos de Ahumada), que corresponde a dos triángulos opuestos por el vértice de cuerpo relleno y asociada al Estilo II, donde es posible de interpretar una cierta semejanza en cuanto representación condensada de la clepsidra que únicamente exhibe sus campos opuestos por el vértice, que generalmente tienden a ser triángulos (Lámina 53a).

Una tercera homología puede darse con los cuadrados concéntricos, identificados en el arte rupestre y profusamente representados en la crónica de Guaman Poma (1987 [1615]), tanto en vestimentas como en escudos (Lámina 54). Al igual que los casos anteriores, el cuadrado concéntrico no se conoce para momentos previos de la prehistoria.

Una cuarta homología puede darse entre una figura que ilustra Niemeyer (1964), que corresponde a una combinación de líneas horizontales y verticales, diseño que se reproduce también en la cerámica Incaica (Fernández Baca 1971) (Lámina 55).

Finalmente, una quinta homología iconográfica puede darse entre los conocidos motivos fitomorfos que conforman la clásica decoración de los arríbalos Incaicos y los motivos antropomorfos basadas en troncos lineales y con múltiples extremidades, que fueron denominadas por Mostny y Niemeyer (1983), fitomorfos antropomorfizados (Lámina 56). Si bien dentro de éstos hay una importante variedad, se ve en ellos una semejanza representacional

bastante cercana con las espigas de maíz de los aríbalos, especialmente en aquellos casos en los que las cabezas se representan con puntos.

Este conjunto de semejanzas visuales entre diseños del Estilo II y diseños del arte Incaico sugieren una asociación entre ambos, proponiéndose una asignación cronológica-cultural con el período Tardío para éstas. Asimismo, a través de un razonamiento lógico se deduce que si estas figuras descritas se asocian iconográficamente con el arte Incaico, por un lado, y por otro, que estas mismas figuras comparten las lógicas de producción del Estilo II de arte rupestre, entonces es esperable que las restantes figuras del Estilo II sean también de tiempos Incaicos.

2.4. SUPERPOSICIONES

Las superposiciones no son muy frecuentes dentro de la muestra de estudio, registrándose un total 56 figuras dispuestas en una relación de este tipo. De este total, 22 (39,3%), son del Estilo I, 30 (53,6%) son del Estilo II y 4 (7,1%) indeterminadas.

Una primera referencia que puede hacerse con respecto a las superposiciones, es que éstas son bastante más frecuentes en el Estilo II que en el I.

El análisis de la estratigrafía de estas superposiciones ha permitido apreciar en nuestra muestra de estudio la presencia de tres registros diferentes, las que dan cuenta tanto de ciertas lógicas que definen los estilos, así como entregan claves para entender la secuencia estilística como otra herramienta de apoyo a sus asignaciones cronológico-culturales.

Una primera variante viene dada por figuras Estilo I que están sobre otras figuras Estilo I. Este registro estratigráfico no nos entrega mayores puntos de apoyo para discutir el tema de las asignaciones cronológico-culturales de los estilos, pues tan sólo indica que dentro de un mismo estilo dos figuras fueron realizadas en dos momentos diferentes, sin que ello implique períodos distintos.

Sin embargo, la revisión de estas superposiciones nos permite observar que todas ellas corresponden a círculos que se disponen sobre otros círculos, con sólo un caso de un motivo antropomorfo que se ubica sobre un círculo. Lo interesante es que ninguna de estas superposiciones es visualmente rupturista, sino que muy por el contrario, se da una conjugación armónica entre las figuras, utilizándose esta estrategia básicamente para la construcción de diseños como círculos aglutinados donde unos se superponen a otros de manera ordenada, cual estrategia complementaria a la yuxtaposición que genera registros similares. Inclusive en el caso de la disposición de un antropomorfo sobre un círculo, la lógica de la superposición no es rupturista, pues ésta se ubica en el sector de la pelvis de la representación antropomorfa, sector del cuerpo que en muchas ocasiones es construido a partir de un círculo, guardando, por tanto, una lógica muy coherente con la producción visual de ese estilo.

Una segunda variante corresponde a figuras Estilo II que están sobre otras figuras del Estilo II. En este conjunto las relaciones de superposición no son tan armónicas como el caso anterior, identificándose diseños que son alterados por la disposición de nuevas figuras de este estilo sobre las anteriores.

Una tercera variante corresponde a figuras Estilo II sobre figuras Estilo I, las que tienden a seguir los lineamientos expresados en la segunda variante de las superposiciones (Lámina 57). Esta poca armonía en la relación visual y espacial de estas figuras viene dada tanto por la superposición de figuras cuya geometría no es circular sobre círculos del Estilo I, tal como pueden ser representaciones antropomorfas, así como por casos extremos como el del sitio Casa Blanca 14, donde se dispone un cuadrado concéntrico Estilo II sobre un círculo Estilo I, acentuándose la superposición por una diferenciación en los grosores de los surcos con una figura Estilo II cuyo surco es extremadamente grueso (2,6 cm) y una figura Estilo I con un surco que se encuentra en el promedio de los grosores de su estilo (0,8 cm).

De esta manera, las tres variantes de superposiciones indicarían que: (i) habrían figuras del Estilo I que se habrían hecho posteriormente a otras figuras del Estilo I, lo que es lógico y esperable, (ii) habrían figuras Estilo II que se realizaron posteriormente a otras figuras del Estilo II, algo nuevamente esperable y (iii) figuras Estilo II se realizarían con posterioridad al Estilo I. Esta última variante implicaría, por tanto, que el Estilo II es más tardío que el Estilo I, más aún cuando no hay una cuarta variante de figuras Estilo I por sobre figuras Estilo II.

2.5. PÁTINAS

Aunque no hemos considerado a la pátina un indicador esencial en la proposición cronológica del arte rupestre por los problemas reseñados en el apartado II.2.2, creemos que su inclusión en casos específicos es un apoyo al conjunto de proposiciones entregadas previamente. En particular, si consideramos las características de las pátinas en un mismo soporte, una misma cara de exposición de la roca más el conjunto de atributos formales de las figuras podemos aportar algunas ideas relativas a la diferenciación cronológica de estilos.

Para tales efectos hemos considerado el soporte 85 del cerro Paidahuen, pues éste cumple con las características antes mencionadas para un uso sistemático del criterio pátina en arte rupestre (Lámina 57).

Aquí encontramos una clara diferenciación en las pátinas entre dos conjuntos de figuras, primero, con una pátina blanca reciente una representación antropomorfa más otra lineal meandrica, ambas regidas por una ordenación horizontal y vertical, por lo que pueden ser asignadas al Estilo II. Segundo, con una pátina plomiza oscura que denota una mayor antigüedad, figuras circulares unidas por apéndices lineales y con una ordenación oblicua que se ajustan al Estilo I.

La patinación de ambos conjuntos de diseños sugiere, por tanto, que las figuras del Estilo I son temporalmente anteriores a las del Estilo II, confirmando las apreciaciones establecidas en los capítulos anteriores, idea que es maximizada en cuanto las segundas se encuentran en superposición sobre las primeras.

Si bien las pátinas afectan a todas las figuras y soportes en estudio, hemos optado por el uso exclusivo de este ejemplo, pues tan sólo en este caso hemos encontrado una clara y rotunda diferenciación de pátinas entre figuras que se disponen en un mismo espacio del soporte, la que además es de carácter bastante diagnóstico, pues ella puede ser articulada con un conjunto de otros indicadores para aportar en la construcción secuencial de los estilos.

2.6. ASOCIACIÓN ESPACIAL

Así como la pátina es un criterio bastante elusivo al momento de intentar establecer una relación cronológica para el arte rupestre, requiriendo su utilización un control de una serie de variables anexas, igual cosa ocurre con la asociación espacial de las representaciones, por cuanto, como ya se indicó, los procesos de formación del registro espacial pueden producir asociaciones entre soportes y depósitos que no son necesariamente contemporáneas.

Tal presupuesto nos hace tomar con bastante cautela el criterio de contigüidad espacial entre depósitos y soportes rocosos con arte rupestre. Sin embargo, el razonamiento espacial presenta una mayor fortaleza al momento de que los bloques grabados se asocien con rocas que forman parte de muros de estructuras arquitectónicas datables a partir de sus características formales o por sus depósitos interiores.

En nuestra área de estudio, el único caso donde ocurre este hecho es el Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas, sitio de tiempos Incaicos que contiene un conjunto de recintos arquitectónicos y que se asocia a este momento tanto a partir de sus características constructivas, como por sus depósitos monocomponentes.

En el sitio se han registrado un total de 8 bloques rocosos con arte rupestre, uno de ellos formando parte de un muro perimetral y con un registro de figuras que consta de óvalos con trazos oblicuos interiores y dos círculos, remitiendo a las características formales de figuras Estilo II (Lámina 58). La disposición de este soporte como parte de la estructura de un muro de una construcción propia al período Incaico, sugeriría una asociación cronológica del Estilo II con el mencionado período de la prehistoria local, entregando otro argumento para la proposición de tal asociación cronológica de este arte rupestre.

3. LOS ESPACIOS DEL ARTE

El conjunto de antecedentes entregados en los capítulos previos han permitido proponer la existencia de dos estilos de arte rupestre para la cuenca superior del río Acon-

cagua, así como una asociación cronológica-cultural para cada uno de ellos.

Para el Estilo I se propone su asociación con el período Intermedio Tardío, debido básicamente a la similitud en la lógica de construcción de los diseños y sus ordenaciones entre el arte rupestre y la alfarería. La escasa variedad de evidencia material impide generar algún otro tipo de comparaciones que posibiliten ampliar esta perspectiva. Sin embargo, los estudios de pátinas y superposiciones indican que los diseños de este estilo se realizaron previo a que se construyesen las del Estilo II, entregando este antecedente una datación relativa entre ambos conjuntos de representaciones.

Para el Estilo II se propone una asociación con el período Tardío o Incaico, debido a un conjunto de evidencias y antecedentes que avalan tal sugerencia. Primero, la similitud en las lógicas de construcción de diseños y sus ordenaciones entre el arte rupestre, la alfarería, los textiles Incaicos e, inclusive, otros sistemas de representación visual que no dejan mayores evidencias arqueológicas, como la danza. Segundo, la similitud iconográfica entre diseños del arte rupestre con la cerámica y los textiles Incaicos. Tercero, la asociación espacial de representaciones de este estilo con muros de recintos arquitectónicos del período Tardío. Cuarto, las relaciones estratigráficas que se establecen a través de las superposiciones y pátinas entre los dos estilos de arte rupestre, que definen al Estilo II como posterior al I.

En el presente apartado se complementa la caracterización de tales estilos a partir del análisis de las distribuciones espaciales de los soportes, así como sus emplazamientos, definiendo de tal manera las lógicas espaciales que rige la disposición del arte rupestre para los Estilos I y II. Tal caracterización se realizará a dos niveles diferentes, el primero, referido al emplazamiento de los sitios en el relieve local y, el segundo, relativo a la ubicación de los sitios dentro de la cuenca superior del río Aconagua.

3.1. ESTILO I

El patrón de emplazamiento de los sitios de arte rupestre de este estilo se define por un conjunto de características que le entrega unidad y significación:

1. Disposición en conos de deyección o tierras altas de la cuenca superior del río Aconagua: los soportes rupestres se disponen a los pies de los cordones montañosos que encierran las terrazas fluviales que conforman esta cuenca. Su emplazamiento se realiza sobre estos conos de deyección como en el caso de Putaendo, o bien en conos de deyección de tierras altas como el sector de Campos de Ahumada.
2. Disposición en los tercios inferiores de los cordones montañosos: complementario con el caso anterior, los bloques se pueden disponer también en los tercios inferiores de los cordones montañosos correspondientes a estribaciones de la Cordillera de Los Andes,

en lugares de rápida y fácil accesibilidad desde las terrazas fluviales de los valles.

3. Disposición en cerros islas o de pequeña altura: se ubican los sitios de arte rupestre en las cumbres de cerros islas de pequeña altura, y/o en sus laderas, generalmente ocupando diferentes sectores de estas geoformas.
4. Ausencia de asociación espacial directa con los sitios habitacionales del período Intermedio Tardío: los bloques rupestres no se encuentran asociados con los sitios de vivienda contemporáneos, registrándose dos situaciones diferenciales. En el caso del valle de Putaendo, se produce una asociación genérica, por cuanto los bloques se disponen en los mismos sectores donde se encuentran los sitios de vivienda del Intermedio Tardío, aunque no comparten el espacio directamente, sí lo comparten indirectamente al estar ambas manifestaciones dispuestas en una misma área.
5. Ausencia de emplazamiento en cotas superiores a los 1.800 msnm: las prospecciones sistemáticas realizadas en la Quebrada El Arpa, Ventisquero Juncal y en la zona de El Zaino han mostrado una ausencia de representaciones rupestres de este estilo a cotas superiores a las ya mencionadas.

La conjunción de todas estas características define un patrón de emplazamiento para el arte rupestre del Estilo I dada por su disposición en los espacios periféricos o marginales a la ocupaciones de vivienda del período Intermedio Tardío, disponiéndose en espacios que podríamos denominar silvestres, espacios donde las poblaciones humanas no habitan, pero sí realizarían algún tipo de actividad posiblemente relacionada, a lo menos, con su reproducción económica. En particular, para el caso del valle de Putaendo, los sitios de arte rupestre se ubican en los piedemontes de los cordones de cerros que delimitan el valle por sus extremos Este y Oeste, puntos donde se encuentra quebradas que según Weischet (1976), fueron un importante lugar para la obtención de recursos hídricos por parte de la población campesina durante los tiempos de la Colonia. Complementan esta distribución su disposición en las faldas inferiores de los cerros, especialmente en la ribera Sur del río.

Para el caso de Campos de Ahumada, los grabados se disponen en el sector de tierras altas, un área que Pavlovic (2001), ha definido como un ecotono de tierras altas donde no se ubican los sitios de vivienda del período Intermedio Tardío, correspondiendo más bien a un espacio que si bien pudo haber sido explotado por estos grupos, las actividades allí realizadas fueron de tal naturaleza y magnitud que no dejaron mayores evidencias arqueológicas.

Podría extrañar la ausencia de sitios de arte rupestre en las terrazas fluviales de los valles, aduciendo su posible alteración por labores de despeje agrícola. Tal hipótesis no la consideramos factible, pues, si bien las labores agrícolas han alterado bastante la configuración de los espacios locales en el área de estudio, el tamaño de los bloques ro-

cosos impide su traslado por medio de la fuerza humana o tracción animal; a su vez, la coherencia en la organización espacial interna de los sitios (ver apartado IV.1) sugiere una disposición *in situ* de los soportes rocosos, y, finalmente, porque la labores de remoción de rocas efectuados por los campesinos originan concentraciones de piedras en los límites de sus campos, o bien su reutilización a manera de pircas, sin que en ninguno de los casos se encuentren bloques con arte rupestre. De tal manera, es bastante clara una ausencia de arte rupestre en las terrazas fluviales, respondiendo tal ausencia a un criterio cultural de organización y emplazamiento de los sitios de arte rupestre.

Una característica que presenta el emplazamiento del Estilo I es su intervisibilidad, es decir, desde cada sitio de arte rupestre de esta época es factible divisar a lo menos otro sitio con grabados contemporáneos. Si bien no existe una relación visual directa entre los soportes de un sitio y otro, sí se da una relación de visibilidad zonal (Criado com. Pers.), por la cual para un agente conocedor del espacio le será posible identificar desde un sitio, el lugar donde se ubican uno o varios otros sitios de la misma naturaleza. Colindante con este rasgo, está el hecho de aprovechar cerros islas para la producción de arte rupestre. Los cerros islas corresponden a pequeñas elevaciones que se ubican entre terrazas fluviales o conos de deyección, haciéndolos fácilmente distinguibles y observables en el espacio local. La disposición de arte rupestre en estos cerros, por tanto, remite a una condición particular de visibilidad, cual es visibilidad zonal en asociación con una geoforma particular del área.

Un hecho que refuerza las ideas presentadas anteriormente es la ausencia, de momento, de sitios de arte rupestre en cotas superiores a los 1800 msnm. Son estos lugares que dadas sus condiciones ambientales y de altitud no son mayormente utilizadas en términos de vivienda, ni de reproducción económica básica, por los grupos del período Intermedio Tardío, por lo que no ingresan dentro de circuitos de producción espacial de arte rupestre, circuitos que se relacionan con espacios posiblemente más frecuentados por las poblaciones de este momento. Tal vez la única posibilidad donde podríamos encontrar registro de arte rupestre en una cota superior a la descrita, sería en asociación con rutas de movilidad hacia la vertiente oriental de la Cordillera de Los Andes, sin embargo, las prospecciones en el área del ventisquero Juncal no entregaron mayores datos al respecto, siendo que éste se ubica en una ruta que fue usada en tiempos prehispánicos para acceder a Argentina y que hoy en día corresponde al camino internacional que une la ciudad de Los Andes (Chile) con Mendoza (Argentina).

A nivel macroespacial también es posible identificar un cierto patrón en la distribución de este arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua. Si consideramos como la unidad mínima de estudio espacial al soporte, encontramos que de los 229 soportes con ocupaciones definidas para el Estilo I, 104 (45,4%) se encuentran en la cuenca del

río Putaendo, mientras que 125 (54,6%) en la cuenca de San Felipe-Los Andes, sugiriendo una cierta homogeneidad en su distribución espacial. Sin embargo, si obviamos en este conteo al Cerro Paidahuen por ser el sitio que presenta una mayor cantidad de soportes concentrados en un solo lugar (N=210), distorsionando en cierta medida la muestra al sesgar la distribución regional del arte rupestre sobrerrepresentando un espacio por sobre los otros, quedamos que de un total de 119 soportes, 104 (87,4%) se encuentran en la cuenca del río Putaendo, mientras que tan sólo 15 (12,6%) en la cuenca de San Felipe-Los Andes, definiendo una notable variación en los porcentajes de representación del arte rupestre en el área.

Se puede sugerir, de momento, que el Estilo I es ampliamente frecuente en la cuenca de Putaendo, mientras que su distribución areal en la cuenca de San Felipe-Los Andes es bastante menor, concentrándose notablemente en el sitio Cerro Paidahuen por sobre las otras áreas estudiadas. Esta idea se ve ampliada al considerar los sitios de arte rupestre estudiados por Niemeyer en el área de Vilcuya (cuenca San Felipe Los Andes), donde de un total de 33 soportes, el estudio de las descripciones e ilustraciones presentadas por el autor permite sugerir la presencia de ocupación del Estilo I tan sólo en 10 bloques rocosos (30,3%), entregando un panorama similar al definido para otras áreas de la mencionada cuenca.

El Estilo I de arte rupestre se definiría por una distribución espacial particular dada por un conjunto de patrones que definen su emplazamiento en específicas formas del relieve y sin una directa asociación con los sitios de vivienda del período Intermedio Tardío, así como por una notable mayor frecuencia de distribución espacial en la cuenca de Putaendo por sobre la de San Felipe-Los Andes, generando una dicotomía entre ambos sectores que en cierta medida se ve paliada por el alto registro de soportes en el sitio Cerro Paidahuen, pero que respondería a una situación más bien excepcional que será trabajada en capítulos posteriores.

3.2. ESTILO II

El patrón de emplazamiento de los sitios de arte rupestre de este segundo estilo presenta algunos puntos en común con el Estilo I, pero también algunas diferencias que le entregan identidad.

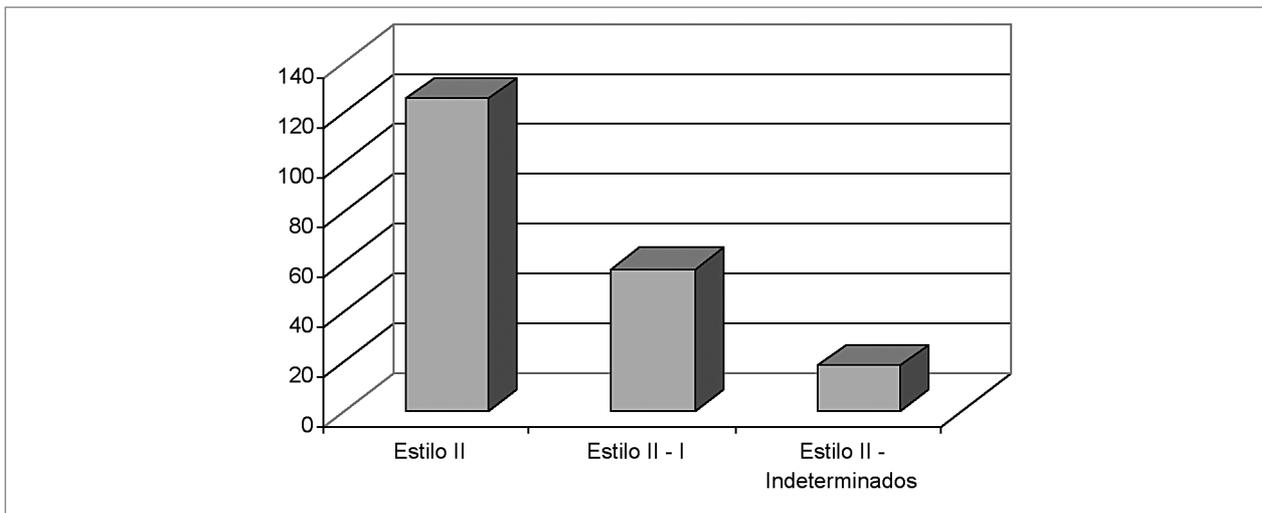
1. Asociación con sitios que presentan arquitectura Incaica: distribuida de manera diferencial según el caso, se encuentra registrada la presencia de arte rupestre del Estilo II en sitios Incaicos con arquitectura, específicamente Pucará El Tártaro (cuenca de Putaendo) y Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas (cuenca San Felipe-Los Andes). El sitio Pucará El Tártaro presenta dos soportes con arte rupestre, ambos ubicados en los sectores externos de la fortaleza, pero en puntos opuestos; en el portezuelo que da a la entrada del sitio (sector Este) y en el área Oeste sobre una roca de gran

tamaño con una amplia visibilidad hacia el valle. En Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas, los paneles se disponen tanto en el sector exterior del sitio como en los mismos muros del asentamiento.

El principio anterior se desdoblaría en que la asociación entre arte rupestre y arquitectura no se efectuaría de manera tan simple, sino que tendría un importante matiz, cual es que los grabados se relacionarían con sitios que junto con presentar arquitectura tienen importantes condiciones de visibilidad y visibilización en sus respectivos espacios. En efecto, Pucará El Tártaro y Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas son sitios que poseen condiciones de visibilización bastante amplias, siendo ambos sitios ampliamente visibles gracias a las características que presentan los cerros a los que se asocian, destacándose rápidamente en el espacio local. En contraposición sitios como Tambo El Tigre y Tambo Ojos de Agua no presentan tal notoria identificación espacial, siendo mucho menos significativa su condición de visibilidad en el espacio local.

2. Ausencia de asociación directa con otros tipos de sitios del período Incaico: principio complementario al anterior por el cual encontramos una ausencia de asociación directa entre arte rupestre y sitios de este período, salvo el caso mencionado en el punto 1. Sin embargo se daría una asociación genérica entre espacios utilizados u ocupados por el Inca y su arte rupestre, tal como lo sugieren los ejemplos de relación entre arte rupestre y el camino del Inca en Campos de Ahumada, arte rupestre y cementerio en el sector de La Florida y, finalmente, la presencia de soportes de este estilo en Vilcuya (sugerida por los análisis de las ilustraciones de Niemeyer 1964) y asentamientos Incaicos en el área (Seelenfreud 2000)
3. Emplazamiento en conos de deyección, tierras altas o tercios inferiores de los cordones montañosos: al igual que los sitios del Estilo I, los soportes rupestres del Estilo II se disponen a los pies de los cordones montañosos que encierran las terrazas fluviales, en los tercios inferiores de estos mismos cordones o en sus conos de deyección asociados. De esta manera, se dispondrían estos sitios en lo que previamente se denominó espacios silvestres del período Intermedio Tardío.
4. Disposición en cerros islas: ubicación de soportes con grabados rupestres en cumbres y laderas de cerros islas (p.e. Paidahuen).
5. A las anteriores características se podría sumar un rasgo particular que se ha identificado en pocos casos, el emplazamiento en altas cumbres. Sitios de petroglifos de este estilo se han reconocido en las cimas del cordón montañoso de la zona de Putaendo, espacio que no registra ocupación rupestre previa. Así también, se ha reconocido un grabado en una cota mayor que las definidas para el Estilo I, cual es el caso de la cumbre del Cerro Altos del Cobre (3628 msnm). Si bien estos antecedentes son importantes para en-

GRÁFICO 32. Asociación de diseños Estilo I y II en soportes rocosos.



tender aspectos del emplazamiento espacial de este estilo, su baja frecuencia no nos permite proponerlo como un rasgo diagnóstico a él.

Este conjunto de características que define el emplazamiento de los sitios de arte rupestre de este estilo tiene, por tanto, continuidades con las formas de utilización del espacio por los soportes del Estilo I, pero también un conjunto de diferencias que le entregan unidad. Un hecho interesante es que si bien hay grabados del Estilo II dispuestos en soportes con representaciones Estilo I (ya sea en superposición o en asociación en un mismo panel), esta situación no tiende a ser la más frecuente, ni popular. En efecto, al cuantificar la totalidad de soportes asociados al Estilo II (N=200), en un 28,5% de los casos encontramos la disposición de figuras II junto a figuras I, en un 9% de los casos tenemos representaciones Estilo II asociadas a figuras de estilo indeterminado y en un 62,5% tenemos solamente figuras asociadas al Estilo II, indicando una clara preferencia por la disposición particular y exclusiva de representaciones de este estilo en los soportes rocosos (Gráfico 32).

A nivel macroespacial este estilo también se ajusta en su distribución a un patrón particular para la cuenca superior del río Aconcagua. De las 201 ocupaciones definidas para los soportes Estilo II, 46 (22,9%) se encuentran en la cuenca del río Putaendo, mientras que 155 (77,1%) en la cuenca de San Felipe-Los Andes, sugiriendo una importante concentración espacial de este estilo en la segunda área. Si realizamos el ejercicio efectuado con el Cerro Paidahuen y su exclusión de la muestra de estudio, tendremos un total de 85 soportes para el Estilo II, 46 (54,1%) se encuentran en la cuenca del río Putaendo, mientras que 39 (45,9%) en la cuenca de San Felipe-Los Andes, variando en cierta medida los resultados alcanzados previamente, pero con dos implicaciones importantes. Uno, sugiere que para este estilo el sitio Cerro Paidahuen continúa siendo un lugar importante en términos de la concentración espacial del arte rupestre y, dos, no obstante la varia-

ción en los porcentajes de representación, muestra que el Estilo II tiene una importante frecuencia de presencia en la cuenca de San Felipe-Los Andes, definiendo una clara diferenciación con lo que ocurre con el Estilo I.

Lo anterior posibilita sugerir que si bien el Estilo II se extiende por toda la cuenca superior del río Aconcagua, éste es bastante más popular en la cuenca de San Felipe-Los Andes, siendo su distribución en la cuenca de Putaendo bastante menor. Esta idea se ve ampliada al considerar los sitios de arte rupestre estudiados por Niemeyer en Vilcuya, donde de un total de 33 soportes, en 26 (78,8%) se registran ocupaciones asignables al Estilo II, mientras que, como ya se mencionó, tan sólo en 10 (30,3%) se encuentran figuras del Estilo I.

El estilo II de arte rupestre se define, por tanto, por una particular distribución espacial que se materializa en un conjunto de patrones que caracterizan su emplazamiento en puntos y espacios específicos de la cuenca superior del río Aconcagua, presentando algunas continuidades con el Estilo I, pero también algunas diferencias, visibles básicamente en su identificación en cotas de altitud mayor, su asociación con sitios con arquitectura Incaica de alta visibilidad y su mayor frecuencia de presencia en la cuenca de San Felipe-Los Andes, en detrimento de la situación que acaece en la cuenca de Putaendo.

3.3. UNA VISIÓN INTEGRAL: ESTILOS Y CUENCAS

Los resultados presentados en los dos apartados anteriores indican una clara diferenciación en las distribuciones espaciales de ambos estilos, especialmente a nivel de las dos grandes cuencas que conforman nuestra área de estudio.

Para el caso del río Putaendo, en un total de 163 soportes identificados y estudiados, se han registrado 105 ocupaciones Estilo I, 45 Estilo II y 28 no identificadas (Gráfico 33).

Al considerar las relaciones de Estilos entre los soportes estudiados en Putaendo, y descontando las figuras no determinadas, encontramos que en 17 casos (12,8%) se da una coexistencia de figuras Estilo I y II, en 88 (66,2%) una presencia exclusiva de figuras Estilo I y en 28 (21,0%) una presencia exclusiva de figuras Estilo II (Gráfico 34).

Para la cuenca de San Felipe-Los Andes, de un total de 267 soportes identificados y estudiados, se han registrado 125 ocupaciones del Estilo I, 156 del Estilo II y 61 no identificadas (Gráfico 35).

Al considerar las relaciones de Estilos entre los soportes estudiados en la cuenca de San Felipe-Los Andes,

GRÁFICO 33. Ocupaciones registradas en soportes cuenca del río Putaendo

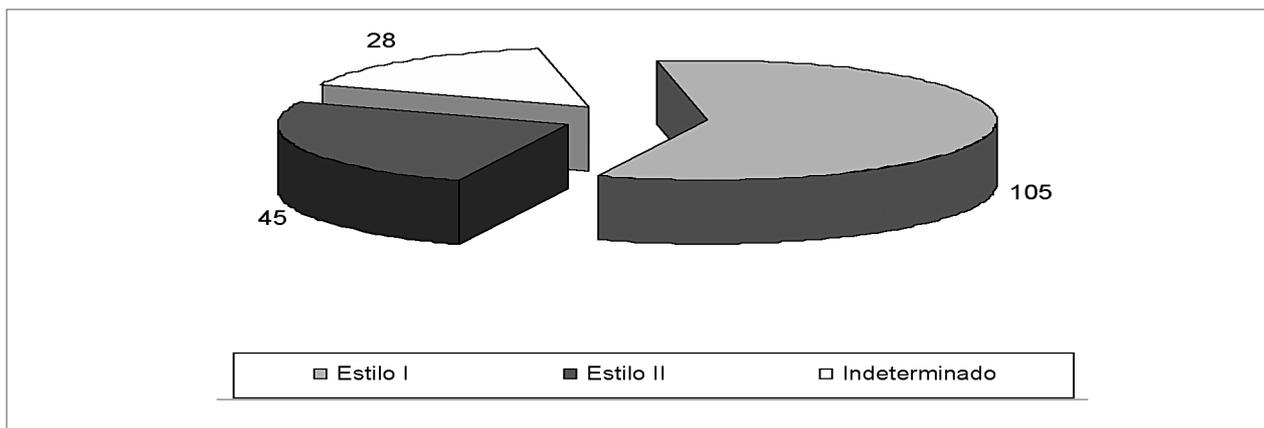


Gráfico 34. Presencia de estilos en soportes cuenca de Putaendo

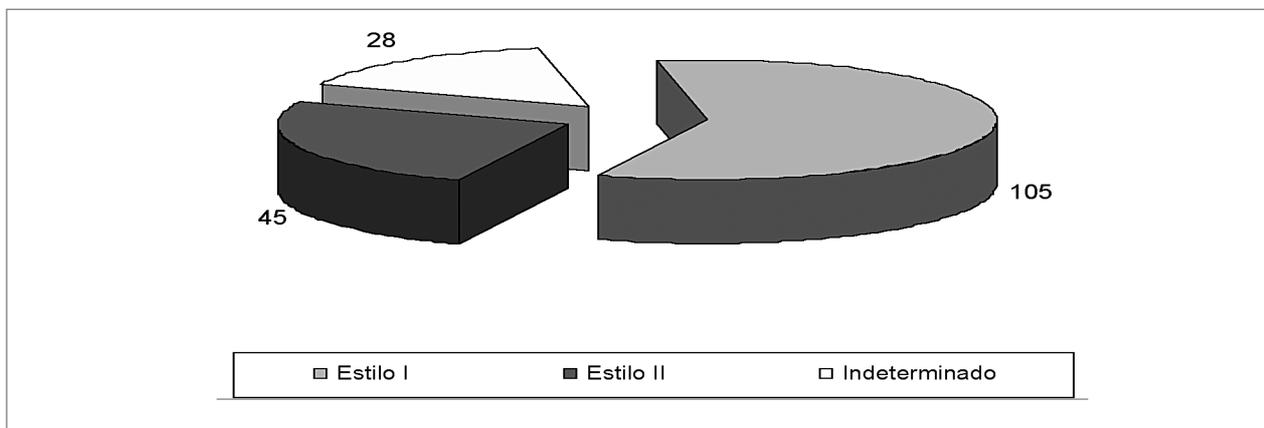
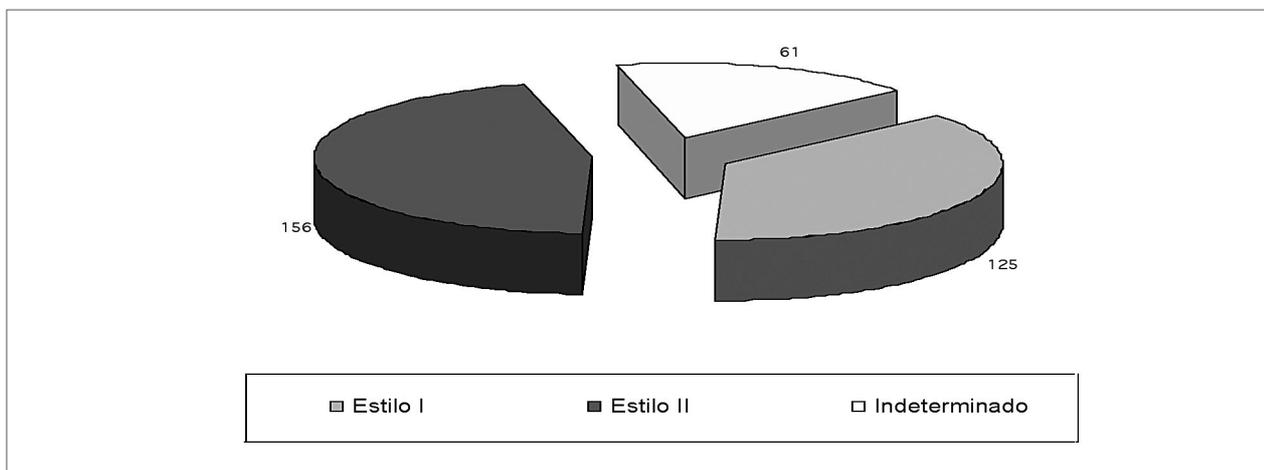


Gráfico 35. Ocupaciones registradas en Soportes cuenca San Felipe-Los Andes

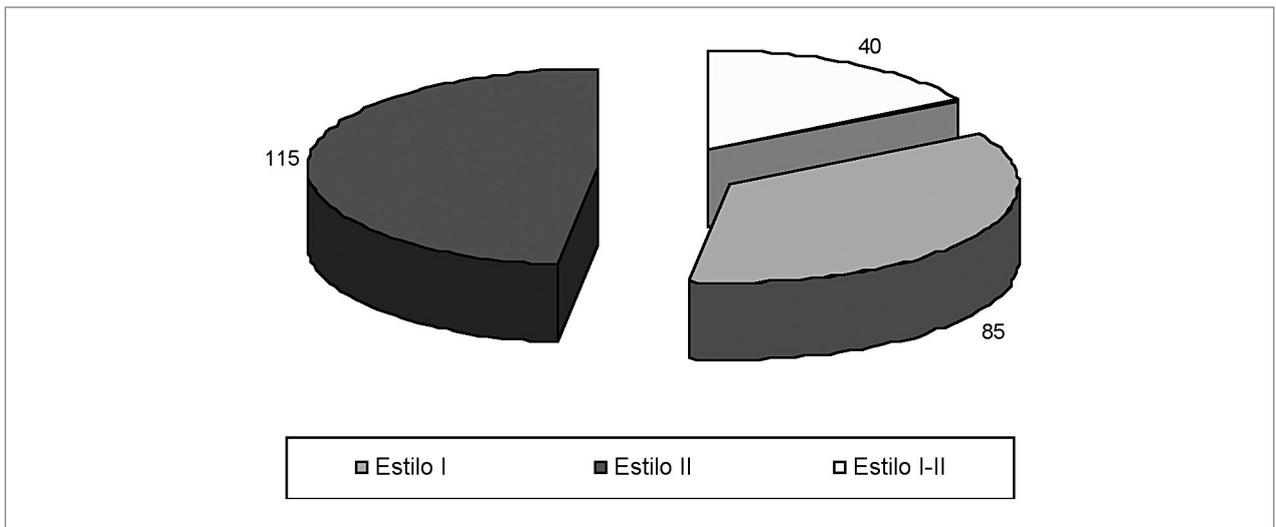


y descontando las figuras no determinadas, encontramos que en 40 casos (16,7%) se da una coexistencia de figuras Estilo I y II, en 115 (47,9%) una presencia exclusiva de figuras Estilo II y en 85 (35,4%) una presencia exclusiva de figuras Estilo I (Gráfico 36).

La comparación de estas frecuencias entre las dos cuencas sugiere una modificación en las prácticas de inscripción rupestre. Mientras el Estilo I es de alta frecuencia en el área de Putaendo, primando en el registro arqueológico

soportes básicamente monocomponentes de este estilo, el Estilo II es de una mayor representación en el área de San Felipe-Los Andes, primando los soportes monocomponentes de este Estilo. De esta manera, se genera en la cuenca superior del río Aconcagua una diferenciación en la inscripción espacial de ambos estilos, construyendo con esto el último conjunto de diferenciaciones entre ambos conjuntos semióticos, su dominio de validez, así como sus prácticas de producción.

GRÁFICO 36. Presencia de estilos en soportes cuenca de San Felipe-Los Andes



IV. LAS ESTRUCTURAS DEL ESPACIO

1. ANÁLISIS FORMAL DE LA ORGANIZACIÓN ESPACIAL DE SITIOS DE ARTE RUPESTRE

En los capítulos previos hemos propuesto una definición estilística del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua que ha permitido definir una primera segregación de los diseños y figuras rupestres, así como una caracterización amplia de los estilos que considere no tan sólo los diseños, sino también sus formas de disposición en el soporte, sus patrones de emplazamiento en el espacio y sus técnicas de producción.

En el presente apartado dejaremos de lado por un momento los estilos propuestos para centrarnos en el arte rupestre desde un enfoque netamente espacial, orientado a la definición de los modelos formales espaciales de los sitios de arte rupestre, en busca de las estructuras que definen sus ordenaciones y lógicas espaciales. Para cumplir con tal objetivo, abordaremos los sitios como una gran totalidad estructurada, sin discriminar entre las disposiciones de los diseños de estilos diferentes, con el fin de construir un modelo ideal de regularidad espacial de estos sitios.

Esta aplicación se realizará a cuatro casos de estudio, ubicados en diferentes áreas dentro de la cuenca superior del río Aconcagua. Estos sitios se ubican tanto en la cuenca de Putaendo como en la de San Felipe-Los Andes, así como en tierras bajas (asociadas a las terrazas fluviales), como en tierras altas (Campos de Ahumada), por lo que dan cuenta de la variedad que presenta en su emplazamiento el arte rupestre de esta zona.

La razón de centrar nuestro estudio en estos cuatro casos particulares se debe a que, uno, los ejemplos analizados abarcan diferentes variedades de sitios de arte rupestre, tanto por su ubicación espacial como por el número de soporte allí registrados, por lo que pensamos que son una muestra representativa de la variedad de yacimientos de este tipo y, dos, todos ellos tienen un detallado registro espacial que posibilita análisis como los aquí propuesto.

En capítulos posteriores, trabajaremos sobre estos modelos formales espaciales considerando los contextos particulares de desarrollo de cada uno de los estilos propuestos para el área de estudio, de forma de poder discutir de manera más clara y específica las implicaciones de sus continuidades o discontinuidades.

1.1. CASA BLANCA (VALLE DE PUTAENDO)

El primer conjunto de evidencia a considerar son el conjunto de sitios de arte rupestre que se localizan en el sector de Casa Blanca, curso medio superior del valle de Putaendo. En tal lugar, las investigaciones han permitido

identificar un total de 13 sitios de arte rupestre y 103 soportes rocosos con arte rupestre, asignados tanto al Estilo I, II y al período Histórico, los cuales se disponen en la rinconada epónima a los pies de los cerros que conforman los límites de tal espacio.

Al acercarnos a la comprensión de la lógica de emplazamiento de estos sitios, encontramos que ellas no se disponen en la totalidad de la rinconada, sino que en su mitad sur, adquiriendo una ordenación oblicua a lo largo del espacio y cubriendo diferentes formas del relieve (Lámina 59).

Esta ausencia de arte rupestre en el sector Norte de la rinconada no es en ningún caso un sesgo de la investigación, pues, por un lado, se prospectó sistemáticamente tal lugar en busca de petroglifos y, por otro, en el se identificaron un conjunto amplio de soportes rocosos que presentaban las condiciones necesarias para la realización de grabados, pero éstos no existían.

Los bloques con grabados remiten en este espacio, por tanto, a un sistema de ordenación que los dispone de una forma tal que es posible proyectar desde un extremo a otro de esta área un eje imaginario que divide este espacio en dos mitades, una mitad norte, sin arte rupestre y otra mitad sur con grabados.

La producción de este eje en primera instancia podría ser concebida como una construcción del investigador que simplemente ubica los sitios ubicados más al norte en la rinconada y posteriormente los une a través de un eje imaginario. Sin embargo, la situación es bastante diferente si nos acercamos a comprender las formas del relieve del lugar.

Como se observa en la lámina 59, en este lugar existe un rasgo natural que posibilita la construcción de un eje visual anclado en las formas del espacio, cual es la quebrada en la que se asienta el sitio Casa Blanca 14. Este corresponde a la quebrada más cerrada y claramente delimitada en el sector, la que tiene como peculiaridad el que su proyección lineal en el espacio atraviesa el portezuelo que separa el pequeño cerro en el que se disponen los sitios CB 2, 3, 4 y 6 con el gran cordón montañoso que se dispone al Norte. Genera este rasgo natural, por ende, una linealidad de tipo visual en el espacio que simplemente permite proyectar la línea de fuga de la quebrada hacia el sector Este de Casa Blanca.

La producción de este eje visual posibilita crear una división en el espacio de este sector basada en la presencia/ausencia de arte rupestre. Define un sector Sur del área abundante en soportes grabados y un área Norte en la que éstos son casi totalmente inexistentes. De hecho, el

único sitio que se dispone al Norte de este eje, y que es tan sólo un soporte, correspondiente al sitio CB33 y que, en términos de frecuencia su registro no es significativo.

Pero la construcción de este eje visual y espacial tras-pasa los límites de este lugar, por cuanto la proyección de este eje hacia el Este muestra una continuidad en la organización espacial de la rinconada vecina. La situación se hace aquí mucho más dramática, por cuanto tal rinconada es de dimensiones bastante mayores que la de Casa Blanca y, sin embargo, no presenta soportes grabados al Norte de este imaginario eje posible de construir, emplazándose casi únicamente los soportes en el cerro isla que se ubica al Sur de esta línea.

Esta forma de organización del espacio se desdobra en una estructuración particular del sitio Casa Blanca 13 (uno de los principales sitios de arte rupestre de la zona).

En primer lugar, encontramos que la distribución de los bloques en el sitio es diferencial espacialmente; no se da una concentración exclusiva y homogénea de arte rupestre, sino que muy por el contrario, se definen dos áreas claras, una al sur de poca densidad rupestre y otra al norte, de alta densidad de bloques (Lámina 60)

Segundo, dentro de la distribución espacial de los bloques se da una significativa diferencia a partir del número de caras grabadas que presentan; una jerarquización inicial de los bloques puede ser desarrollada a partir de una característica intrínseca a ellos, cual es el número de caras con petroglifos. Tan sólo los bloques 8, 13 y 22 presentan más de una cara grabada (Lámina 60) (cuadro 24).

Tercero, las orientaciones de casi todos los bloques apuntan hacia el sector de la quebrada adyacente al sitio; las orientaciones de los bloques tienden a orientarse hacia el sector este y norte, coherentes con la disposición de la quebrada aledaña al sector, pero también con la ruta natural de desplazamiento por el área (Lámina 60). Unas pocas excepciones la constituyen los bloques orientados al cenit.

Cuarto, los atributos métricos de los bloques rocosos permiten generalmente su clara identificación desde una cierta distancia, la única gran excepción la constituyen el conjunto de soportes que se disponen en las inmediaciones del bloque 22; no se da una notable diferencia de tamaño entre los bloques, de hecho, para un conocedor del paisaje, desde un bloque puede divisar a lo lejos un conjunto de otros soportes con grabados, o en otros casos, especialmente en el sector más al sur, se trabaja un soporte de grandes dimensiones en el que se disponen figuras altamente visibles y que actúan a manera de indicador. La única excepción a tal regla se da por los bloques 19, 20, 21, 24, 25, 26 y 27 que rodean al 22.

A través de este conjunto básico de rasgos visuales y de conformación de los soportes de arte rupestre, sumado a las características de la visualidad disponible en cada una de las áreas, creemos que es factible avanzar en la comprensión del arte rupestre desde un enfoque que combina tanto la estructura microespacial como las

| Bloque | MNF | Caras Grabadas | Estilo I | Estilo II | Indeterminado |
|--------|-----|----------------|----------|-----------|---------------|
| 1 | 20 | 1 | + | + | - |
| 2 | 1 | 1 | + | - | - |
| 3 | 4 | 1 | + | - | - |
| 4 | 5 | 1 | + | - | - |
| 5 | 2 | 1 | + | - | - |
| 6 | 3 | 1 | + | - | - |
| 7 | 4 | 1 | + | - | - |
| 8 | 8 | 3 | + | + | - |
| 9 | 6 | 1 | + | + | - |
| 10 | 2 | 1 | + | - | - |
| 11 | 1 | 1 | - | + | - |
| 12 | 3 | 1 | + | - | - |
| 13 | 8 | 2 | + | - | - |
| 14 | 1 | 1 | - | - | + |
| 15 | 2 | 1 | - | - | + |
| 16 | 3 | 1 | - | - | + |
| 17 | 3 | 1 | + | - | - |
| 18 | 5 | 1 | + | - | - |
| 19 | 5 | 1 | + | - | - |
| 20 | 1 | 1 | - | - | + |
| 21 | 3 | 1 | - | - | + |
| 22 | 79 | 4 | + | + | - |
| 23 | - | - | | | |
| 24 | 4 | 1 | + | - | - |
| 25 | 3 | 1 | + | - | - |
| 26 | 2 | 1 | + | - | - |
| 27 | 1 | 1 | + | - | - |
| 28 | 1 | 1 | + | - | - |

formas de desplazamiento y las tecnologías visuales materializadas en el sitio.

Desde una perspectiva de la movilidad, encontramos que los soportes por norma general se orientan hacia la quebrada, coincidentemente, este espacio corresponde a la ruta natural de desplazamiento para acceder hacia el interior de la rinconada y a los otros soportes que se encuentran en el área, en específico, el sitio Casa Blanca 14. La disposición de los bloques rocosos y sus caras grabadas, posibilitan que el individuo durante su desplazamiento esté en todo momento siendo un observador de las producciones visuales grabadas en la roca.

Más aún, por cuanto gran parte de las rocas presentan sólo una cara grabada, podemos invertir el argumento señalando que cada roca está grabada de manera tal que pueda ser observada y aprehendida desde este espacio disponible para la movilidad. Esta situación, de una u otra manera, genera un esquema lineal de distribución de los soportes, donde ellos son observados en el recorrido, pero sin que se de una tendencia a la construcción de lo que podríamos denominar pequeños espacios de múltiple observación o de captación visual de diferentes bloques rocosos. Muy por el contrario, se da una tendencia a una baja concentración de grabados y la disponibilidad visual

de tan sólo un bloque o a lo más dos o tres, pero estos últimos casos son pocos.

Se da, entonces, una organización lineal de baja saturación visual, linealidad definidora y dependiente de la movilidad humana en tal espacio. Al estar ubicado en la ladera de un cerro el sitio, estos dispositivos materiales de la movilidad se ajustan a un determinado emplazamiento, sin sobrepasar una cota cual es la que ya requiere una desviación de la ruta de desplazamiento para acceder a tales bloques.

Pero en la construcción de esta linealidad estructural, se dan algunos puntos clave que codifican cierta información con su complejidad. El primer punto lo constituye el soporte 8, con sus diferentes caras grabadas que apuntan en dos dirección básicas y que permiten incluirlo dentro del conjunto de bloques diferentes o complejos.

Su particularidad estructural, pensamos, coincide con su ubicación dentro del sitio, cual es corresponder al punto de ingreso a este conjunto de bloques, funcionando o actuando a manera de especie de umbral que define el ingreso y salida a este sitio.

Un segundo punto de diferenciación lo constituye el soporte 13, otro bloque que presenta dos caras grabadas, relacionado este hecho nuevamente con su particular disposición en el espacio, pues el soporte se dispone en un punto de importancia crucial para el desplazamiento dentro del sitio, cual es la inflexión en la ruta desde un eje Norte Sur a otro Este-Oeste. A partir de sus dos caras grabadas y su orientación, este soporte permite no sólo ser diferenciado de otros y ser visto desde la ruta de movilidad, sino que al observar sus grabados, visualmente se tiene acceso al conjunto de otros bloques que se encuentran más hacia el Oeste, actuando como indicador del quiebre que se da en la organización de este espacio.

Y es aquí donde la configuración del sitio adquiere aspectos particulares. Al avanzar desde este punto hacia el Oeste nos encontramos con dos hechos. Uno, que se comienza a ascender por un sector de la ladera del cerro en el que los soportes rocosos se aglutinan de una forma que lo diferencia con las áreas más al sur. Dos, se ubican en este lugar representaciones antropomorfas, las cuales son posibles de ser vistas siempre con una orientación de la mirada hacia el Sur, pero desde dos sectores de desplazamiento diferentes, como dando la posibilidad de originarse una bifurcación de la ruta (Lámina 61). No obstante esta posible bifurcación, se mantiene la orientación de los bloques hacia la que corresponde a la ruta de desplazamiento.

Una segunda hipótesis puede esbozarse, cual es que en el ingreso a este sector se definiría más bien un pasadizo enmarcado por arte rupestre que encierra la movilidad del individuo.

Tras pasada esta concentración y la respectiva ascensión a la pequeña ladera, se da una inflexión significativa en la producción de este espacio rupestre. Por un lado, nos encontramos con el que es el principal bloque grabado en el sitio, soporte 22, correspondiente tanto a la

roca que presenta el mayor número de figuras, pero también al soporte que presenta un número mayor de orientaciones, abarcando un amplio abanico de posibilidades de Este a Oeste vía dirección Norte (Lámina 62).

Una primera inflexión se da, por tanto, por encontrarnos ante el bloque más complejo (ver cuadro 24). Una segunda inflexión proviene de ser este un espacio micro en el que se genera una concentración de bloques rocosos que juegan con una interesante oposición visible/no visible, presencia/ausencia, grande/pequeño. Mientras el Bloque 22 es de gran tamaño y claramente visible desde múltiples espacios, el conjunto de bloques que lo acompañan son de un tamaño muy pequeño, invisibles en una primera mirada y que antes que aparecerse al observador, deben ser buscados. Se origina un espacio de contraste, de juegos visuales entre los bloques que no hacen más que funcionar como dispositivos que acentúan la monumentalidad del bloque 22 a través de sus notables y significativas diferencias.

De hecho, este espacio genera una pequeña falsa área de saturación visual. Falsa, porque a pesar de darse un buen número de grabados y soportes, su invisibilidad impide crear tal saturación. Se origina un espacio que podríamos denominar de aglomeración rupestre y que produce un cambio en la linealidad de la movilidad, pues ahora la apreciación de los bloques requiere, por un lado, un recorrido en torno al soporte 22 para su contemplación total, pero por otro, requiere otro movimiento circular para apreciar los otros bloques rocosos allí emplazados.

Pero todo este proceso de inflexión se representa en el último eslabón, cual es la visibilidad que hay desde el soporte. Antes de llegar a este punto del sitio nos encontramos que la visibilidad zonal disponible desde cada uno de los soportes se remitía al sector Este de la rinconada y el valle, en específico al área de Casa Blanca donde se encuentran el cementerio Ancuviña El Tártaro y el sitio Casa Blanca 10. Una vez arribado al soporte 22 la visibilidad zonal cambia, se mantiene la vista hacia el sector Este de la rinconada, pero ahora ya no se observa el valle y, por el contrario, se genera una relación visual con el sector más Oeste de la quebrada y los sitios Casa Blanca 14, sitio en el que se encuentra el soporte 2 que es de momento el soporte más complejo identificado en toda la cuenca superior del río Aconcagua, y el sitio 33, punto final de este espacio (Lámina 63).

El soporte 22 actúa, por tanto como un monumento que define un umbral, un quiebre en la construcción del espacio, materializado tanto en la producción de los otros soportes, en la configuración del propio bloque, en la movilidad en tal punto y en las condiciones de visibilización. Nos encontramos ahora ante el soporte más complejo, un espacio de alta concentración de bloques y con fuertes oposiciones y juegos entre ellos, un espacio de movilidad circular y no lineal, un área donde la visibilidad elimina la panorámica de la vida cotidiana, de lo habitacional, lo diario y se transforma en una visibilidad exclusiva y única de lo rupestre, pero de lo rupestre más significativo y nu-

clear en esta disposición, el sitio Casa Blanca 14. El soporte 22 marca el inicio del tramo final en el acercamiento hacia la principal roca grabada del área; de hecho, traspasada esta concentración ya no se disponen otros soportes hasta el sitio 33, unos 500 metros más hacia el Este.

El soporte 22 marca por tanto, el umbral entre dos tipos de espacio. Interesante es que traspasado este bloque caminando de Oeste a Este, y al producirse la obvia inversión visual de pérdida de visibilidad de Casa Blanca y aparición del valle y los sitios de ocupación humana, el soporte que enmarca tal visibilidad presenta figuras humanas, como indicando su relación con el reingreso a tal tipo de espacio de lo cotidiano, de lo humano y la habitación.

Siguiendo el recorrido lineal hacia el Oeste, y traspasado Casa Blanca 13, nos encontramos con el sitio Casa Blanca 34 donde todos sus soportes se distribuyen en forma lineal con una orientación hacia el Este para ser visibles al aproximarse desde Casa Blanca 13. El único soporte que presenta una peculiaridad es el bloque 4, situado en el extremo Oeste del sitio y que presenta dos caras grabadas, para ser visible tanto moviéndose hacia el sitio 14 como viniendo de vuelta de él, actuando posiblemente como un microumbral que define tanto la instancia final previa a ingresar al sitio 14 o salir de su espacio de influencia.

Traspasado el sitio 34 una modificación se ha de realizar en el recorrido, cual es atravesar la quebrada, por cuanto tan sólo desde la terraza norte de éste es totalmente visible el sitio 14 (Lámina 64). Sin querer especular, creemos que esta variación no deja de tener importancia, por cuanto no implica solamente un quiebre en la linealidad del recorrido, sino también el tener que atravesar un rasgo natural que quiebra el relieve local. Lo interesante es que sólo traspasada esta quebrada es factible luego continuar por una ruta medianamente apta para acercarse a los dos bloques finales. Por un lado, al sitio 32, que marca el límite de este espacio por su parte baja (a la misma altura que el sitio CB 14), pero desde el cual es posible acceder y ver el sitio 33, ubicado a una cota más alta y que marca el fin de esta concentración de arte rupestre.

Llegado al sitio 33 la estructuración visual nuevamente se altera, por cuanto, desde este soporte ahora es posible volver a tener un campo de visibilidad abierta que incluye las terrazas fluviales del valle. Pero también, desde este espacio es factible ahora observar la totalidad del área con arte rupestre, teniéndose una clara visión tanto del sitio CB 14, como del soporte 22 de CB13, generándose un dominio visual total del área (Lámina 65).

Se genera de esta manera un esquema organizacional de la visualidad cual es: inicios de Casa Blanca 13 visibilidad amplia, traspaso de soporte 22 visibilidad cerrada, sitio CB 33 visibilidad amplia (Lámina 66).

Formalmente, encontramos dentro de esta amplia organización espacial de los soportes rocosos del sector de Casa Blanca un patrón de organización lineal que se desdobra en dos niveles diferentes, cual es la presencia de una oposición complejo/no complejo que es similar a una opo-

sición central/periférico. A nivel del sitio, en el caso de Casa Blanca 13 que es el sitio con mayor cantidad de bloques rocosos y que permite este tipo de análisis, tal oposición descansa en la dicotomía que se produce entre el soporte 22 y los demás soportes. Este bloque rocoso se diferencia de todos los demás, definiéndose una oposición complejo/no complejo, y adquiriendo una centralidad por dos razones, primero, en el macro espacio por su relación con los otros sitios de arte rupestre que se localizan más hacia el Oeste y, segundo, por el juego visual que se genera en su microespacio de emplazamiento, donde un conjunto de bloques rocosos de muy pequeño tamaño se le contraponen y lo enmarcan, centralizándolo en este espacio.

A un nivel más macro, que considere la totalidad de este recorrido, tal oposición se materializa en la dicotomía entre el gran soporte del sitio 14 y los restantes soportes del área. Por un lado, la dicotomía complejo/no complejo se materializa en la singularidad que tiene este gran bloque rocoso y que, tanto por su tamaño, cantidad de figuras y tipos de diseño, lo separan de todos los restantes bloques rocosos de Casa Blanca. Por otro, se establece una dicotomía central/periférico expresada en que Casa Blanca 14 corresponde al área central de este espacio por la naturaleza del sitio y, en cambio, todos los otros sitios de mucho menor complejidad conforman una periferia que gravita en relación a éste mismo sitio.

Así, se estructura este espacio por diferentes niveles de organización, desde un nivel macro que ordena los bloques según una diferenciación Norte-Sur, pasando por un nivel medio que las ordena según una estructura lineal basada en una oposición entre complejo/no complejo y central/periférico, hasta un nivel micro que ordena la disposición de los bloques en el sitio 13 según una estructura lineal-circular-lineal y fundada en una oposición entre complejo/no complejo y central/periférico.

Con todos estos antecedentes, pensamos que es legítimo proponer un nuevo nivel de organización estructural que define la disposición de los soportes de arte rupestre en esta localidad. Si reconocemos que el soporte 22 se constituye en un umbral en la producción de este espacio, podemos generar desde allí dos ejes, uno Norte/Sur y otro Este/Oeste, que abarcan la totalidad del arte rupestre comprendido en el sector Oeste de Casablanca.

El delineamiento de estos dos ejes produciría un esquema organizacional básico de los bloques grabados que, en primer lugar, se podrían dividir en dos mitades dentro del área comprendida por los soportes, una mitad Norte de baja frecuencia de arte rupestre, que comprende los sitios Casa Blanca 34, 14, 32 y 33 y que incluye un total de 12 bloques grabados y una visibilidad cerrada. La otra mitad de este espacio sería la Sur que se definiría por los sitios Casa Blanca 13, 35 y 36, incluyendo un total de 45 bloques grabados y una visibilidad abierta (Lámina 66).

Esta macroorganización espacial pensamos que estaría complementando a la primera estructura espacial definida, de carácter Norte, con ausencia de arte rupestre, y

Sur, con presencia de arte rupestre, desdoblándola en un nivel micro tan sólo en la mitad Sur con dos sectores, nuevamente uno Norte, con una baja frecuencia de petroglifos y una visibilidad cerrada, y otro sector Sur de características totalmente opuestas, es decir, alta frecuencia de arte rupestre y visibilidad amplia, reproduciéndose la significativa oposición Norte/Sur, ahora según otros parámetros que involucran un concepto similar en términos de análisis, cuál es la frecuencia de arte rupestre.

Pero pensamos que esta segunda estructura espacial puede volver a ser subdividida siguiendo el eje Este Oeste, por cuanto nuevamente se nos produce una interesante oposición teniendo al soporte 22 como eje. Si revisamos la anterior oposición Norte-Sur, nos encontramos con que en el primero de estos sectores el conjunto de petroglifos se encuentran dispuestos en el área Oeste, mientras que en el caso opuesto, la mitad Sur, los soportes grabados están básicamente en el área Este, generando una diferenciación entre estos dos sectores (Lámina 67).

Ambos principios estructurales de organización de este espacio se reproducen en la creación de una organización cuatripartita del espacio definida por sus atributos totalmente opuestos. Primero, un cuadrante NorOeste con presencia de arte rupestre; segundo, un cuadrante NorEste sin arte rupestre; tercero, un cuadrante SurOeste casi sin arte rupestre y, finalmente, un cuadrante SurEste abundante en arte rupestre, inclusive mayor al del NorOeste.

De esta manera, se produce una organización espacial del arte rupestre en el sector Oeste de Casa Blanca que anclado en las disposiciones de los soportes, así como en el rol esencial del soporte 22 del sitio 13, estructura toda la distribución espacial de los bloques grabados dentro de este contexto, estructura que a su vez se carga de una serie de juegos de espacio a partir de las condiciones de visibilidad y visibilización tanto de los bloques rupestres como de su entorno inmediato.

1.2. CAMPOS DE AHUMADA

Para esta localidad se identificaron 22 sitios de arte rupestre asociados al período Intermedio Tardío y Tardío.

Al observar la distribución de todos los soportes nos encontramos con que se da una tendencia a su concentración en un determinado espacio del área de estudio, quedando una infinidad de otros lugares sin ser mayormente alterados por la producción de grabados. Al revisar de forma específica el patrón de distribución de los soportes identificados en el área de estudio, nos encontramos nuevamente con una concentración de éstos en el sector sur de Campos de Ahumada (Lámina 68).

Se produce, por tanto, una segregación en la distribución de los soportes rocosos con arte rupestre entre una mitad Norte, con una casi total ausencia de grabados sobre rocas, y una mitad Sur, donde éstos son frecuentes, produciéndose como en el caso de Casa Blanca una división del espacio de tipo dual. Sin embargo, surge la duda,

¿Cómo se define este eje de organización y cuál es su criterio objetivo de existencia?

Si revisamos la disposición espacial de los soportes de arte rupestre, así como su relación visual, podemos hipotetizar que tal eje divisor se construye a partir y en relación con la Quebrada El Arpa. Los bloques rocosos se encuentran dispersos conformando un embudo visual que articula visualmente con esta quebrada. Desde esta quebrada, por tanto, podemos extender una línea imaginaria que segmenta el espacio local entre dos mitades, una mitad norte de baja frecuencia de arte rupestre y una mitad sur, visualmente relacionada con la Quebrada El Arpa y con abundantes soportes rocosos.

El eje organizador del espacio local, por tanto, descansa en un rasgo natural que se proyecta sobre la superficie. Pero este rasgo no es en ningún caso aleatorio, sino que se diferencia claramente de las otras quebradas de Campos de Ahumada, pues ella corresponde a la única quebrada precordillerana en la zona, diferenciándose de las otras quebradas tanto por sus dimensiones como por sus colores producto del sustrato mineral que presentan las montañas que la encierran.

La construcción de este eje produce por segunda ocasión la existencia de una división entre una mitad sur con abundantes grabados y otra norte con una casi total ausencia. A lo largo de las diferentes prospecciones e inspecciones visuales que se han efectuado en la localidad, de momento tan sólo el sitio Quebrada Honda 1 se encuentra ubicado en la mitad Norte del área, repitiéndose el patrón del valle de Putaendo, en el que la diferenciación entre una y otra mitad se ve exacerbada por la presencia de tan sólo un sitio, que en este caso se compone de 5 bloques rocosos, actuando en su misma materialidad como evocación de esta diferencia de frecuencias.

Finalmente, no es posible nuevamente apelar al argumento de una ausencia de bloques rocosos para la construcción de grabados en la mitad Norte del área, por cuanto, hay disponibles varias concentraciones de rocas en distintos sectores. Inclusive, un lugar extremadamente apropiado para la creación de grabados, tal como es Loma Chichón, con más de 50 soportes aptos para ser grabados, no presentó ninguna evidencia rupestre.

Un segundo nivel de organización de este espacio es posible de discernir si nos ajustamos a los atributos de complejidad que presentan los soportes (número de figuras, caras grabadas, tamaño de soporte) y sus distribuciones dentro del espacio particular en el que se dispone la totalidad de los soportes rocosos.

Nos encontramos en este caso con que se define un patrón donde se diferencian sitios complejos y otros no complejos (Lámina 69). Los primeros podrían ser asignados a los casos de Quebrada Arpa 4 (por figura y tamaño de soporte), Quebrada Arpa 11 (por número de figuras y caras grabadas), Quebrada Arpa 10 (por tipo de figuras, cuadrados de ángulos rectos), Quebrada Arpa 9 (por caras grabadas y número de figuras), Quebrada Arpa

5 (por número de figuras y tamaño de soporte) y Viznagal 1 (por número de figuras y tamaño de soporte).

Espacialmente, todos estos sitios se disponen en el sector central de Campos de Ahumada, configurando un patrón cual es la presencia de un área nuclear donde se concentran los sitios complejos y un área periférica que enmarca la anterior con sitios menos complejos. Se define así una organización espacial centrípeta de todos estos sitios con una cierta diferenciación entre centro y periferia (Lámina 69).

Al analizar la distribución total de los soportes rocosos en la zona, y descontando el caso de Quebrada Honda 1, encontramos un claro patrón, cual es su relación con la Quebrada El Arpa. Los sitios definidos como complejos se organizan en una línea que continúa el eje de la quebrada, manteniendo en todos los casos una clara relación visual con tal formación natural. Pero también la totalidad de los sitios, salvo la mencionada excepción, se disponen en un eje que proyecta imaginariamente a esta quebrada y guardando contacto visual con ella.

Esta construcción del espacio a partir de la complejidad de los bloques grabados se reproduce también desde otro punto de vista, cuál es el número de caras grabadas que presenta el soporte, y que se refrenda en el número de orientaciones que tiene cada bloque.

Si consideramos primeramente los soportes con dos o más caras grabadas¹⁹ (QH1S1, QH4S3, QA5S2, QA9S1, QA11S1 y QA4S4), encontramos que ellos se disponen según un patrón claro y específico de disposición espacial, alineándose en lo que podríamos definir como dos ejes de orientación NW-SE en un sector medial en la distribución de todos los soportes. Lo interesante es que estos dos ejes vuelven a construir un sistema de organización del tipo simple-complejo-simple, pues por un lado, esta concentración se encuentra delimitada por una serie de soportes simples que la rodean y, por otro, incluye en su interior otros tantos bloques de carácter simple. Pero a su vez, al considerar la distribución de los soportes no incluidos en esta categoría de complejos, nos encontramos con que en dirección Oeste, traspasado estas dos líneas de complejidad espacial se accede ya casi directamente al inicio del sector precordillerano la Quebrada de El Arpa, quedando muy pocos soportes entre este umbral, y su límite oeste, y la quebrada ya mencionada.

Así, la distribución de estos soportes complejos consideramos que definen un umbral dentro de este espacio, separando un posible interior, relacionado con la cercanía a la quebrada, y un posible exterior.

La producción de este espacio central, complejo, diferenciado de las áreas periféricas, simples, se reproduce al tomar como referencia las orientaciones de los grabados en los bloques rocosos. Si bien estas orientaciones son bastante divergentes y con una clara concentración hacia

lo que son los sectores Norte y Oeste (ver anexo 1), encontramos que las dos orientaciones de menor representación se distribuyen de manera bastante significativa en el espacio, jugando en este caso, con las formas de observación de los bloques y la creación de este umbral.

Por un lado, al considerar los bloques orientados hacia el Este, tenemos que los únicos 7 casos se superponen directamente sobre este espacio central definido como umbral entre un interior y un exterior con relación a la Quebrada El Arpa, respondiendo a una distribución espacial muy restringida y significativa dentro de esta área. Lo interesante, es que de los 7 casos, tan sólo 2 concuerdan con bloques rocosos complejos (2 ó más caras), por lo que ex profeso se han creado bloques simples con tal orientación en este espacio de umbral.

Por otro, un patrón similar ocurre al considerar los bloques orientados hacia el Sur, pues de los 8 casos identificados, 6 se relacionan directamente con los bloques que hemos definido como complejos según el número de caras grabadas, desplazándose tan sólo 2 casos hacia el área de Viznagal (V1S4 y V2S1). La distribución de esta orientación Sur se relaciona a nuestro entender con la construcción nuevamente de ese umbral central donde se combina con lo que son los soportes complejos y la orientación Este para producir y construir este umbral significativo dentro de lo que es el espacio de la Quebrada El Arpa. Significativo es el hecho que tal umbral se está originando a partir de las dos orientaciones de menor frecuencia de representación en el área de estudio, marcando en su diferencia y particular distribución espacial un rasgo específico en la construcción y definición imaginaria y material de este espacio.

Y estas dos orientaciones tampoco son menores en sí, pues ambas se relacionan con lo que podríamos denominar los ejes básicos de la movilidad, con un eje desde Este a Oeste, relacionado con bloques que miran hacia el Este, que representa a nuestro entender la bajada desde la Quebrada El Arpa, y otro eje Sur-Norte que podríamos definir como el eje de ingreso a este espacio desde las tierras bajas donde se ubican los asentamientos de los períodos Intermedio Tardío y Tardío. No queremos decir con ello que estos bloques sean marcadores de movilidad, ni de rutas de desplazamiento, sino muy por el contrario, jugamos con su orientación y las líneas de movilidad para sugerir una alegoría del por qué de su importancia.

La razón de la presencia de bloques dentro de la zona de Viznagal con tal orientación Sur la consideraremos más adelante, cuando hayamos expuesto una más amplia cantidad de datos al respecto.

Esta primacía de la Quebrada El Arpa como eje gravitacional en la disposición y lógica espacial del arte rupestre se discrimina al aumentar el umbral de complejidad de los bloques rocosos, considerando aquellos que presentan tres o más caras grabadas, situación en la cual contamos única-

¹⁹ No incluimos dentro de este conjunto a VIZ1S1, por cuanto su segunda cara grabada se orienta hacia el cenit y, por tanto, no se relaciona con las disposiciones de visibilidad del soporte desde ángulos lejanos, ni en un segmento de un arco de 360°.

mente con dos soportes (QA11S1 y QA9S1), los que repiten el patrón previamente definido, cual es, primero, su disposición en lo que sería el extremo inferior y superior del umbral anteriormente descrito, es decir, enmarcan los bordes NorEste y SurOeste de este límite espacial y, segundo, su disposición está en directa asociación con lo que es la Quebrada El Arpa, pues son adyacentes a su cauce. Ambos bloques sintetizan en su espacialidad a un nivel micro lo indicado antes, la construcción de un umbral en relación con la Quebrada El Arpa, jugando con lo que son los extremos de ese umbral, pero conllevando la potencia simbólica de su complejidad sobre el mismo eje de la quebrada, enfatizando su relación con este rasgo natural.

Todos estos antecedentes configuran por tanto una estrategia de producción rupestre orientada y centrada a la construcción de este umbral entre lo próximo y lo distante en la Quebrada El Arpa, entre lo que podríamos definir como un exterior y un interior.

Pero este panorama puede ser aún más complejizado si nos remitimos a analizar las relaciones espaciales existentes entre Quebrada El Arpa, bloques rocosos con arte rupestre y lo que corresponde al principal soporte rocoso de Campos de Ahumada, el sitio QA11 y su soporte 1, definido como tal tanto a partir del número de figuras, la cantidad de caras grabadas y la misma monumentalidad de la piedra. Si entendemos a este bloque como un eje gravitacional central que articula este espacio y definimos desde su ubicación dos ejes, uno Norte-Sur y otro Este-Oeste, encontramos un conjunto de alineamientos de los bloques que son significativos en la producción de Quebrada El Arpa como el elemento central a la construcción del arte rupestre en el área (Lámina 70).

En primer lugar, si relacionamos estos dos ejes, con lo que es la distribución de los soportes que hemos definido como complejos a partir de tener dos o más caras grabadas, vemos que de los 5 casos que se registran, con excepción de QH4S3, los restantes 4 se ubican en la mitad Este definido por este eje desde QA11, mitad que por un concepto de relación espacial podemos asociar con lo que es la Quebrada El Arpa. Tal situación se repite al considerar la variable 3 caras grabadas, pues junto con este bloque-eje el otro que se inscribe en esta categoría se relaciona directamente con la mitad Este.

En segundo lugar, si jugamos con la distribución de una variable bastante poco frecuente en la zona, cual es la orientación de tipo cenit, que a partir de su baja representación se define en su particularidad, tenemos que se da nuevamente una importante diferenciación entre una mitad Este y otra Oeste. De los 7 bloques con esta orientación, encontramos con que 5 se asocian a esta mitad Este, dando una nueva distribución significativa, que inclusive puede ser aumentada a partir del hecho de que QA10S4 si bien está en la mitad Oeste, su cercanía espacial con el eje imaginario que hemos construido bien podría relacionarse con la mitad Este al tomar en consideración que estos ejes no son necesariamente proyecciones

lineales exactas sobre el espacio local. El único caso que se escapa a esta distribución ocurre nuevamente en la zona de Viznagal, con el sitio V1S1.

En tercer lugar, si consideramos otro aspecto del atributo complejidad, podemos aproximarnos al mismo análisis tomando como referencia el número de figuras de los soportes rocosos. En un primer nivel, podemos proponer una complejidad a partir de bloques que tienen más de 10 figuras como número mínimo, para los cuales contamos con 11 casos, 8 de los que se asocian directamente con todo lo que es la mitad Este de Campos de Ahumada y sólo 3 se ubican en el sector Oeste, dándose nuevamente una tendencia en la Quebrada El Arpa como eje gravitacional de la construcción de los bloques complejos. Interesante es que los bloques complejos de la mitad Oeste se relacionan con el área de Viznagal, lo que será explorado más adelante.

Esta misma variable se complica si incluimos el atributo complejidad a partir de bloques que tienen más de 20 figuras como MNF, donde contamos con 7 casos, 5 de los cuales nuevamente se encuentran en la mitad Este y tan sólo 2 en la Oeste, relacionados como en el caso anterior con lo que es el área de Viznagal (ver anexo 1).

La quebrada El Arpa actúa, por tanto, como un eje gravitacional central en lo que es la construcción y producción de arte rupestre en la localidad de Campos de Ahumada, jugando los atributos de los soportes en su lógica y alteridad con este referente natural que organiza y articula la construcción del espacio local.

Esta organización se despliega a diferentes niveles en la producción de este espacio, cuales son, primero, un nivel macro, por el que se origina y materializa una diferenciación Norte-Sur con la Quebrada El Arpa y su proyección como eje delimitador, dando origen a una mitad Norte con escasa presencia de arte rupestre y una mitad Sur de características totalmente opuestas.

Segundo, en un espacio central del área de arte rupestre se construye un eje de división entre una mitad NE y otra SW que define lo que podríamos llamar un área interior y otra exterior por su cercanía con lo que es el ingreso al sector precordillerano de la Quebrada El Arpa, definiendo un umbral espacial marcado por atributos particulares de los bloques tales como son complejidad, según número de caras grabadas, y las orientaciones Sur y Este que tienen estos soportes, de mínima representación en Campos de Ahumada.

Tercero, en un espacio dividido entre una mitad Este y otra Oeste, con una clara tendencia a la disposición de soportes con atributos particulares, tales como orientación hacia el cenit, complejidad por número de figuras y número de caras grabadas, donde la mitad Este se define por una concentración de soportes con estos atributos y donde QA11S1 actúa como eje que organiza estas dos mitades del espacio.

Cuarto, en un espacio organizado según un patrón simple-complejo-simple, también traducible como un pa-

trón centro/periferia, que define un esquema centripeto de distribución de los bloques rocosos en todo este espacio.

Esta organización de los bloques rupestres define una forma particular de construcción de este espacio, construcción en la que junto con los aspectos ya mencionados, los análisis han tendido continuamente a definir al área de Viznagal como otro sector de interesantes particularidades dada por el registro del conjunto de bloques que hemos definido como complejos. Tal particularidad podría venir dada por el corresponder este espacio a una zona límite dentro del amplio abánico de bloques rupestres que se relaciona visualmente con Quebrada El Arpa, pues traspasado el sector de Viznagal se produce una invisibilidad de la mencionada quebrada producto de las formas que adquiere el relieve en tal lugar.

Una situación similar podría ocurrir en el sitio QH4, pues la conjunción de los 4 bloques allí emplazados contienen una orientación Norte, Sur y Este, abarcando lo que son las dos orientaciones menores y combinándose en este caso por el registro de soportes complejos tanto por sus caras grabadas, como por el hecho de incluirse en este espacio figuras únicas a toda la cuenca superior del río Aconcagua, tal como son los triángulos opuestos por el vértice de cuerpo relleno. Coincide este sitio con un espacio limítrofe previo al ingreso al sector Norte de Campos de Ahumada en el que no hay registro de arte rupestre.

1.3. CERRO ALMENDRAL

A diferencia de los casos anteriores donde nos centramos en la organización macroespacial de dos sectores particulares, este tercer caso de estudio se orienta en una escala espacial semimicro para la identificación de su estructura de organización espacial, correspondiendo al sitio Cerro Almendral.

Este sitio corresponde a un cerro isla donde se han identificado un total de tres soportes concentrados en su sector Sur-Oeste próximo a su cumbre más baja y cercana a un actual calvario que se dispone en el lugar.

Si bien en su dimensión espacial este caso se diferencia notablemente en los anteriores, encontramos la repetición de un patrón referente a la disposición de los grabados en lo que se refiere a disposición espacial, concentrándose todos ellos en el sector sur del cerro, no obstante la identificación de soportes y espacios aptos para la realización de grabados en otros lugares del cerro (Lámina 71).

Tal división del espacio del cerro construye nuevamente un eje que separa dos espacios y los diferencia según una oposición presencia/ausencia de arte rupestre. ¿Cómo se construye esta diferenciación en este caso? Pensamos que tal divergencia espacial se construye a partir de una separación entre lo que es el sector de cumbre de alta visibilidad y ausencia de grabados y el espolón sur del cerro, de visibilidad cerrada y con presencia de grabados. La primacía del sector sur se refrenda en

que laderas y espolón norte del cerro también con baja visibilidad no son afectados por la creación de arte rupestre.

Pero este eje de tendencia Sur, se desdobra en una sub-organización con una tendencia hacia el Oeste, pues los grabados se disponen todos en la ladera Oeste del cerro.

1.4. CERRO PAIDAHUEN

Un último caso de estudio específico orientado a la caracterización de las formas de construcción del espacio en los sitios de arte rupestre es el del cerro Paidahuen, el que sin duda alguna es el sitio más complejo de todos los identificados en la cuenca superior del río Aconcagua, definido por la presencia de un total de 211 soportes emplazados en el cerro isla homónimo. En particular, la gran cantidad de soportes de este sitio, así como su particular distribución al interior del cerro, son factores que posibilitan un amplio análisis de su organización espacial, considerando diferentes niveles de trabajo y distintas variables.

En un primer nivel, que podríamos definir como macro, encontramos repetida una regularidad ya identificada previamente en los otros sitios, cual es la concentración de los bloques rocosos en la mitad sur del cerro y su casi total ausencia en la mitad Norte, pues 210 de los soportes se encuentran en el sector sur del cerro y tan sólo 1 se dispone en el sector Norte y ladera Este del cerro, constituyendo una notable excepción que la diferencia totalmente del resto de los bloques rocosos y del sitio (Lámina 72a).

Esta dicotomía es aún más significativa si consideramos que del total del cerro Paidahuen, los soportes rocosos se disponen única y exclusivamente en un 20% del cerro, quedando el restante 80% libre de petroglifos, no obstante que se hayan registrado más de 200 bloques con posibilidades para ser grabados en esta amplia área carente de arte rupestre.

Como en los casos anteriores, surge nuevamente la pregunta, ¿cómo se produce tal eje de organización para el cerro, de forma tal que no sea una construcción del investigador, sino algo visible en el registro y anclado en un referente material o visual contrastable?

La respuesta la entrega ahora la misma configuración del cerro. Si bien él tiene una forma alargada con tendencia a una orientación Norte-Sur, si observamos detalladamente la configuración del cerro podemos apreciar que en el lugar donde se concentran los grabados se produce una pequeña inflexión en el cerro hacia el Oeste. Aunque en la fotografía aérea tal inflexión es menor, en la realidad fenoménica-visual del estar en el cerro esa flexión genera un efecto visual mayor cual es que desde los petroglifos el sector norte del cerro se ve desplazado como si constituyesen otras cumbres distintas a aquella donde uno se encuentra. Esta inflexión en el cerro produce un rompimiento del eje visual lineal que ordena las diferentes cumbres del área sur del cerro con bloques de arte rupestre (Lámina 72b).

La diferenciación entre las mitades Norte y Sur responde nuevamente a un eje visual que en este caso apro-

vecha la flexión del cerro y la presencia de un portezuelo entre un sector y otro del cerro, para la producción del eje divisor del espacio. En otras palabras, siguiendo la orientación del tal portezuelo, se instala un eje oblicuo que separa una y otra mitad, anclando el fundamento de tal separación tanto en un rasgo natural claramente identificable, cual es el portezuelo, como en la flexión del cerro y efecto visual que esto produce.

Tal como en los casos anteriores, la producción de esta división descansa sobre dos hechos, primero la presencia de un soporte que se encuentra más al Norte, fuera del eje y que por su disposición hace más notorio la dicotomía entre una y otra mitad. Segundo, el reconocimiento de un elemento del espacio local de carácter particular y diferente, el que es utilizado y aprovechado para la organización espacial de los soportes de arte rupestre.

En un segundo nivel de análisis, una nueva estructura de ordenación de este espacio se reproduce en el cerro Paidahuen, pero en este caso afecta tan sólo a la mitad Sur del cerro donde se disponen los petroglifos. Si revisamos la distribución espacial de los soportes rocosos, así como su relación con las formas del cerro encontramos que es factible sugerir la presencia de 6 concentraciones particulares e independientes de arte rupestre, cada una de ellas caracterizada por tener una concentración central de soportes rocosos, otros tantos soportes laterales en relación con el centro y, finalmente, espacios vacíos entre una y otra concentración que construyen los límites entre éstos (Lámina 73).

Pues bien, si relacionamos estas 6 concentraciones con su disposición dentro del cerro, así como sus condiciones de visibilidad y emplazamiento, podemos sugerir que esta primera estructura organizacional de una mitad Norte de escasa presencia de arte rupestre y una mitad Sur prolífica en esta manifestación, se desdoble en una dicotomía que subdivide el sector sur en otras dos mitades. Una primera mitad lo constituyen las concentraciones I y II, que son las ubicadas más al Norte, y que se define por: i) disposición de los petroglifos en sector Oeste del cerro con relación a su filo, ii) disposición de bloques en laderas, sin que exista ninguno en el sector de cumbre o filo del cerro, iii) visibilidad cerrada, pues desde estas concentraciones tan sólo se accede visualmente a los Cuadrantes NorEste y SurEste del sector y iv) disposición en un sector bajo del cerro, pues los bloques se encuentran en laderas del cerro.

En contraposición, la segunda mitad del cerro, compuesta por las concentraciones III a VI, se define por: a) tendencia a la disposición de los petroglifos en el filo y sector Este del cerro, ii) tendencia a disposición de los bloques en las cumbres del cerro, iii) visibilidad amplia que permita un manejo visual del entorno en 360° y iv) disposición de los bloques en un sector alto.

Se produce en un segundo nivel de análisis una nueva dicotomía y segregación del espacio entre dos mitades definidas por sus atributos opuestos y diferenciales que aprovechan la disposición de los bloques rocosos y las formas

del relieve del cerro para organizar y diferenciar esta estructura espacial que regula la disposición de los bloques de arte rupestre. En esta estructura espacial el proceso de oposición significativa entre uno y otro se reproduce inclusive en términos de las concentraciones, pues mientras en la primera tan sólo se encuentran dos, en la segunda se encuentran cuatro, generando un nuevo desdoblamiento significativo entre estas dos mitades del cerro.

La conjugación de estos dos principios estructurantes básicos del espacio al interior del cerro de Paidahuen crean una estructura compleja de organización espacial del arte rupestre que producen una diferenciación entre dos mitades en un eje Norte-Sur y otras dos mitades entre un eje Este-Oeste.

En la primera instancia, Norte-Sur, en un nivel macro diferenciamos en una mitad sin arte rupestre de otra con arte rupestre; en un nivel semimicro tal diferencia se reproduce sólo en el sector Sur entre una mitad Norte definida por los atributos bajo, Oeste, ladera, visibilidad cerrada y 2 concentraciones y otra mitad Sur definida por los atributos alto, Este, cumbres, visibilidad abierta y 4 concentraciones.

En esta misma estructura se construye la segunda instancia de diferenciación, Este-Oeste, con una diferenciación donde las ocupaciones rupestres en el Oeste son claramente ubicadas en la mitad Norte del área Sur del cerro y los petroglifos en la mitad Este están claramente dispuestas en la mitad Sur de esta área Sur.

La conjugación de estos dos conjuntos reproduce en la organización espacial del cerro Paidahuen una organización totalmente cuatripartita centrada en un juego de opuestos espaciales, con la creación de cuatro cuadrantes: NorOeste con mayor registro que su opuesto NorEste y SurEste con mayor registro que SurOeste. Este modelo cuatripartito, pensamos que es posible de seguir segregándolo según un eje Norte-Sur dentro de lo que son las concentraciones III, IV, V y VI (Lámina 74).

Si tomamos como punto de referencia el relieve y la altura relativa de las concentraciones de arte rupestre, nos encontramos con que la concentración III se dispone en un sector alto, la IV en un sector bajo en relación con la III, la V en un sector alto en relación con IV, pero en un sector bajo en relación con VI y VI, por ende, un sector alto. En una organización lineal tendríamos entonces un sistema que se definiría como alto (III) - bajo (IV) - alto (V) - muy alto (VI), lo que posibilitaría construir una diferenciación de nuevo entre dos mitad, una norte, donde encontramos III y IV, y luego una mitad Sur con V y VI, lo que podríamos volver a traducir según los términos relativos de cada una de estas zonas a una oposición entre alto (III) : bajo (IV) :: bajo (V) : alto (VI), generando de nuevo una organización dual fundada en un sistema de opuestos y su desdoblamiento (Láminas 75 y 76).

Lo interesante es que durante todos estos juegos de opuestos estructurales que se han creado en el cerro Paidahuen, la dicotomía central siempre ha sido el eje Norte-Sur, el que se ha subdividido en tres oposiciones

que se establecen en tres niveles distintos de análisis, pero en todas las cuales ha sido la mitad sur la que predomina sobre la Norte.

En el primer nivel, que abarca todo el cerro, la mitad Sur predomina a partir de un criterio de ausencia/presencia de arte rupestre. En un segundo nivel, que comprende todo el área con arte rupestre, la mitad Sur predomina a partir de un criterio de frecuencia de concentraciones de arte rupestre (2:4). Finalmente, en un tercer nivel, que comprende únicamente las últimas cuatro concentraciones de arte rupestre, nuevamente la mitad Sur es la que predomina de acuerdo a un criterio de alturas en la disposición relativa de las concentraciones, pues si bien el esquema estructural es alto (III) : bajo (IV) :: bajo (V) : alto (VI), V que en el esquema general es bajo es más alto que IV, generando una primacía de esta mitad por sobre la anterior (Lámina 76).

Sin embargo, en esta interesante estructura espacial no descansa la totalidad de las posibilidades analíticas y estructurales de la lógica espacial del arte rupestre en el cerro Paidahuen, siendo posible adentrarse aún más en su lógica productiva. No obstante, surge la pregunta sobre la lógica funcional y simbólica de este espacio, así como sobre el por qué de las concentraciones de arte rupestre y el papel del arte rupestre en otros aspectos de la construcción-función de este espacio.

En tal sentido, la pregunta inicial que podríamos formular es, ¿cómo se establece la relación entre arte rupestre, concentraciones y cerro Paidahuen desde una perspectiva integradora y dinámica? Creemos que la respuesta puede ser abordada al considerar las orientaciones de los soportes rocosos con arte rupestre. Nuevamente, si reconocemos que el arte rupestre está hecho para ser observado, consideramos que las orientaciones de los bloques con arte rupestre son significativas para comprender parte de la lógica de este sitio.

Si analizamos la frecuencia de las orientaciones en los soportes de arte rupestre dentro del cerro, nos encontramos con una clara tendencia, cual es la alta frecuencia de orientaciones hacia el Norte y la casi total ausencia de orientaciones hacia el Sur (Lámina 77). Más aún, podemos ver que por sobre todas las orientaciones, es el cuadrante NW el que predomina sobre todos los anteriores. Si a esta característica sumamos el hecho que al observar la distribución de las concentraciones de arte rupestre en el cerro nos encontramos con una clara linealidad entre ellas, podemos sugerir que sin duda una clave esencial para entender la lógica simbólica y funcional del arte rupestre en el Cerro Paidahuen es el movimiento.

De hecho, si encontramos que casi todos los bloques de arte rupestre están dispuestos con una preferente orientación Norte, ellos están hechos sin duda alguna para ser vistos en un desplazamiento que va desde la concentración I hacia la concentración VI. Más aún, el predominio de la orientación NW va de la mano con el hecho que la mayor parte de los bloques rocosos se disponen entre las

concentraciones III y VI en la ladera Este del cerro, por lo que su orientación hacia el NW está hecha *ex profeso* para su recepción visual por parte de un individuo que transita por el filo del cerro, donde se ubican las huellas de desplazamiento en la actualidad y que es sin duda el espacio más fácil, eficiente y más relacionado con la observación del arte rupestre en el cerro Paidahuen.

Esta característica del sitio es fácilmente contrastable en terreno al encontrarse uno con que si recorre el cerro en un eje Norte-Sur es capaz de reconocer fácil y rápidamente una alta cantidad de los petroglifos, mientras que si tal movilidad se realiza en el sentido contrario Sur-Norte, casi ningún petroglifo es fácil y directamente observable.

La disposición de los soportes y sus orientaciones están por tanto dentro de una lógica de reproducción del arte rupestre que va acompañada por un movimiento regular y pautado a través del cerro, el que por la fuerza de lo visual requiere necesariamente establecerse dentro de un eje Norte-Sur, eje que es también sobre el cual se organiza gran parte de la estructura espacial de este sitio. Entendemos, por ende, que no es factible comprender gran parte de la lógica de este arte rupestre si no la incluimos dentro de un esquema interpretativo que descansa sobre la primacía del movimiento para su eficacia simbólica.

Reconociendo, por tanto, esta construcción lineal del sitio, podemos sugerir una organización de ella que se reproduce según un patrón ya conocido cual es la linealidad intercalada con nodos circulares, organización donde la linealidad se obtiene por el desplazamiento a lo largo del cerro y donde los nodos circulares se construyen dentro de cada una de las concentraciones de arte rupestre, generando la combinación de estos movimientos al interior del cerro Paidahuen, los que son también dos estrategias visuales complementarias, una de carácter Norte-Sur que organiza toda la distribución de las concentraciones en el cerro y que descansa en las intervisibilidades entre cada una de las concentraciones y, por otro, aquella que combina la visualidad Norte-Sur-Este y Oeste, generando campos circulares de visión dado por la distribución de una gran cantidad de soportes dentro de cada uno de los mencionados conjuntos rupestres.

Si la movilidad es la productora del sentido y significado de este espacio, debería ser posible encontrar alguna relación entre este espacio de movimiento y la distribución de diseños específicos. Sin embargo, esta línea de acercamiento tan prometedora tiene un gran inconveniente al intentar ser desarrollada y aplicada en el cerro Paidahuen, cual es el hecho que, primero, existe una alta variabilidad y heterogeneidad de diseños lo que dificulta en gran medida el seguir la repetición y particular distribución espacial de algún tipo particular dentro del espacio y, segundo, la alta densidad de diseños identificadas posibilita que la única forma de alcanzar este nivel de resolución sea a partir de análisis estadísticos de correlación y regresión. Pero, esto último no es posible, ya que al darse tal variedad de diseños no es factible crear una base de

datos que reduzca tal diversidad a un conjunto básico de diseños susceptible de tratamiento estadístico.

No obstante lo anterior, anclándose en un diseño particular y fácilmente discernible y discriminable con relación a los anteriores, creemos que es factible acercarse, al menos en primera instancia, a una búsqueda de regularidades espaciales a nivel del diseño. En particular, nos referimos a las representaciones de rostros humanos en el cerro Paidahuen, los que son escasos tanto en este sitio (N=3) (Lámina 78), como en toda la cuenca superior del río Aconcagua y que, por tanto, pensamos que son significativos con relación a la organización espacial del cerro Paidahuen. Esto se acentuará cuando veamos, más adelante, que este diseño se encuentra en el que es, a nuestro entender, el soporte central dentro de la lógica simbólica y funcional de este sitio.

El diseño rostro humano se encuentra presente tan sólo en tres bloques rocosos del cerro, soporte 164 (concentración I), soporte 90 (concentración III) y soporte 29 (concentración VI). Esta disposición pensamos que en ningún caso es aleatoria, sino que es significativa al tomar en cuenta la totalidad de los antecedentes entregados.

El primer soporte en el que encontramos esta figura es el 164 que está en la concentración I y, en particular, dentro de un soporte central rodeado por otros más simples. Es un diseño que está, por tanto, en lo que podríamos definir como el ingreso a este espacio tan particular cual es el cerro Paidahuen, creando un primer umbral a este lugar.

El segundo soporte con esta figura es el 90, ubicado en la concentración III, con características similares al anterior, es decir, dentro de un soporte central rodeado por otros más simples. Pero, espacialmente, esta figura se encuentra en una concentración que construye un nuevo umbral dentro de este espacio, pues en este conjunto se da la inflexión entre la segunda estructura espacial definida para el Paidahuen, cual es la oposición entre las concentraciones I-II con III, IV, V y VI. Así, esta figura se ubica dentro de otro punto en el sitio que a nuestro entender es de alta importancia simbólica, definiendo, nuevamente esta inflexión en la organización y estructura del espacio local.

Finalmente, el tercer soporte con esta figura es el 29, ubicado en la concentración VI, con características similares a los anteriores, disponiéndose en términos espaciales nuevamente en una concentración que se define como un nuevo punto crítico de este circuito rupestre del cerro, cual es la concentración VI que correspondería al punto final del desplazamiento siguiendo un eje Norte-Sur.

De esta manera, las tres representaciones de rostros dentro del recorrido del cerro Paidahuen se disponen en puntos neurales dentro de la construcción del significado del movimiento en el sitio, en su ingreso, en su punto de inflexión entre la mitad Norte y Sur de la concentración rupestre y en su punto final, donde acaba todo el trayecto, dando origen a lo que podríamos definir como una organización tripartita del espacio que descansa sobre las anteriores estructuraciones señaladas, complementándolas

y apoyándose en ellas para la creación de su significado y sus juegos de espacio (Lámina 79).

Pero este carácter significativo de los rostros descansa también en un juego de desplazamiento dentro de cada uno de los microespacios, pues para ser observadas estas figuras requieren un movimiento particular y ex profeso de los individuos. Comenzado en un sentido inverso, es decir de Sur a Norte, encontramos que para el caso del soporte 29 se debe optar por un desplazamiento que no sigue el eje norte-sur, sino más bien un reposicionamiento del observador en un eje Oeste-Este o inverso, por cuanto es en esa dirección de disposición como puede ser apreciado este rostro. Inclusive, podríamos señalar que para una correcta observación de este rostro se debe necesariamente disponer el observador en un eje Oeste-Este parándose sobre el soporte que acoge a esta figura (de carácter horizontal), ya que sólo de esa manera se ve el rostro en su dirección correcta, es decir, boca abajo, ojos y cejas arriba.

Para el caso del soporte 90 se debe realizar exactamente el mismo movimiento, pues requiere que el observador se desplace desde la línea de movimiento hacia el Oeste y, desde este lugar, tomar una orientación Oeste-Este que le permita ser visualmente conciente de este diseño. Siguiendo por la ruta Norte-Sur central del sitio este diseño del soporte 90 simplemente pasa desapercibido, por lo que nuevamente requiere la modificación del desplazamiento por parte del observador y su acción específica y particularmente orientada a la recepción visual de este diseño. Y como en el caso anterior, se debe mantener el mismo eje Oeste-Este de visión.

Finalmente, en el caso del soporte 164 se dan algunas modificaciones en los juegos visuales, pues por un lado, este diseño es solamente observable desde un eje de desplazamiento Sur-Norte, es decir, no se aprecia en un primer momento dentro de lo que podríamos llamar el movimiento básico y esencial dentro del cerro Paidahuen. En tal sentido, requiere nuevamente una acción por parte del observador en cuanto a un desplazamiento para su recepción visual, pero que en este caso se organiza según otro eje. Pero, talvez sería posible invertir los argumentos entregados anteriormente y señalar que este soporte, antes de ser un umbral de ingreso al cerro, pueda ser un umbral de salida desde el cerro, no obstante que aún no hay evidencias como para poder acceder a conocer la lógica del movimiento inverso, o de retirada, del cerro. Sea cual sea la hipótesis correcta, lo cierto es que como en el caso de los dos soportes previos, este rostro no es directamente visible, sino que requiere y produce un movimiento particular para su apreciación visual, de carácter Sur-Norte.

Dentro de toda esta lógica del movimiento, podríamos proponer como metáfora para comprender al cerro Paidahuen, como una gran construcción arquitectónica compuesta de múltiples recintos, segregados entre ellos, pero interrelaciones dentro de una lógica simbólica, funcional y estructural que le entrega una unidad de contenido. Es así, como cada soporte rocoso con arte rupestre

puede ser entendido como un nodo dentro de esta amplia construcción y cada concentración como un macronodo compuesto de múltiples nodos pequeños que le entregan su organización específica y particular.

Así, el Paidahuen correspondería a una ruta de desplazamiento lineal (re)creada por los petroglifos con un eje Norte-Sur en el que se traspasarían una serie de concentraciones, o macronodos con una organización básicamente circular, donde se pondría en juego una lógica de relaciones significativas entre lo particular de cada uno de estos macro nodos y lo general de la totalidad de esta arquitectura rupestre.

Esta lógica de organización de los macro nodos se fundaría en una construcción generada por la relación y oposición entre soportes simples y soportes complejos, donde la complejidad del soporte sería relativa a cada uno de los conjuntos de arte rupestre y anclándose básicamente en lo que hace referencia a caras grabadas, número de orientaciones y/o cantidad de figuras.

Al conjugar estos atributos previos, encontramos que dentro de cada una de las concentraciones se define la presencia de algunos soportes más complejos que se diferencian de otros, pero donde esas diferencias son totalmente específicas para cada conjunto, pues lo que en una concentración es un soporte complejo, no necesariamente lo es en otra. Lo interesante es que en cada uno de estos conjuntos la lógica de organización de estos bloques de arte rupestre se define por la presencia de un soporte complejo en un sector central, rodeado de una serie de otros soportes simples que lo enmarcan y, a partir de sus oposiciones visuales, claramente hacen destacar en mayor medida la complejidad del primer tipo de soporte.

En el caso de la concentración I, este patrón se reproduce en un área central definida por el soporte 171 y un conjunto de otros bloques simples que lo rodean y lo enmarcan (Lámina 80).

Para la concentración II, vemos que no se da un soporte de una alta complejidad, sino más bien algunos de complejidad media que se disponen en el área central (ej. Soporte 136 y 148), rodeados de otros simples (Lámina 80).

En la concentración III se discrimina una alta complejidad en los soportes 97 y 88, ambos alineados dentro de un eje Norte-Sur, y que se encuentra rodeados por una serie de otros bloques con arte rupestre bastante más simples (Lámina 81).

En la concentración IV encontramos al soporte 73 como el más complejo, dispuesto en un sector central y rodeado de varios soportes simples (Lámina 82).

En la concentración V, el soporte de igual número (5) se define como el más complejo, caracterizado en esta ocasión por estar rodeado de otros soportes con un grado menor de complejidad o bien por ser de carácter simple. Una alta complejidad lo tendría también el soporte 16, aunque con menos atributos que el número 5 (Lámina 83).

En la concentración VI, la complejidad vendría dada a partir de los soportes 29 y 28, básicamente a partir de sus

ángulos de observación y caras grabadas, aunque en el primer caso se suma el número de figuras (Lámina 84).

En todo este conjunto de construcciones compleja, destaca el hecho de disponerse todas ellas dentro de un patrón de disposición Norte-Sur que marca hitos o puntos en el desplazamiento del cerro, manteniendo la unidad propia a todo el sitio, pero también se estructura a partir de la complejidad relativa a cada concentración y jugando por relaciones visuales con los otros tantos soportes vecinos que se le oponen, actuando en la especificidad de cada uno de los conjuntos definidos (Lámina 85).

Esta construcción global podríamos decir que se definiría a su vez por la presencia de lo que podríamos pensar es el soporte más complejo de todo el sitio, correspondiente al número 5, pues es el que más atributos tiene dentro de los definidos en este estudio y que lo separa totalmente del resto de los bloques con grabados (Lámina 86). Interesante es que este soporte de alta complejidad no se dispone en un lugar cualquiera, sino que en la concentración V, en directa relación con lo que podríamos llamar la tercera inflexión dentro del esquema estructural propuesto para el cerro, ya que es aquí donde se crea la dicotomía y oposición entre las concentraciones III:IV::V:VI. No queremos decir que este soporte 5 sea un umbral dentro de esta estructura espacial, sino que más bien su complejidad concuerda espacialmente con una ubicación significativa dentro de la estructura propia de organización del cerro.

De hecho, sin haberlo querido y sin darnos cuenta, hemos construido dos hipótesis que han resultado totalmente complementarias, pues cada una de las estructuras que hemos definido en la organización del cerro Paidahuen se ha reproducido en una escala menor a partir de la distribución particular de los diseños o bien de los atributos de los soportes en su interior. Mientras la dicotomía entre una concentración Norte (I-II) y otras Sur (III a VI) se relaciona con hitos de distribución espacial del diseño rostro, ubicado en los umbrales o puntos críticos de esta distribución, concentraciones I, III y V; la dicotomía entre las concentraciones III, IV con VI y VI va de la mano en su umbral con la presencia del soporte más complejo cuál es el 5.

Se podría argumentar que tal coincidencia es producto de una decisión intencional de asignar la complejidad a tales puntos en el espacio, pero tal sospecha no es en ningún caso correcta porque, primero, la selección del diseño rostro se efectuó a partir del reconocimiento de los diseños del cerro y la posibilidad de generar un análisis como el propuesto, desconociéndose esta significativa distribución espacial coincidente con la estructura que la enmarca. Situación similar ocurre con lo que es la complejidad del soporte, ya que los atributos considerados fueron definidos previamente a esta proposición estructural y recoge antes que nada la experiencia del investigador en el área de estudio con otros tantos sitios de arte rupestre investigados.

Finalmente, un último nivel de análisis es factible de ser realizado al considerar a cada una de las concentra-

ciones como entidades independientes, acercándonos a la lógica de la construcción espacial dentro de cada uno de los macronodos de este sitio.

Para el caso de la concentración I, encontramos que ella se dispone en un sector de ladera este del cerro, definiéndose por una concentración central y una serie de otros bloques dispersos hacia el NW. Las orientaciones de los soportes de este sector están preferentemente hacia el Norte, permitiendo su reconocimiento a partir de la linealidad del movimiento ya descrito, pero destacando un particular hecho, cual es que los soportes que están en los extremos Este y Oeste de esta concentración se orientan en su gran mayoría hacia el Oeste. En ambos casos esta orientación es extremadamente significativa, por cuanto esta orientación está directamente relacionada con lo que podríamos denominar la ruta de ascensión al cerro.

Si reconocemos que el eje lineal del desplazamiento en el cerro Paidahuen es de carácter Norte-Sur, y que a esto se suma el hecho que en la concentración I se disponen una serie de soportes en un orden Oeste-Este, podemos sugerir que nos encontramos en este lugar en un punto de ingreso, en el que los bloques crean una ruta de desplazamiento de ascensión al cerro, por lo que la orientación Oeste de los soportes en sus extremos está en relación tanto con su capacidad de ser visualizados al subir, así como desde el sector interior de esta concentración.

La concentración II tiene una distribución muy similar a la anterior, con un conjunto central que en esta ocasión se encuentra acompañado de soportes laterales distribuidos por el NE y NW.

Los soportes del sector NE articulan espacialmente con lo que es el núcleo central de la concentración I, actuando como punto de nexo y entrada desde I a II. Su orientación es preferentemente Norte, por lo que con ello facilitan la observación e identificación de éstos desde la anterior concentración.

Por su parte, los soportes localizados en el sector NW, más bajos que los anteriores, se disponen con una orientación N y NW, las cuales facilitan su observación e identificación desde el sector inferior del cerro y desde los bloques más bajos que conforman el conjunto I.

Aquellos petroglifos dispuestos en el sector central se ordenan según una orientación básicamente Norte, permitiendo su reconocimiento según el eje principal que hemos definido como condicionante del movimiento en este lugar. Dentro de esta concentración central, los soportes que se encuentran en el área Oeste miran hacia el Norte y NorOeste, por lo que ellos son visibles desde la ruta de desplazamiento, así como desde abajo. Igual cosa sucede con los del lado Este, donde tan sólo uno mira hacia el Este.

Traspasada esta concentración se asciende al filo del cerro donde el soporte 130 actúa como umbral que da origen a la concentración III, en donde se repiten las situaciones antes identificadas, con bloques centrales orientados básicamente al Norte y donde los bloques del borde

Este de esta concentración miran hacia el Oeste, lo que posibilita su identificación desde la línea de movilidad.

Aunque obviamente nos encontramos con que algunos bloques se orientan de forma de no ser vistos desde la ruta de desplazamiento, en general casi todos se disponen de forma de poder ser discriminados desde tales puntos.

Al traspasar la concentración III se hace inmediatamente visible la concentración IV a partir de la presencia de los soportes rocosos, aunque no se identifican los grabados allí presentes. Y en esta concentración se definen ya algunas variaciones, por cuanto si bien los soportes que están más al Norte se orientan en esta dirección, una verdadera apreciación visual de la complejidad de este conjunto tan sólo se logra desplazando el movimiento hacia la ladera Este y, desde ese punto, observar hacia el Oeste, siendo desde esta posición posible de visualizarse una buena cantidad de los grabados. Inclusive, un soporte bastante escondido y con una roca que presenta una disposición oblicua con el grabado hacia abajo, muy difícil de apreciar directamente, es posible de ser vista desde este lugar central donde se concentran los soportes más complejos.

Traspasado el sector IV, se discrimina la concentración V por la visibilidad de los soportes rocosos. Ahora se debe volver al filo del cerro para continuar el recorrido según el eje de desplazamiento Norte-Sur. Ingresando a esta concentración, encontramos nuevamente un sector central con una variedad de bloques rodeándolos, pero donde tenemos que gran parte de los bloques que se encuentran en este eje tienen orientaciones hacia el Noreste o Noroeste, posibilitando su recepción visual desde la ruta de movimiento.

Interesante es que en este sector se produce un descuelgue de soportes por la ladera Este del cerro hasta su sector medio, donde varios de ellos tienen una orientación básicamente hacia el Este, por lo que son sólo visibles en un posible recorrido de ascensión, articulando con los soportes que están en el umbral Este del filo del cerro que mantienen similar orientación, de forma de generar una articulación visual con estos bloques de ascensión. Sin embargo, los bloques que se encuentran cercanos al filo del cerro por el lado Este mantienen una orientación cenit u Oeste, para ser visibles desde la línea de desplazamiento. Igual cosa ocurre con los bloques que se disponen en la ladera Oeste, que presentan básicamente una orientación Norte y NorEste.

Sin duda alguna, esta concentración tiene una importante complejidad, por cuanto es posible retirarse de ella desde dos lugares distintos, un sector central que sigue el desplazamiento por la línea clásica, y un sector lateral Este, de media ladera. En ambos casos se articulan visualmente con bloques rocosos que dan inicio a la concentración VI, ya sea por su sector Este o por el área central.

En ambos casos, el ingreso al conjunto VI viene dado por bloques que desde el centro se disponen básicamente formando una cadena visual que define el desplazamiento y permite la ascensión hasta la cumbre final que define a este conjunto. Sin embargo, tres hechos particu-

lares se dan en esta concentración. Uno, un nuevo descuelgue de soportes rocosos, pero en este caso por la ladera Oeste, hasta las faldas del cerro, todos los cuales se orientan hacia el Oeste, permitiendo su reconocimiento en una posible ascensión, articulando visualmente con los soportes de la concentración central que se encuentran próximos al filo y que mantienen esta orientación.

Dos, que en el sector central de este conjunto, se encuentra el soporte 29, que consideramos marca el final del recorrido a lo largo del Paidahuen, ¿Por qué? pues porque en primera instancia, se ubica en el sector central de este conjunto rodeado de una serie de otros bloques que lo enmarcan y delimitan, creando un espacio nuclear en este macronodo; en segundo lugar, porque este soporte tiene una peculiaridad a nuestro entender significativa, cual es el hecho de tener una disposición horizontal-oblicua a ras de suelo que permite un fácil desplazamiento sobre su superficie, la que es de un importante tamaño, lo que facilita la realización de cualquier performance; en tercer lugar, porque junto a este bloque se dispone un amplio sector de ladera de cerro no muy angulada que permite la aglomeración social con una clara visualidad hacia lo que es el soporte, transformándose en un lugar excepcional para la congregación de individuos (Lámina 87).

Tres, tras pasado el sector central de este soporte se encuentran un par de bloques aislados que pensamos podrían definir el umbral Sur de todo este espacio semantizado por el arte rupestre en el Cerro Paidahuen.

Todo lo anterior nos permite no sólo señalar lo ya dicho, cual es la relación entre todos los macronodos dentro de una ruta de desplazamiento, que se define según un eje Norte-Sur y que no sólo finaliza, sino que alcanzaría su climax en los pies del soporte 29. Pero esta ruta de desplazamiento no se definiría simplemente como un juego de desplazamiento lineal, sino más bien por lo que podríamos llamar estaciones, correspondientes a nuestras concentraciones, donde se producen semantizaciones espaciales particulares y juegos de espacio creados a partir de las orientaciones de los soportes con arte rupestre, pero en las cuales siempre se discrimina un área central de carácter complejo, rodeada por otros tantos soportes bastantes más simples. En tal sentido, pensamos que la metáfora arquitectónica de múltiples cuartos entrelazados en la creación de una construcción global es totalmente atinente para la descripción de este sitio de arte rupestre.

Un hecho que llama la atención son los descuelgues de soportes rocosos hacia las laderas. Personalmente, consideramos que los descuelgues de las concentraciones I y II pueden estar de buena forma relacionadas con el ingreso hacia el sitio, sin embargo, aquellas producidas en las concentraciones V y VI son más conflictivas, pues se encontrarían en espacios más interiores dentro de esta arquitectura imaginaria anclada en el arte rupestre. Desafortunadamente, de momento no tenemos posibilidad de acceder a la lógica de éstos, pero sin duda guardan importante relación con la construcción simbólica de este particular espacio.

Esta organización sintáctica del espacio en Paidahuen, pensamos que puede en cierta medida ser abordada también desde un enfoque semántico que intente dar cuenta del contenido de este sitio, respondiendo a una pregunta que nace directamente de los párrafos anteriores, ¿hacia qué apunta la movilidad en el Paidahuen? Si bien su respuesta puede ser tratada más ampliamente en los capítulos venideros, consideramos conveniente acercarnos a su dilucidación en este momento por cuanto ella entregará unidad a los resultados alcanzados previamente.

Aunque responder tal pregunta no es fácil, pensamos que la respuesta a ésta se desprende de la misma lógica visual y espacial de los soportes y el Cerro Paidahuen. Si entendemos que el soporte 29 corresponde al núcleo de este espacio, nos podemos percatar de un hecho bastante particular, cual es el que en este punto el observador se encuentra directamente en frente del Cerro Mercachas, montaña de gran tamaño y de peculiar característica, cual es su apariencia a manera de una mesa, dado lo plano de su cumbre, pudiendo ser pensada como un monumento salvaje (Lámina 88).

Creemos que todo el movimiento en este sitio se orienta hacia el desarrollo de ritos y peregrinaciones que están en directa relación con el cerro Mercachas, cerro que como veremos posteriormente es una waka en tiempos Incaicos y que reafirma la importancia simbólica de esta formación. Más aún, si revisamos ahora toda la lógica de distribución de los soportes de arte rupestre, encontramos con que donde se produce la inflexión entre los conjuntos I-II con III a VI, marcando un umbral en la organización estructural del cerro, coincide con la posibilidad de observar directamente el Mercachas, pues en las dos primeras concentraciones éste era invisible.

En segundo lugar, a lo largo de todo el desplazamiento por el cerro desde la concentración III, y descontando los descuelgues de soportes hacia el Este en la concentración VI, el Mercachas está siempre siendo visible, inclusive, los soportes que están por el filo del cerro en el lado Oeste y con una orientación Oeste, si uno desea observar esos soportes, y por tanto, desviarse desde la ruta de movimiento en el cerro, el Mercachas se mantiene visible, por lo que se genera una relación visual durante todo el trayecto.

En tercer lugar, el desplazamiento que se da en la concentración IV hacia el Este, produce un efecto visual en el que todos los soportes complejos de esta concentración se orientan específicamente hacia el mencionado cerro.

En cuarto lugar, si recordamos las estructuras espaciales propuestas, desde el sector de alta visibilidad del Paidahuen, léase concentraciones III a VI, los soportes tienden a disponerse mayormente por el área Este del cerro en relación al filo, generando no sólo una estructura como la ya descrita, sino también que los juegos visuales y de apreciación del arte rupestre interactúan necesariamente con Cerro Mercachas como referente monumental que cierra el campo visual por el fondo. En otras palabras, si gran parte de los bloques de estas concentraciones

están hacia el sector Este del cerro, necesariamente la visión se orientará hacia tal espacio y, por tanto, se observará Cerro Mercachas.

Así, la disposición espacial y visual de los bloques de arte rupestre generan una relación con este particular cerro, el que posiblemente fue el foco de la ritualidad efectuada en Cerro Paidahuen y que actuó como el ancla en la construcción del contenido semántico de esta ritualidad y procesión prehispánica.

2. LAS FORMAS DEL ESPACIO RUPESTRE

A partir de los cuatro casos analizados en el apartado previo hemos podido reconocer la presencia de una serie de regularidades al interior de la disposición de los sitios de arte rupestre, los que definen su organización interna.

Un primer nivel de estructuración que podemos definir para el arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, es la notable diferencia Norte/Sur en la distribución de los petroglifos, construyendo un sistema de organización de opuestos duales dentro de las estrategias de construcción del espacio local. Este esquema de organización se reproduce en diferentes escalas, pues mientras en el caso de Campos de Ahumada y Casa Blanca ésta estructura se establece sobre un amplio espacio, en Paidahuen y Cerro Almendral se expresa al interior de un relieve específico, como es un cerro.

Significativo es que esta diferenciación se establece a partir del aprovechamiento de ciertos atributos específicos del espacio que posibilitan construir un eje. En otras palabras, la distribución espacial y emplazamiento de los soportes rupestres actúa en directa y cercana relación con el espacio circundante, aprovechando elementos particulares de éste para la creación de un esquema de organización espacial dualista.

En el caso del cerro Paidahuen, esto se expresa en la inflexión que se produce al interior del cerro y que posibilita una particular condición visual que sugiere la segmentación del cerro. Para cerro Almendral el recurso es bastante más básico y descansa únicamente en la diferenciación entre ladera y cumbre.

Más sorprendentes son los recursos utilizados en los casos de Campos de Ahumada y Casa Blanca, por cuanto ellos organizan un amplio espacio. Mientras en el primero de éstos, la relación visual con la Quebrada El Arpa, así como su extensión imaginaria como eje por sobre las terrazas altas de esta zona posibilita tal construcción dual, en Casa Blanca este mismo proceso aprovecha la disposición de una quebrada y su relación visual con un portezuelo que la enfrenta y posibilitan la construcción de este eje lineal imaginario de estructuración espacial.

Esta estructura de organización espacial se desdobra en un segundo nivel, de menor escala, y que comprende la totalidad del área por donde se disponen los soportes con

arte rupestre. Este sistema estructural se discrimina claramente en el sitio de Paidahuen y la zona de Casa Blanca.

Nos referimos a una distribución que se define dentro de la estructura espacial particular y específica a cada uno de estos conjuntos estudiados y que descansa sobre las formas de organización de éstos, así como de los quiebres particulares que se definen en sectores particulares y que definen transiciones o umbrales significativos entre dos áreas distintas.

A partir de estos umbrales particulares, vemos que nuevamente se estructura el espacio interno según una oposición entre Norte/Sur, fundada en la menor representación de soportes de arte rupestre en la primera de éstas, y que reproduce la estructura definida previamente en una escala mucho mayor.

Pero, la construcción de esta segunda oposición Norte/Sur al interior de las zonas con arte rupestre y fundada en un punto significativo en el espacio materializado en un umbral dentro de la organización estructural del arte rupestre, se desdobra en otro conjunto de oposiciones estructurales entre las mitades Este y Oeste, fundada en el mismo principio de frecuencia de soportes de arte rupestre, definiendo un sistema cuatripartito: NorOeste, NorEste, SurOeste y SurEste.

Esta construcción cuatripartita se reproduce en ambos casos con una primacía del arte rupestre en el cuadrante SurEste y una baja frecuencia en el cuadrante NorOeste. Así, el sistema de organización dual del espacio (Norte-Sur), se reestructura y complejiza según un segundo sistema de estructuración de este espacio definido por la oposición Este-Oeste.

Este sistema cuatripartito, que podríamos pensar como un simple resultado aleatorio de la distribución del arte rupestre en ambos casos, y que se construye como nuestro modelo hipotético ideal, adquiere mayor significatividad cuando abordamos otras realidades de análisis. Por un lado, una organización exactamente igual se encuentra representada en un soporte del mismo sitio Paidahuen, el soporte 114, construido según una lógica cuatripartita de estructuración espacial del diseño fundada en el juego de los opuestos (Lámina 89).

Por otro, la cerámica tanto del período Intermedio Tardío como del período Tardío en la zona reproduce este mismo concepto espacial. Para el primer caso, el más claro ejemplo es la cerámica del tipo Aconcagua Rojo Engobada, con una decoración cuatripartita, definida por la presencia de cuatro sectores en el interior de la vasija. Para el período Tardío, esto ha sido identificado tanto en el área como para otras provincias del Tawantinsuyu, reconociéndose como una forma clásica de estructuración del espacio de la decoración cerámica por el Inca.

De esta manera, el arte rupestre y su distribución materializan sobre el espacio una estructura organizativa particular definida por este juego de opuestos según un esquema cuatripartito, el que es factible de encontrar en otras materialidades tanto del período Intermedio Tardío y

Tardío, y que ha sido identificado por una serie de autores como un elemento estructural a la forma de conceptualización del espacio y el mundo por la sociedad andina (p.e. Mariscotti 1978, Wachtel 1976, Zuidema 1991, 1995).

¿Es posible dar un contenido a este esquema estructural identificado en la organización del arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua? si la ordenación cuatripartita es reiterativa en las producciones materiales de las poblaciones de la zona, ¿cuál es la importancia de esta organización?

Comenzando por la respuesta a la segunda pregunta, pensamos que la reiteración de tal patrón de manera recurrente en la organización espacial existente en el área de estudio responde, en una primera instancia a un código estructural que define la organización espacial y que se materializa en distintos ámbitos materiales, respondiendo, por tanto, a un principio de categorización del mundo, pero, ¿qué implica tal categorización del mundo?

La respuesta a la pregunta previa pensamos que puede ser aproximada desde una utilización de las fuentes etnográficas y etnohistóricas que entregan el horizonte de inteligibilidad desde el cual proceder a la semantización de estas categorizaciones. En particular, pensamos que esta estructura puede ser abordada desde la lógica del pensamiento andino, tal cual ha sido descrito por la etnografía, etnohistoria y arqueología (Cereceda 1988, 1990; Grebe 1995-1996, Harris y Bouysse-Cassagne 1988, Mariscotti 1978, Van Kessel 1996, Wachtel 1976, Zuidema 1991, 1995).

Al respecto, los estudios de estas tres disciplinas interrelacionadas, pero interrelacionadas, han sugerido la existencia de una cosmovisión andina que, si bien presenta matices dentro de los distintos grupos humanos implicados, se basa en una estructura básica de organización de mundo y contenido que desde tiempos precolombinos se ha proyectado hasta el presente, no obstante las alteraciones que han producido los procesos aculturativos ligados a la ocupación por la cultura Occidental del continente Americano (Van Kessel 1992).

Dentro de tal estructura organizativa, un elemento fundamental a la concepción espacial y del mundo de la cultura andina es la organización dual y cuatripartita, que no es más que el desdoblamiento de una dualidad en un segundo sistema de dualidad (Cereceda 1988, Wachtel 1976, Zuidema 1991, 1995). Tal categorización del mundo ha sido descrita para múltiples ámbitos del mundo andino, definiéndose por un patrón que no sólo propone la organización dentro de estas dos mitades, sino que la complementa con una conceptualización de opuestos complementarios, donde ambas mitades se definen por presentar atributos opuestos, pero que se complementan los unos con los otros.

Tal estructura de categorización se puede observar claramente en el dibujo cosmológico realizado por Santacruz Pachacuti Yampi hacia 1613 d.C. en el templo del Coricancha, donde su representación se organiza según un eje axial definido por dos mitades que se oponen y complementan a partir de juegos de pares, tales

como sol:luna::venus de la mañana (abuelo)::venus de la tarde (abuela)::estrella de verano:nubes de invierno::señor de la tierra y arco iris:madre mar (Grebe 1995-96).

La reproducción de tal estructura se define claramente en la organización del paisaje local desde el arte rupestre, donde este espacio se define por la construcción de dos mitades opuestas y complementarias, una primera mitad, Norte, carente y bajo en representaciones rupestres, y por ende, con una casi total ausencia de alteración humana por elementos de cultura material y, una segunda mitad, Sur, con abundantes representaciones rupestres y, por ende una alta alteración humana por elementos de cultura material.

Los contenidos básicos de este sistema de oposición entre dos mitades pueden parcialmente ser delineado a través de las características de esta estructura organizativa dentro del Imperio Inca. Si revisamos la bibliografía al respecto, nos encontramos con que la estructura dual de opuestos complementarios se establece en diferentes niveles de la lógica organizativa del Tawantinsuyu. Dentro de la ciudad del Cuzco, ésta se divide en dos barrios: Hanan, relacionado con la mitad de arriba, el norte; y Hurin, relacionado con la mitad de abajo, el sur (Zuidema 1991, 1995).

Esta representación dualista se da también dentro de la misma organización del Tawantinsuyu, dividido en un sistema dual jerárquico, que se reproduce en una organización cuatripartita, y que organiza al estado en una mitad Norte, superior, compuesta por las provincias de Chinchay y Antisuyu; y otra mitad Sur, inferior, compuesta por las provincias de Colla y Contisuyu (D'Altroy 2004, Wachtel 1976, Zuidema 1991, 1995). Esta estructura se desdobra en un segundo sistema de oposiciones jerarquizadas, con Chinchasuyu siendo superior en relación a Antisuyu y Collasuyu por sobre Contisuyu (Lámina 90).

La oposición básica que encontramos entre Norte y Sur en el arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua vemos que se reproduce en una serie de otros niveles en la misma organización espacial del Tawantinsuyu, tanto en lo que respecta al ordenamiento del territorio estatal como de la ciudad sagrada del Cuzco. Sin embargo ¿a que se debe la disposición de los grabados en este espacio sur? más aún cuando éste se encuentra en constante posición inferior con respecto al Norte.

Aunque la respuesta a tal pregunta no puede ser totalmente clarificada, pensamos que puede ser parcialmente aproximada a partir de la misma lógica que organiza los casos anteriores. Por un lado, Zuidema (1991), ha propuesto que tal división dualista dentro de la ciudad del Cuzco guarda relación con un juego de oposiciones de contenido entre Hanan y Hurin, donde la primera de estas mitades estaría en relación más con los atributos administrativos del estado, mientras que la segunda con los aspectos sacro-religiosos. Específicamente, Ziolkowsky (1997), ha sugerido que Collasuyu, correspondiente a la mitad dominante dentro del área sur, sería posiblemente la más estrechamente relacionada con la persona del Sumo Sacerdote Incaico. Asimismo, es dentro de esta provincia

donde se encuentra la casi total exclusividad de una de las actividades religiosas más importantes del Tawantisyu, las capacochas en las altas cumbres andinas (Beorchia 1985, Schobinger 1986).

En esta forma, Sur y Norte se diferenciarían por sus asociaciones de contenido, donde el Sur, el espacio del arte rupestre, estaría de una u otra manera más cercana con todo lo que hace referencia a los aspectos religiosos y al Sumo Sacerdote en el mundo Incaico.

Estas asociaciones del Sur trascienden también estas primeras relaciones sugeridas, proyectándose en una escala aún mucho más compleja. En una serie de trabajos Zuidema (1968, 1991, 1995, De Bock y Zuidema 1993) ha promovido una asociación estructural y de contenido entre las construcciones espaciales del Cuzco, los sistemas genealógicos y otros tantos aspectos de la organización Incaica. En particular, De Bock y Zuidema (1993), han sugerido que la organización de Hanan y Hurin Cuzco, con sus respectivas panacas, actúan regidos por la misma lógica de la representación del cosmos Incaico dibujada por Santacruz Pachacuti. Lo interesante es que dentro de tal sistema de organización, y basándonos en el concepto de compatibilidad estructural de los códigos, vemos que Hurin Cuzco, el lado sur, se relaciona con todo lo que son los elementos femeninos en los Andes, es decir, con Luna, Venus Gran Madre, Madre Mar y Mujer, todos significantes de la fertilidad y procreación del mundo, idea que es también compartida por Wachtel (1976).

Todo lo anterior se combina y resume en el concepto espacio-temporal Incaico, por el cual el sur, según Wachtel (1976) siguiendo a Guaman Poma (1987 [1615]), se asocia con la mitad del año que va desde Octubre a Marzo, así como con el solsticio de verano del 21 de Diciembre. Para Wachtel (1976), esta mitad, a diferencia de los casos anteriores, se dispone en una relación de jerarquía mayor con el Norte, por cuanto en ella se celebra la principal fiesta del Inca, Capac Inti Raymi, así como se practica un especial culto a los muertos durante Noviembre (Aya marcap quilla).

“El propio nombre del mes resume la fiesta; los indios solían entonces sacar a los difuntos de sus sepulturas para exponerlos públicamente; les presentaban alimento y bebida, les adornaban con suntuosas pendas y plumas, y luego danzaban alrededor de ellos. A continuación, les ponían en andas y les llevaban en procesión por las calles, de casa en casa. Por último, les devolvían a sus sepulturas con nuevas ofrendas. Otras fuentes refieren a que las momias de los Incas se hallaban expuestas de este modo durante las festividades y especialmente durante el Capac Inti Raymi, en el solsticio de verano; eran paseados entonces solemnemente por el templo del Sol” (Wachtel 1976: 131).

La concentración de arte rupestre en los sectores sur de las áreas estudiadas responde, por tanto, a un patrón mayor reconocible en tiempos Incaicos, fundado en la dicotomía Norte/Sur, dicotomía de opuestos complementarios por la cual la segunda de éstas adquiere una serie de atributos di-

ferenciales que guardan relación con aspectos como el Sumo Sacerdote, lo femenino y los ancestros, es decir, con significantes cuyo contenido se acerca más a las dimensiones religiosas y de fertilidad; recordemos que en los Andes la fertilidad no sólo se asocia a lo femenino, sino también a los gentiles, los antepasados, entregando un capital simbólico a este espacio que se reproduce en la disposición de los soportes grabados. Así, se expresa en nuestra zona una estructuración del arte rupestre que es compatible con otras estructuras espaciales similares dentro del mundo andino, en particular, dentro del Tawantinsuyu.

Sin embargo, esta primera estructura organizativa se desdobra, como hemos visto en los casos de la zona de Casa Blanca y cerro Paidahuen, en una estructura cuatripartita que se materializa también en otras expresiones espaciales, tales como la lógica interna de ciertos soportes de arte rupestre y las decoraciones en la cerámica de los períodos Intermedio Tardío y Tardío.

Esta organización cuatripartita se define estructuralmente por un juego más complejo de desdoblamiento de una dualidad que se reproduce en un segundo sistema de dualidad, organizándose por una estructura de cuatro oposiciones en un sentido vertical y horizontal. Tal construcción se define por la aplicación del concepto panandino de simetría en espejo (Platt 1976), el que actúa como un modelo al que aspiran las relaciones dentro de este mundo y que se funda en la acción de un espejo, el que no reproduce la imagen, sino que por el contrario la invierte, volviéndose lo alto bajo, lo bajo alto, lo derecho izquierdo y lo izquierdo derecho. Este accionar del espejo construye cuatro configuraciones posibles a partir de la transformación de la oposición inicial, definiéndose por el concepto de yanantín.

Si volvemos ahora a los sitios de arte rupestre, encontramos que su construcción espacial se organiza según una estructura de simetría en espejo que produce un esquema cuatripartito fundado en este juego de oposiciones. La organización de este espejo de simetrías se presenta en la lámina 91 y se define por un juego de oposiciones entre presencia y ausencia, entre rocas grabadas y rocas no grabadas.

Se definen cuatro conjuntos diferenciados, separados y opuestos entre sí, pero sin embargo, que en su reunión construyen la totalidad de las posibilidades. Para Cereceda (1988, 1990), a partir de sus estudios en textiles andinos, la reproducción de esta estructura se funda en la conjugación de dos conceptos básicos y complementarios, la disyunción y la mediación. Para ella, el mundo de la disyunción, expresada en los conceptos andinos de awqa, allqa, “es el mundo de las formas precisas, equilibradas, ordenadas, los límites netos, es decir, todo aquello que lleva a percibir claramente las diferencias y las identidades, que se corresponden con las estructuras sociales, las jerarquías, las distinciones étnicas, las prescripciones matrimoniales, etc.” (Cereceda 1988: 352).

Entendemos a cada uno de estos cuadrantes estudiados como awqas, espacios de la disyunción definidos

según un sistema propio y particular que le entrega identidad y especificidad. Y tal identidad y especificidad se nos traduce en una clara discriminación y delimitación de los espacios de producción del arte rupestre dentro de esta microestructura propia al mundo andino y plasmado en los sitios de arte rupestre. De hecho, Harris y Bouysee-Cassagne (1988: 240) sugieren que la lógica propia de estos elementos se basa en que “no pueden coincidir, se rechazan, se anulan y contraponen mutuamente, como el día y la noche, el agua y el fuego, como los enemigos”. Los awqas actúan como polos opuestos que se distancian y se niegan entre sí, como espacios con grabados y espacios sin grabados.

Pero esta anulación, este rechazo, se construye según una lógica particular y específica, la lógica del ayni y el kuti. La idea central de estos dos conceptos descansa en que cada uno de estos elementos se va alternando con su opuesto en un vaivén repetitivo. Así, mientras el ayni propone la alternancia y deja en evidencia la desigualdad y desequilibrio inicial entre las partes, entre los awqas, el kuti propone la vuelta, cambio y turno (Harris y Bouysee-Cassagne 1988). Así los awqas se relacionan, complementan, oponen y secuencian en una estructura andina de opuestos y ritmos de cuadrante superior izquierdo con arte rupestre, cuadrante superior derecho sin arte rupestre, cuadrante inferior derecho con arte rupestre, cuadrante inferior izquierdo sin arte rupestre, cuadrante superior izquierdo con arte rupestre...en un juego de reiteraciones, reuniones y ritmos andinos.

En esta disjunción y oposición irreconciliable, como buen juego de opuestos, sin embargo se da y existe la mediación, mediación definida a partir del tinku y taypi, nociones de centralidad y encuentro que permiten reducir las contraposiciones entre los awqa. Tinku, “zona de encuentro donde se juntan dos elementos que proceden de dos direcciones diferentes” (Harris y Bouysee-Cassagne 1988: 241); taypi, “lugar donde pueden convivir las diferencias” (Harris y Bouysee-Cassagne 1988: 241) y que permite reducir la contraposición entre dos awqas.

La disjunción, la oposición irreconciliable, queda entonces anulada y articulada a partir del tinku, permitiendo que las fuerzas de ambas mitades se midan y se estructuren en torno a un taypi, dando paso a la mediación y la construcción de la totalidad. “Al permitir que las fuerzas de ambas mitades se midan y que los contrincantes se sujeten, el tinku pretende realizar el ideal de yanantin, como dos mitades perfectas en torno a un taypi. El juntarse en combate es una igualación” (Harris y Bouysee-Cassagne 1988: 242).

La estructuración de los casos estudiados de los sitios de arte rupestre ponen en juego, por tanto, estos principios categoriales andinos en su ordenación y organización, constituyendo un constante juego dialéctico entre la disjunción de los awqas y la mediación por medio del tinku en un taypi. “La mediación se inscribe entonces al interior de la conjunción, pero representan tan sólo una parte de ella; el mundo de la conjunción es el mundo del contacto

y la mediación no todo contacto posible sino tan sólo aquel que, siendo difícil de lograr o siendo peligroso, requiere un intermediario” (Cereceda 1988: 349).

La conjugación, la mediación se da, se produce y materializa, por tanto, en un accionar complejo, dificultoso y peligroso, pero esta mediación a pesar de relacionar partes divididas, no hace que ellas pierdan su identidad, y esta mediación puede ser tanto en un proceso, a través de una batalla como ejemplifican Harris y Bouysee-Cassagne (1988), así como en una estructura, como lo sugiere el análisis de los textiles (Cereceda 1988, 1990).

Los peligros de esta mediación recaen en la siempre presente posibilidad del exceso de contacto, el de convertir de tal manera la unión que cada una de las partes pierda su identidad, se fundan en una unidad homogénea y no una unidad heterogénea y equilibrada. La mediación descansa como espacio en ese punto de peligro que puede llevar al desorden.

Por ello, este mundo de la mediación es un mundo límite, se sitúa entre cosas que debe armonizar, como un intermediario entre cosas radicalmente diferentes y opuestas, la mediación requiere el concepto de centro, el accionar del tinku y el espacio del taypi para su materialización. La mediación, “se trata, pues, de una posición ambigua, que participa de los dos mundos que conjunciona, reuniendo a un mismo tiempo aspectos del orden y del desorden, de lo discontinuo y lo continuo” (Cereceda 1988: 354).

La construcción espacial del arte rupestre en los sitios de Paidahuen y Casa Blanca no sólo responde a este principio de categorización andino, sino que más aún, adquiere parte de su significado y contenido a partir de este juego de alternancias y simetrías en espejo que trasponen sobre el espacio y la alteración de la roca estas conceptualizaciones. Pero estos lugares, traspasan esta primera capa de significación para construirse como taypis, centros del mundo, espacios sagrados por excelencia en el mundo andino, espacios fundacionales que definen la totalidad, la ordenación del mundo y la reproducción del equilibrio vital. Así, Paidahuen y Casa Blanca, se erigen tras su estructura como sendos espacios de sacralidad, como áreas de alto capital simbólico desde la lógica del mundo andino, más aún, se definen como los espacios del origen.

Pero ¿se expresa de otra manera la mediación dentro de estos sitios? En sus análisis de tejidos andinos, Cereceda (1988) ha mostrado como éstos se ajustan al patrón antes descrito, construyéndose a partir de franjas de diferentes colores, donde la mediación se estructura a partir de atributos de las costuras o de diminutas franjas que actúan a manera de conectores entre las mayores, creando un juego de continuidades y discontinuidades, discontinuidades definidas claramente a partir de los juegos cromáticos de las franjas principales (percepción aguda), y que por tanto se asocian a conceptos de orden; continuidades que, por el contrario son confusas al tender a la fusión de las franjas y, por ende al desorden (percepción difícil).

Creemos que para ambos casos de estudio es factible pensar en las posibilidades propuestas por Cereceda desde los textiles. Recogiendo los lineamientos definidos anteriormente, pensamos que los conectores básicos de esta estructura cuatripartita y que define la mediación entre las awqas no es sólo el emplazamiento de estos espacios, léase cerro Paidahuen y Casa Blanca Oeste, sino que en un nivel más micro, el conector fenomenológico es el movimiento.

Como vimos, los lineamientos de los petroglifos en ambos sitios se fundan en la construcción de un movimiento donde se organizan particulares juegos de visibilidad. Pues bien, a través de las prácticas de movilidad efectuadas en estos sitios, los actores sociales traspasan básicamente dos awqas, aquella superior izquierda y su opuesta inferior derecha. La conjugación de esta estructura espacial, con los grabados y la movilidad estructuran un sistema de trasposición de cuadrantes, de awqas particulares definidos por la alteración cultural de las rocas. En este punto, este juego de movilidad y cuadrantes actúa dentro de una estrategia de continuidad, de percepción difícil, por la fusión que se da a partir de la continua presencia de bloques rocosos con petroglifos y que se disponen a lo largo de todo el recorrido de los cuadrantes.

Pero, tal como en el caso de los textiles, esta percepción confusa y de continuidad de estructura por una percepción clara de disjunción en estos mismos recorridos, anclándose en las condiciones de visibilidad, así como en los mismos soportes rocosos. La disjunción, el quiebre entre estos dos awqas opuestos se define, en ambos casos, por juegos de visibilidad que marcan el quiebre, para el caso de Casa Blanca, por la trasposición de una visibilidad amplia a una visibilidad cerrada; para el caso de Paidahuen, por todo lo contrario, el paso de una visibilidad cerrada a una visibilidad amplia. Estos juegos espaciales y de visibilidad actúan como umbrales que construyen las trasposiciones entre un cuadrante y otro en esta organización del espacio según una lógica andina, y ellas mismas inclusive articulan con las producciones visuales ejecutadas, al menos detectadas hasta ahora en la zona de Casa Blanca, donde el soporte 22 del sitio Casa Blanca 13 define en su alteridad y representaciones el umbral que anuncia, crea y estructura esta trasposición.

Así, el espacio de estos dos sitios actúa como cual tejido andino con juegos de disjunción y confusión, de percepción aguda y de percepción difícil, que construyen estos awqas y estas mediaciones desde el movimiento de los individuos. Inclusive, traspasado este conector de la movilidad, la disjunción se realiza totalmente clara entre aquellos cuadrantes con arte rupestre y aquellos sin arte rupestre, pero su percepción difícil se define por esa misma ausencia que no lo incluye dentro de los espacios del tránsito, y para el arqueólogo de hoy, por su ausencia dentro del área de la evidencia arqueológica.

La movilidad dentro de estos espacios es, por tanto, el conector que reproduce en la práctica los juegos de dis-

junción y mediación entre dos awqas particulares, cual metáfora del tránsito por la totalidad. Incluso aún más, si revisamos los dos casos estudiados, tenemos que el movimiento de desarrolla entre los cuadrantes superior izquierdo e inferior derecho ¿es aleatoria su elección? creemos que no. Si volvemos al modelo cosmológico andino, nos volvemos a encontrar con una compatibilidad extremadamente significativa, cual es que dentro de la división cuatripartita del Tawantinsuyu, vimos que en la mitad superior, Chinchasuyu es el cuadrante superior en relación con Antisuyu, mientras que en la mitad inferior, Collasuyu es el cuadrante superior en relación con Contisuyu.

Pues bien, dentro de su esquematización, encontramos con que Chinchasuyu se corresponde con el cuadrante superior izquierdo, mientras que Collasuyu con el cuadrante inferior derecho. Así, en la organización espacial del Tawantinsuyu, el cuadrante superior izquierdo (Chinchasuyu) se opone y predomina por sobre el derecho (Antisuyu); mientras que el cuadrante inferior derecho (Collasuyu), se opone y predomina sobre el izquierdo (Contisuyu). Esta construcción de oposiciones y jerarquías es la misma que nuestros casos de estudio, con la misma estructuración de los cuadrantes, pero donde el predominio de uno por sobre otro se da por la presencia de arte rupestre.

La construcción del arte rupestre en nuestra zona de estudio se ajusta al patrón estructural de organización cuatripartita del espacio dentro del Tawantinsuyu, conjugando un juego de cuadrantes opuestos y jerárquicos con un claro predominio de unos sobre otros según una lógica de simetría en espejos. Paidahuen y Casa Blanca reproducen, cuales maquetas fundadas en el arte rupestre, la lógica de opuestos y jerarquizaciones que se da en la misma forma espacial del Tawantinsuyu. La movilidad dentro de estos sitios, por tanto, articula no sólo awqas en juego de conjunción y disjunción, sino que articula lo que son los cuadrantes, o awqas, principales de cada una de las mitades que define la categorización del mundo andino.

3. LOS ESPACIOS DE LA MOVILIDAD

Mientras en el apartado anterior hemos podido reconocer un fundamento estructural que materializa en el arte rupestre un concepto de espacio y un conjunto de contenidos estructurales básicos a la forma de comprensión del mundo andino, proponemos ahora que tal código se complementa con una segunda lógica espacial del arte rupestre y que va en directa relación con parte de su significado y su fenomenología.

Esta segunda lógica espacial consideramos que va de la mano con la idea de la movilidad, que sin embargo, no creemos que se aplique necesariamente a todos los conjuntos de arte rupestre trabajados en nuestra área de estudio.

Como hemos apreciado a través del análisis de los sitios de Casa Blanca y cerro Paidahuen, un elemento estructural básico a la lógica del arte rupestre en estos lugares es el concepto de movimiento entre los sitios de arte

rupestre, así como en su interior, ordenándose los soportes rocosos, así como las orientaciones del arte rupestre con una clara lógica que privilegia la recepción visual por parte de los individuos siguiendo una particular direccionalidad.

Tal esquema de distribución espacial define una organización lineal de los sitios de arte rupestre, así como de sus relaciones, pues es esta linealidad sobre la que se organizan los soportes la que va definiendo la direccionalidad del movimiento. Pero esta linealidad se conjuga con lo que podríamos definir microespacios circulares que articulan con estas líneas, y que se definen por concentraciones de arte rupestre donde se ponen en juego relaciones visuales entre los soportes, así como oposiciones entre soportes complejos y simples.

En el caso de Casa Blanca, tal construcción circular se aprecia, como ya fue avanzado, en el soporte 22 y el conjunto de bloques rocosos que lo acompañan y se oponen en sus atributos con el anterior.

En Paidahuen la situación es mucho más compleja, ya que nos encontramos con seis concentraciones fundadas en la lógica circular de la distribución y relación de soportes, así como en sus juegos de espacios y visuales, generando una estructuración espacial particular de este sitio.

Así, estos espacios circulares se conjugan con la linealidad en la organización de los sitios, estructurando el arte rupestre según una construcción que definiría la organización del espacio según un esquema de línea-círculo-línea. Esta estructura se establecería también en un desdoblamiento en una organización simple-complejo-simple que tendería a superponerse sobre la ordenación anterior, y donde la complejidad del soporte es de carácter relativo a su contexto, dependiendo ya sea del número de caras grabadas, o bien de los tipos de diseños presentes en el soporte o el número de figuras.

Sin embargo, la asignación de este esquema organizativo no es recurrente en todos los casos y tan sólo se

presenta, de momento, en ejemplos particulares. En el caso de cerro El Almendral la baja cantidad de soportes registrados obviamente no posibilita avanzar mayormente en tal aspecto por el carácter poco significativo de la muestra. Por el contrario, los resultados iniciales propuestos para Campos de Ahumada podrían sugerir un esquema más menos similar, de tipo línea-círculo-línea, aunque el concepto de movilidad no queda tan claramente establecido, no así la estructura simple-complejo-simple que si se aprecia en Campos de Ahumada.

En tal sentido, podríamos definir entre tres conjuntos de arte rupestre que se definen por lógicas diferenciales. Primero, aquellos conjuntos de la movilidad estructurados según la lógica línea-círculo-línea. Segundo, conjuntos donde se discrimina el segundo de los atributos mencionados, aunque el concepto de movilidad no queda tan claramente establecido. Y tercero, aquellos conjuntos que claramente no se constituyen según una estrategia como la aquí propuesta, y que se materializa en una amplia variedad de sitios de arte rupestre que constan de muy pocos soportes rocosos, en muchos casos uno sólo, y que aparecen como islas rupestres dentro del espacio.

Tal diferenciación permite fundar las bases para discutir posteriormente la posibilidad de una acción diferencial del arte rupestre a partir de sus lógicas de estructuración. Pero asimismo, permite comprender que en el primero de los conjuntos discutidos, los sitios de la movilidad, un claro elemento estructurador del arte rupestre es la implementación de ciertas estrategias fenomenológicas que definen su sentido, así como su eficacia simbólica, a partir de la movilidad, la discriminación visual de soportes de arte rupestre y las relaciones de visibilidad con el espacio circundante, temas que serán discutidos en mayor profundidad en la siguiente sección.

V. RECONSTRUCCIONES

1. EL ARTE RUPESTRE DEL PERÍODO INTERMEDIO TARDÍO (1000 -1430 D.C.)

En el capítulo previo hemos intentado un primer acercamiento genérico a la lógica del arte rupestre en busca de las estructuras que definen su organización interna, así como sus posibles contenidos de significados interpretados desde la lógica de la cultura andina. Tal proposición en ningún caso acaba las posibilidades de comprensión del arte rupestre, por lo que en este capítulo pretendemos acercarnos a la definición de su lógica y dinámica en el período Intermedio Tardío. En particular, tras haber definidos los atributos de cada uno de los estilos de la cuenca superior del río Aconcagua, nos concentraremos ahora en la caracterización espacial, e interpretación, del arte rupestre asociado al Estilo I.

1.1. LA LÓGICA DEL ARTE RUPESTRE

A través del caso de estudio de Paidahuen y Casa Blanca hemos visto que un elemento de gran significación en la comprensión del arte rupestre en el área de estudio es la movilidad a lo largo de áreas definidas. Sin embargo, este modelo de comprensión no se aplica a la totalidad de los sitios del período Intermedio Tardío, sino solamente a los ya mencionados, por lo que nos encontramos en posición de poder formular una diferenciación entre dos clases de bloques, y sitios de arte rupestre, a partir de sus lógicas funcionales. En un primer lugar, y acotado a los casos ya indicados, conjuntos de bloques cuya significación se define por la movilidad dentro de microespacios, articulándose tal movilidad a partir de las disposiciones de los soportes, así como de sus orientaciones que posibilitan la percepción de los grabados siguiendo una línea particular de tránsito. Son éstos, por tanto, bloques que se insertan dentro de circuitos de movilidad restringida.

En un segundo lugar, encontraríamos bloques de arte rupestre que no responderían a la lógica anterior, sino que muy por el contrario, se definirían por corresponder a puntos aislados en el espacio, ya sea a nivel de bloque o de sitio, y en los que sus orientaciones, así como sus relaciones interbloques no sugerirían una lógica centrada en el movimiento, por lo que podrían ser entendidos como registros puntuales a sectores particulares del espacio.

Mientras los primeros responderían a una lógica específica de la movilidad y se definirían por su gran concentración en puntos particulares del espacio, los segundos responderían más bien a una lógica definida por una construcción puntual en un lugar y se caracterizarían por

su menor concentración en un mismo punto del espacio y por su mayor dispersión en el área de estudio.

En particular, la disposición de estos últimos conjuntos de arte rupestre se disponen de manera ordenada en: i) conos de deyección, ii) tercios inferiores de los cordones montañosos, iii) tierras altas y iv) cerros islas. Su disposición se ubica, por tanto, en puntos específicos del espacio donde no comparten una asociación espacial directa con los sitios de vivienda, sino que, muy por el contrario, se ubican en los límites de los espacios de vida de los grupos del período Intermedio Tardío. En particular, ellos se ubican en lo que podríamos llamar los espacios silvestres de estos grupos, espacios que no son ocupados frecuentemente, pero que sí pueden haber sido utilizados en busca de recursos específicos, relacionándose con actividades de caza y recolección, entre otros.

Esta disposición pensamos estaría relacionada con un proceso de culturización y semantización de estos espacios marginales a la cotidaneidad. De hecho, mientras los espacios de la vida diaria se semantizan y culturizan a partir de la presencia de los sitios de vivienda, y el conjunto de productos y efectos a ellos asociados, los petroglifos culturizarían los lugares marginales a estos espacios, y a su vez, pensamos marcarían los límites de lo que entendemos por el espacio cultural. Al encontrarse en los piedemontes de los cordones montañosos y en las entradas de rinconadas asociadas a tierras altas, sectores no ocupados durante este tiempo, los petroglifos pasarían a ser los puntos limítrofes entre lo que podríamos denominar el espacio de cultura, domesticado (de la vida diaria, utilizado y explotado) y el espacio silvestre (aquel no utilizado). Son puntos que no sólo se encargan de hacer cultural un sector del valle, sino también de marcar los bordes del espacio conocido, doméstico y por tanto cultural (Lámina 92).

Es interesante señalar que en la actualidad una conceptualización del espacio diferenciando un espacio cultural, de habitación y cotidaneidad, y otro salvaje se reproduce en la cosmovisión andina (Van Kessel 1996).

Esta construcción social del espacio a partir de los petroglifos se reproduce también en la disposición de soportes grabados en cerros islas y cumbres menores del espacio, las que son fácilmente identificables por un observador del área, generando puntos específicos en el espacio, de fácil percepción y semantizados culturalmente, contribuyendo a la construcción de una geografía anclada no sólo en estos puntos de arte rupestre, sino también en la clara discriminación de algunos de ellos dentro del es-

pacio local. Inclusive, las condiciones de intervisibilidad zonal entre estos puntos de arte rupestre crea una malla de relaciones que permea y cruza todo el espacio local en la construcción de esta geografía (Lámina 93).

Los soportes grabados se constituyen, por ende, en un recurso material orientado a la significación y culturización del entorno local por parte de las poblaciones del período Intermedio Tardío. Tal relación se puede apreciar, por ejemplo, en la zona de Putaendo, donde los conjuntos rocosos se disponen en estos espacios de transición hacia los faldeos de los cordones montañosos, lugares donde ya no se registran indicios de ocupación humana.

Otro caso que ilustra este ejemplo es el de Campos de Ahumada, sector de tierras altas donde no se han identificado sitios de vivienda del período Intermedio Tardío, pero que marca un umbral hacia espacios más cordilleranos como lo veremos posteriormente. Esta relación entre soportes y espacios limítrofes de la vida cotidiana se refleja en que, de momento, las prospecciones no han registrado petroglifos de este período en las altas cumbres de los cerros. Posiblemente, sea la cota 1.800 un umbral de altitud que hasta la fecha podría estar marcando la distribución de estos bloques (Lámina 94).

Un segundo ejemplo se puede observar en el sector de Jahuel, donde la prospección cubrió un transecto desde los 1000 a los 2500 m.s.n.m (Pavlovic 2002), identificándose petroglifos sólo en el sector más bajo del área prospectada, sin que hayan sido detectadas evidencias del período Intermedio Tardío en las cotas más altas.

La frecuente y amplia presencia de arte rupestre de este período en la zona daría cuenta de un importante proceso de monumentalización del paisaje circundante, marcando una notable diferencia con lo que sucede en el período previo, Alfarero Temprano, momento en el que los monumentos son casi inexistentes, remitiéndose tan sólo a piedras tacitas, un tipo de monumento ambiguo (Criado 1993), que tiene una muy baja representación espacial en el área de estudio y cuyas características de visibilidad son bastante más restringidas que las del arte rupestre, dada tanto su menor cantidad, como su menor alteración del soporte pétreo.

Esta inflexión en las prácticas monumentalistas en la región no sólo se expresan con la aparición del arte rupestre, sino también con la creación de los primeros cementerios de túmulos, monumentos que se definen por un emplazamiento específico, cual es su asociación con rinconadas. Petroglifos y túmulos marcan un quiebre en las prácticas locales de relación con el espacio circundante durante este tiempo, comenzando de forma significativa y amplia la monumentalización del paisaje local. Sin embargo, en su accionar ellas actúan de manera diferencial, por cuanto, los resultados obtenidos hasta el momento, indican una ausencia de asociación directa entre cementerios de túmulos y arte rupestre, sin que compartan un espacio específico, pero si uno genérico.

Por ejemplo, en la zona de Casa Blanca y Piguchén, ambos en el valle de Putaendo, se registran este tipo de

cementerios, coincidiendo en ambos casos que los espacios genéricos en que se disponen, las rinconadas adyacentes, sí presentan grabados rupestres, pero en el lugar mismo donde se disponen estos cementerios no hay. En el caso del cementerio de Santa Rosa (cuenca de San Felipe-Los Andes), no se identifican petroglifos ni en asociación específica, ni general con los túmulos.

Esta falta de asociación clara se reproduce también en el hecho que los diseños grabados en los espacios genéricos asociados a cementerios de túmulos, de forma alguna son particulares a tal emplazamiento, así como al hecho que, a manera de falsación de hipótesis, en los espacios donde no hay cementerios de túmulos, sí se dan petroglifos con características similares a aquellos relacionados genéricamente con los túmulos.

Así las cosas, la dupla petroglifos-túmulos actúan como monumentos culturizadores del espacio, pero sin que pueda ser, al menos de momento, clarificable algún tipo de relación entre ellos dentro de este proceso. Posiblemente, a una escala más regional es posible ver un patrón en su accionar.

Dentro de este conjunto de petroglifos puntuales monumentalizadores del espacio, una especial relevancia adquiriría aquellos identificados en la zona de Campos de Ahumada (cuenca de San Felipe-Los Andes). Si bien ellos se distribuyen de forma tal que no definen un sistema de movimiento dentro de tal microespacio, es verdad también que se ajustan a un patrón de organización bastante compleja que se encuentran en otros sitios donde el tema de la movilidad si es que es importante. Pero a su vez, en su distribución espacial al interior de Campos de Ahumada, se remiten a un esquema de emplazamiento bastante particular, cual es su ubicación en la mitad sur desde el eje que proyecta la Quebrada El Arpa, y siempre guardando una relación visual con esta particular formación natural (Lámina 94).

A nuestro entender, la concentración particular de arte rupestre de este tiempo en este espacio, manteniendo a la Quebrada El Arpa como un referente natural que organiza la disposición de los petroglifos, así como su distribución en el área, permite proponer que nos encontramos ante lo que podría ser un espacio de importante capital simbólico. En particular, tal configuración del paisaje descansaría en la semantización de la mencionada Quebrada como un monumento salvaje (*sensu* Criado 1991, 1993), por cuanto, como se apreció en el apartado IV.1.2, hay una ineludible relación entre los soportes con arte rupestre y esta forma natural del relieve.

Al respecto, la particular configuración de este espacio descansaría sin duda alguna en las particulares características geomorfológicas que tienen las montañas de esta quebrada, todas ellas con abundantes minerales que le entregan una identidad particular nacida de su colorido y que, de una u otra forma, la individualizan dentro del espacio local. Los soportes con arte rupestre actuarían, por tanto, como elementos monumentalizadores, semantizadores y (re)constructores de este particular lugar de la

cuenca superior del río Aconcagua, definiendo un espacio específico a partir de su alteridad que descansa en las características del elemento natural, así como en la particular presencia de esta expresión cultural.

Sin embargo, dentro de este proceso de monumentalización y culturización del espacio por medio del arte rupestre nos encontraríamos con que junto con lo que hemos definido como registros puntuales, encontramos también otros tantos conjuntos de soportes rupestres que articulan dentro de una lógica de movilidad al interior de un microespacio y que, junto con actuar como monumentalizadores del espacio, su lógica se fundaría también en el movimiento al interior de circuitos definidos y demarcados.

Esta modalidad se ha identificado tan sólo en dos sitios de la cuenca superior del río Aconcagua, el cerro Paidahuen, en la cuenca de San Felipe-Los Andes, y la zona de Casa Blanca, en la cuenca de Putaendo.

En ambos casos hemos visto como la distribución y organización de los soportes de arte rupestre al interior del espacio se definen y organizan por un criterio básico de movilidad, creando juegos de espacios, así como rutas de desplazamiento a partir de sus orientaciones y de la cantidad de caras grabadas que presenta cada soporte.

En particular, consideramos que estos sitios de la micromovilidad corresponden a espacios construídos bastante particulares en la zona, de ahí su identificación en tan pocos casos, constituyéndose básicamente a manera de sitios sagrados de la cuenca superior del río Aconcagua. Esta definición se basa no tan sólo en las particulares características que tienen estos sitios, sino también en sus atributos estructurales que permiten incluirlos en la categoría antes mencionada.

En el caso de cerro Paidahuen, tal alteridad viene dada básicamente por la gran cantidad de soportes grabados asignados al período Intermedio Tardío. Como observamos previamente, al considerar la distribución espacial de los soportes Estilo I en la cuenca superior del río Aconcagua, nos encontraremos con que éstos son muy escasos en la cuenca de San Felipe-Los Andes, concentrándose significativamente en el cerro Paidahuen en desmedro de otros espacios. Existe una clara intención de demarcación y semantización de este punto en el espacio por sobre cualquier otro, reflejándose en el hecho básico que si eliminamos los soportes Estilo I del sitio Paidahuen la distribución de estos grabados es casi inexistente en la cuenca de San Felipe-Los Andes.

Para el caso de Casa Blanca los argumentos son aún mayores. En primer lugar, nos encontramos con que tal rinconada corresponde al lugar donde se ha identificado una mayor concentración de bloques rocosos grabados, no obstante la existencia de otras tantas rinconadas y espacios que tienen una gran cantidad de rocas posibles de ser grabadas, no obstante ello no lo están (Gráficos 1 y 2). En segundo lugar, en este punto se encuentran los dos sitios de arte rupestre más complejos identificados en la cuenca de Putaendo, Casa Blanca 13, que presenta un total de 26 so-

portes rocoso y Casa Blanca 14, correspondiente a dos bloques, uno de ellos el más complejo identificado hasta el momento en toda la cuenca superior del río Aconcagua. Tercero, este espacio se encuentra claramente delimitado en sus dos extremos por la presencia de sendas estaciones de arte rupestre asociadas a cerros. Cuarto, dentro de ese macro espacio demarcado por arte rupestre se encuentra el cementerio Tártaro 1-Ancuviña El Tártaro, asociado al período Intermedio Tardío y del cual se recuperaron tres tumbas, dos correspondientes a inhumaciones individuales de individuos de sexo masculino, y una tercera que contenía un entierro múltiple de tres individuos de sexo femenino. Quinto, se encuentra en este sector un elemento natural bastante particular, la principal aguada del valle, la que según la información etnográfica continúa entregando agua incluso en los años más secos de las últimas décadas.

De esta forma, la presencia de las principales estaciones de arte rupestre del valle de Putaendo, de la aguada más importante, de un cementerio tumultiforme y el hecho de ser un espacio explícitamente delimitado por medio de recursos materiales, son a nuestro parecer un conjunto de evidencias contextuales que diferencian notablemente a este lugar de cualquier otro de la cuenca de Putaendo, siendo posible entenderlo, por tanto como un espacio sagrado (Lámina 95).

Mientras las características de alteridad de ambos conjuntos de arte rupestre fundamentan su definición como espacios sagrados, tal proposición puede ser también abordada desde la lógica genérica de los modelos de la antropología y de la lógica específica de la cosmovisión andina.

En el caso del cerro Paidahuen, vemos que tal centralidad se da por los juegos visuales de este cerro, así como por su emplazamiento, por cuanto al estar sobre este cerro se contempla en su totalidad la cuenca de San Felipe-Los Andes, emplazándose el cerro en un punto central que permite discriminar la presencia de dos mitades diferentes, una Este y otra Oeste, divisibles incluso en un sistema cuatripartito si consideramos que esta orientación se puede subdividir en términos Norte-Sur debido al recorrido del río Aconcagua, lo que fragmentaría este espacio en un cuadrante noreste, otro sureste, uno noroeste y otro suroeste. Esta idea de centralidad se define incluso visualmente, pues desde el Paidahuen es posible de observar claramente gran parte de los principales sitios Incaicos en la zona: Bellavista (el mayor cementerio de túmulos de Chile central), Tambo El Tigre (instalación administrativa-burocrática) y Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas (con su complejo arquitectónico que ha sido interpretado como una waka) (Lámina 96).

Este mismo concepto de centralidad, reuniendo la cuatripartición y dualidad se daría al interior mismo del sitio tal como ha sido descrito en el apartado IV.1.4.

En el caso de Casa Blanca, tal sacralidad se define por los juegos de visibilidad que se organizan a lo largo del recorrido de este microespacio, tal como fue expuesto en el apartado IV.1.1, y donde los cambios desde una visibilidad

abierta a una visibilidad cerrada y su posterior vuelta a una visibilidad abierta conjugan un sistema que se define por la presencia de dos mitades y un centro que media entre ellas, centro materializado en un espacio de visibilidad cerrada y que coincide con lo que a nuestro entender es el área nuclear de este espacio sagrado, donde se emplaza el sitio Casa Blanca 14, principal soporte rocoso con arte rupestre de todo el valle.

Y como en el caso de Paidahuen, la organización misma de este espacio se define por una lógica cuatripartita que la organiza totalmente, diferenciando entre cuatro cuadrantes básicos, Norte, Sur, Este y Oeste, fusionándose esta cuatripartición en este lugar.

Tales formas de construcción espacial nos remiten, por tanto, a un modelo específico andino, cosmovisión para la cual la noción de centro es esencial y se define por el concepto de *taypi*, aquel espacio de reunión de los contrarios, de síntesis de las diferencias y que, por ende, se define por su alta sacralidad.

Sin embargo, este modelo andino es repensable también desde la lógica de los modelos generales de la Antropología, en particular a partir de las proposiciones de Leach (1993 [1976]) y Giobelina Brumana (1990).

Este autor ha propuesto un modelo genérico para la comprensión y estructuración de los espacios sagrados, el cual se ajusta a los dos casos aquí estudiados. Para él, todo espacio definido como liminal, que se erige a manera de umbral entre dos espacios distintos, dos áreas diferentes, definiéndose como un punto de articulación y unión de ellos puede ser entendido como espacio sagrado. Más aún, la construcción de estos espacios sagrados articulados a partir del rito, se definen por un modelo triádico posible de definir como dentro/fuera/dentro (Giobelina Brumana 1990), o estado normal/estado anormal/estado normal (Leach 1993 [1976]), los que operan en la generación de una separación y reinserción en el grupo social.

Aplicado al caso del cerro Paidahuen, encontramos que este modelo se desprende del sitio a partir de la misma lógica que define su organización como espacio sagrado dentro del mundo andino, erigiéndolo como un umbral entre dos espacios visualmente distintos, emplazándose en el centro de ellos. Inclusive, la secuencia dentro/fuera/dentro puede ser comprendida a partir del contexto espacial de emplazamiento del sitio, entre terrazas fluviales, por lo que su acceso es desde un espacio que podemos concebir como adentro, ya que estas terrazas son el espacio de ocupación de los grupos de este período. El fuera, por su parte, se establece a partir de la metáfora misma del cerro, donde el cerro Paidahuen aparece como forma aislada, diferente, distinta a las de las terrazas, marcando su separación no sólo su geomorfología, sino también su altura y relieve. El dentro nuevamente se reproduce a partir del reingreso a las terrazas fluviales y los espacios de ocupación cotidianos. El ingreso y recorrido por el Paidahuen pasa a ser un tránsito por un espacio distinto, un espacio diferente a los de la co-

tidaneidad, más aún, es recorrido por un espacio de un dominio visual amplio y que lo segrega de la visualidad de los otros lugares de ocupación.

Para Casa Blanca, la misma idea de separación y centro se articula de una manera distinta, fundada en el movimiento de los individuos al interior de los sitios y el traspaso desde una visibilidad abierta, a una visibilidad cerrada y a otra abierta, movilidad que puede ser entendida como un tránsito según la secuencia adentro/afuera/adentro, donde la visibilidad abierta establece una relación visual entre este espacio y las áreas de ocupación cotidianas, conos de deyección y terrazas fluviales; la visibilidad cerrada produce una invisibilidad de tales espacios y lo que podríamos llamar un encajonamiento en la perspectiva visual hacia la quebrada donde se emplaza el sitio Casa Blanca 14 y, finalmente, la visibilidad abierta se establece al finalizar el recorrido, donde se produce un reingreso al adentro y una recuperación de la visibilidad hacia los espacios de la cotidianidad (Láminas 97 y 98).

De esta manera, ambos conjuntos de bloques rocosos se estructuran según la lógica de modelos genéricos de la antropología y de la cosmovisión andina que los definen como espacios sagrados y donde lo que prima es la consecución de una secuencia ritual básica definible como adentro/afuera/adentro, adquiriendo su peculiaridad y parte de su significatividad por medio de una lógica del desplazamiento que da sustento a todo este juego de significados.

Sin embargo, si retomamos este mismo modelo antropológico y repensamos el restante de sitios de arte rupestre identificados en la zona, en particular aquellos registros puntuales que se emplazan en lo que hemos definido las interfases entre los espacios de lo cotidiano y espacios silvestres, se podría sugerir que ellos corresponden también a espacios sagrados ya que articulan con la principal demanda de este tipo de espacios según lo definido por Leach (1993 [1976]), cual es mediar entre dos espacios distintos, actuando como límites que separan dos zonas del "espacio-tiempo social normales, temporales, bien delimitadas, centrales y profanas" (Leach 1993 [1976]: 48), en este caso, los espacios de lo cotidiano (espacios culturales) y los espacios silvestres. Estos espacios liminales actúan, por tanto, como ejes articuladores y ordenadores del mundo, haciendo explícitos los márgenes de sus áreas, en este caso de ocupación, y marcando los umbrales entre espacios distintos y, posiblemente, con cargas semánticas diferentes.

La anterior aseveración nos lleva, por tanto, a considerar que desde tal perspectiva gran parte del arte rupestre de nuestra zona de estudio se erige como una materialidad sagrada y ritual, aspecto que tiende a ser adjudicado al arte rupestre, pero más que nada por convenciones que por evidencias que lo avalen, articulando el umbral entre dos espacios y descansando en ello la sacralidad de tal espacio. Ello, no obstante plantea un problema, ¿si todo arte rupestre pasaría a ser una materialidad en relación con lo sagrado y ritual, como es posible hablar de estos dos espacios sagrados que son Paidahuen y Casa Blanca?

Pensamos que esto puede ser resuelto trabajando en dos niveles diferentes de análisis. Por un lado, reconocer la posibilidad que gran parte del arte rupestre de la zona de estudio esté en relación con lo sagrado y lo ritual, lo que lo define como una materialidad de alto capital simbólico. Por otro, establecer en Casa Blanca y Paidahuen, más que una materialidad de alto capital simbólico, un espacio sagrado que, a diferencia de los sitios puntuales, se basa en la movilidad de los individuos en su interior, en lo que podríamos definir como su peregrinaje y tránsito y que, sin duda alguna, los erige como construcciones rupestres de mayor significatividad que los registros puntuales indicados previamente.

En este punto no podemos dejar pasar el hecho que dentro de estos espacios rituales, estos espacios liminales propuestos, el tránsito físico en su interior pasa a ser un elemento de extrema importancia a manera de metáforas de los tránsitos simbólicos que se operacionalizan en todo ritual (Giobelina Brumana 1990). Y sin duda alguna estos sitios se articulan en sus contenidos y formas fenoménicas a partir de la movilidad de los individuos, de hecho, como ya fue indicado, pensamos que la diferencia entre estos dos conjuntos de bloques de arte rupestre y los otros sitios descansa en los conceptos de tránsito y peregrinaje.

Casa Blanca y Paidahuen se erigen, entonces, como sendos espacios rituales fundados en una lógica ritual que descansa en la movilidad y donde los bloques rocosos se disponen de forma tal que son posibles de ser observados en su totalidad, única y exclusivamente a partir de una dirección de desplazamiento y no en otra. En el caso de Paidahuen, una movilidad en un sentido Norte-Sur permite enfrentarse visualmente con gran parte de las caras grabadas de las rocas, mientras que una movilidad Sur-Norte produce la situación inversa, un muy bajo encuentro visual con soportes grabados. En Casa Blanca, tal desplazamiento sigue una lógica inversa, cual es Sur-Norte y, tras pasado el soporte 22 de Casa Blanca 13 Este-Oeste; un movimiento en las direcciones contrarias deviene en un resultado como el indicado para el Paidahuen.

Conforman los bloques rocosos grabados un sistema arquitectónico de juegos visuales y de miradas que producen y reproducen estas rutas de desplazamiento en dos sectores particulares de la cuenca superior del río Aconcagua, y donde el entorno, las condiciones de visibilidad, visibilización y la alteración de la roca se conjugan en un sistema ritual particular, tal como se ha visto en el capítulo anterior.

Si el arte rupestre produce y reproduce estas rutas rituales de desplazamiento, conformándose en una materialidad esencial a este proceso, surge la pregunta sobre los tiempos de la construcción de los grabados. Una posibilidad, muy difícil de que sea factible, es el que todos los grabados hayan sido realizados de forma coetánea, construyendo estas rutas rituales, las cuales posteriormente tan sólo se implementan a través del desplazamiento. Tal alternativa no la pensamos muy factible, tanto

por las demandas que implicaría esta labor en casos como el sitio Paidahuen, así como también por las características mismas de ciertas rocas grabadas.

Nos inclinamos más bien por una segunda alternativa, cual es producto de una interrelación entre lo material y lo imaginario, por la cual posiblemente una actividad esencial dentro de estos desplazamientos es la realización de grabados en las rocas, las que lentamente van dando origen a la construcción arqueológica que nosotros encontramos en la actualidad. Esta posibilidad, que se ancla en la primacía del pensamiento en la construcción social del paisaje (Criado 1991, 2000), reconoce, por tanto, una construcción espaciada y extensa de estos sitios de arte rupestre a partir de diferentes acontecimientos (Criado 1989) de desplazamiento, las que si bien por un lado van dando forma a este espacio y su arquitectura, responde también a una construcción mental y un conjunto de procedimientos rituales que se materializan lentamente a través del tiempo sobre los soportes rocosos.

Sobre esa lógica, pensamos que la realización de los grabados pasa a ser una acción estructurada y estructurante dentro de estos desplazamientos, una acción cargada de simbolismo ejecutada a manera de una performance en el ritual efectuado en cada uno de estos particulares espacios sagrados. La lógica de este ritual de desplazamiento se une con lo que llamamos una práctica de alteración del bloque rocoso a través de la producción de grabados rupestres. Incluso más, revisado una gran cantidad de bloques rocosos, nos encontramos que en muchos de ellos no se dan representaciones geoméricamente o formalmente regulares, es más, en muchos de estos soportes no se da siquiera lo que podríamos definir como diseños o figuras, sino que más bien se encuentran registros puntuales de golpes sobre la superficie de la roca, reproducibles en ya sea sólo un negativo de piqueteado, o varios negativos.

Tal ausencia de lo figurativo nos lleva a pensar que, si bien la producción de estos diseños es un elemento importante en la lógica visual y las performances efectuadas en estos sitios, posiblemente tan significativo como lo anterior es el golpear la roca, realizar la acción de alterar el soporte rocoso por medio de un impacto dirigido y controlado por un ejecutor. Así, nos encontramos frente a un arte donde no sólo lo importante es lo hecho, sino también el hacer, quedando como mudos testigos de esa acción e intención una gran cantidad de piqueteados discretos sobre ciertos soportes rocosos de los sitios, idea que también ha sido avanzada para otros lugares por Ouzman (2001).

La ritualidad de estos espacios descansaría, por tanto, en un conjunto reiterativo de procedimientos, articulados posiblemente a manera de una performance, en los que el hacer, el golpear y alterar la roca se reproduce como una actividad de mayor significatividad junto con el desplazamiento, el movimiento y las visibilidades presentes en estos espacios.

Las performances articularían no tan solo a partir del desplazamiento y la realización de los grabados, sino que

si analizamos los bloques que hemos definido como centrales a estos espacios rituales, vemos que ellas se disponen en espacios que permiten por sus dimensiones la reunión de un conjunto de individuos en torno a un petroglifo. Para Casa Blanca, el sitio 14 es visible tan sólo desde la terraza norte de la quebrada en la que se emplaza, terraza que se constituye en un natural escenario para la contemplación de la roca por un conjunto de individuos, que en todo caso podría sobrepasar las 50 personas²⁰.

Para Paidahuen, el bloque 29 se ubica en un extremo Sur del cerro en un sector donde la ladera tiene un muy leve declive y donde se dispone de un amplio espacio de reunión de individuos, conformando casi una especie de anfiteatro natural, y que, a diferencia de los otros bloques del sitio, permite una importante concentración de gente (Lámina 87).

Inclusive, podría sugerirse que estos bloques centrales no sólo descansan en el aprovechamiento de importantes espacios de agregación de individuos, sino que también los mismos bloques facilitan la realización de algún tipo de performance a partir de la ubicación de individuos sobre estas rocas. En Casa Blanca 14, el soporte a pesar de ser de muy grandes dimensiones, su altura desde el suelo es muy pequeña y al aprovechar el declive de la ladera de quebrada, posibilita que una persona se ubique en el sector superior de la roca sin mayores contratiempos y sin tener grandes dificultades para subir a la roca, situación que es muy diferente en comparación a gran parte de los otros bloques de la zona, donde, o bien ellos son muy pequeños y no permiten una visibilidad del soporte desde muchos ángulos o por una gran cantidad de gente reunida en un mismo espacio; o bien su disposición perpendicular en relación al suelo no permiten congeniar la presencia de grabados y un individuo sobre las rocas, o bien su carácter vertical conlleva que el individuo que realiza la performance deba escalar la roca, no siendo en todas posibles.

En Paidahuen una situación similar se da, ya que este bloque principal se dispone a muy baja altura y en forma oblicua al suelo, con una amplia superficie plana, permitiendo con ello la ascensión y desplazamiento de un individuo a esta roca, sin que por ello los diseños se pierden visualmente, característica que no la presentan los otros bloques rocosos del área.

Así las cosas, nos encontramos con que la roca, su emplazamiento, sus condiciones de visibilización y los espacios aledaños se conjugan para la organización y construcción de un escenario donde, posiblemente, se materializan una serie de performances en lo que llamaríamos el corazón de estos espacios sagrados y que, posiblemente, articulan con la mayor significatividad del ritual, el que en el caso del cerro Paidahuen estaría en directa relación con algún tipo de actividad cültica hacia el Cerro Mercachas.

Los conjuntos de bloques rocosos a través de sus formas, emplazamiento y relaciones espaciales en ambos sitios actuarían a manera de conjuntos arquitectónicos sobre los que se ejecutarían a una serie de performances que aumentarían tanto la dramatización de los contenidos de estos espacios, como anclarían sus contenidos en la producción de un significado particular.

Definimos, por tanto, a Casa Blanca y Paidahuen como espacios de amplio capital simbólico, espacios rituales fundados en la realización de procesiones, entendidas como "performances in motion through space" (Moore 2005: 131).

Al respecto, Bell (1997), ha sugerido seis características generales de las actividades rituales:

1. *Formalidad*, caracterizada por un uso relativamente restringido de códigos de comunicación verbal y no verbal, comprendiendo inclusive la formalización del espacio de ejecución.
2. *Tradicionalismo*, referido a aspectos tales como el conservadurismo de las actividades y los códigos de comunicación ejecutadas en estos ritos, así como una apelación a tiempos previos y la continuidad de las prácticas.
3. *Reiteratividad*, referida a una repetición disciplinada y continua de los procesos y actos del ritual.
4. *Gobernado por reglas*, relacionado con el punto anterior, guarda relación con la existencia de una disciplina y una sintaxis particular al ritual que debe ser mantenida y respetada.
5. *Simbolismo sagrado*, referido al hecho que los rituales utilizan una serie de símbolos básicos que, independiente de si apelan o no a la divinidad, ellos incorporan símbolos sagrados que descansan en patrones de comunicación diferentes a los de la comunicación diaria.
6. *Performances*, definidas como uno de los elementos esenciales a los rituales, involucran una serie de acciones distintivas, que en muchas ocasiones descansan en aspectos de escenografía, música, coreografía, intentando dirigir la atención de los participantes sobre estos actos comunicativos a partir de formas que sean comprensibles para los observadores.

Estas seis características genéricas del ritual, sin duda alguna, son posibles de establecer y aplicar en los dos casos estudiados e indicados previamente. La formalidad descansa en ambos ejemplos básicamente a partir de una estructura espacial que se repite y mantiene y que formaliza todo el ritual, tan así es que, como lo sugerimos previamente, todo lo que hace referencia al sistema de tránsito procesional dentro de estos espacios está extremadamente pautado y formalizado. Obviamente, las limitaciones de las evidencias arqueológicas impiden avanzar en conocer algún mayor grado de formalidad en los actos

²⁰ No somos partidarios de indicar una capacidad de carga de estos puntos particulares, debido a que producto del carácter cultural de la proxémica (Hall 1973), es imposible cuantificar las distancias personales propias a estos contextos. Sin embargo, un ítem de utilidad al respecto es la capacidad de reunión de gente frente a estos bloques en comparación a otros, aspecto que para Casa Blanca, y como veremos para Paidahuen, es significativamente mayor frente a estos bloques, por cuanto esta capacidad no sólo descansa en el espacio disponible, sino también en la posibilidad de observación del bloque rocoso.

comunicativos allí efectuados, pues sugerir una formalidad tal que implicase una reiteración única y exclusiva de los diseños de arte rupestre produciría un empobrecimiento de la teoría y una sugerencia totalmente irreal para comprender los rituales.

La tradicionalidad descansa en aspectos tales como la continuidad en el desarrollo de grabados y aplicaciones de golpeteos a lo largo de este período, pues ya indicamos que no nos parecía factible que todos los grabados fuesen realizados en un mismo momento, así como en la continuación de un esquema de organización espacial que se va materializando lentamente durante el período Intermedio Tardío en estos sitios.

La reiteratividad va de la mano con lo previo y se observa en la producción y reproducción de una ruta específica de movilidad, así como en la continua ejecución de grabados, los que si bien no remiten a un solo diseño, si que guardan relaciones de semejanza entre ellos, hablando de la utilización de un mismo código semiótico en su producción.

La regulación del ritual se refrenda en todo lo anterior, con rutas de movilidad definidas y exclusivas, así como con una estrategia de realización de grabados que remite a ciertos espacios particulares de estas áreas, ancladas en su relación con el tránsito y que lleva a que tan sólo las rocas ubicadas en determinados puntos sean grabadas, no obstante la presencia de una alta cantidad de bloques posibles de ser modificados.

El simbolismo de lo sagrado es algo que es de difícil captación en la arqueología, sin embargo, siguiendo los razonamientos entregados en páginas anteriores, podríamos sugerir que el uso de este simbolismo sagrado descansa básicamente en el uso del arte rupestre como un medio de comunicación, el que hemos visto tendría un carácter sagrado, o de alto capital simbólico, dentro de las poblaciones en estudio. Más aún, debido a su ausencia de los espacios de la vida cotidiana, visible tan sólo en lugares alejados de las viviendas de este tiempo, podemos entender al arte rupestre como una forma de comunicación que, al menos espacialmente, se encuentra separada de lo cotidiano, tanto al no compartir materialidad con otros sistemas de representación visual tales como la cerámica y los textiles, por ejemplo, así como por diferenciarse al menos la producción iconográfica del arte rupestre de aquella perteneciente a la cerámica.

Finalmente, las performances no han sido detectadas en el registro arqueológico, pero si la infraestructura sobre la que ella descansa, cual es el movimiento dentro de estos lugares, así como la presencia de posibles bloques de arte rupestre que actúan como puntos centrales al relacionarse con espacios que permiten la agregación de gente y la realización de algunos actos sobre bloques con arte rupestre que son fácilmente visibles por otros individuos.

Ambos conjuntos de arte rupestre cumplen, por tanto, con una serie de características básicas que definen las actividades rituales, ancladas en este caso a partir de pro-

cesiones que descansan en el movimiento al interior de estos espacios construidos a partir del arte rupestre. En tal sentido, pensamos que estos conjuntos de arte rupestre están actuando a manera de espacios de aglomeración social que permiten la reproducción de la vida social.

En particular, si consideramos que la sociedad del período Intermedio Tardío es básicamente una sociedad campesina simple (Criado 1991, Shanin 1971, Wolf 1982), sabemos que uno de los elementos básicos para la reproducción de estas comunidades son las instancias de aglomeración social que superen el nivel de la familia. Esta dinámica pensamos que se expresa claramente en los dos casos mencionados, donde, por un lado, Casa Blanca y Paidahuen a partir de sus recorridos y configuración espacial permiten la reunión de múltiples individuos que conforman estas comunidades, posibilitando la (re)producción social de estas comunidades, y por otro, se refleja el nivel suprafamiliar de éstas al registrarse tan sólo dos espacios como éstos, uno en el valle de Putaendo y otro en la cuenca de San Felipe-Los Andes, correspondiendo, por tanto, a espacios muy particulares y específicos de estas zonas, sin que se reproduzcan en los distintos espacios que ocupan las comunidades del Intermedio Tardío, sino muy por el contrario, en puntos particulares que indicarían unas prácticas bastante focalizadas en el espacio. Si estas prácticas fuesen a un nivel familiar, deberíamos encontrar posiblemente una cantidad bastante mayor de sitios de este tipo. Su baja frecuencia es indicador, a nuestro entender, de este carácter comunitario.

Esta proposición pensamos que viene a resolver una de las principales incógnitas con las que nos encontramos al intentar desarrollar un enfoque social para la comprensión del período Intermedio Tardío en la zona central de Chile, cual es la no-identificación de espacios con claras evidencias de aglomeración social, no obstante el hecho que se subentendiese que los cementerios de túmulos cumplían tal función. Si bien los cementerios pueden seguir siendo pensados desde tal lógica, remitiéndose su carácter de aglomeración a través de posibles actos mancomunados que deberían descansar teóricamente en la construcción del túmulo, las nuevas evidencias manejadas sugieren la importancia de ciertos conjuntos de arte rupestre para el desarrollo y materialización de este tipo de actividades.

Este conjunto de antecedentes nos permiten plantear que estos espacios de arte rupestre procesionales se constituyen como plazas dentro de la lógica socio-espacial de estos grupos. Es sabido que las plazas son un elemento esencial en la construcción espacial y social de las poblaciones desde tiempos Formativos a la actualidad (Low 1995, Moore 1996a, 1996b, 2005; Richardson 1982), definiéndose ellas básicamente como espacios construidos de aglomeración social. Si bien se tiende a definir a las plazas como lugares centrales desde los cuales se procede a la organización del espacio construido arquitectónicamente, si analizamos casos en la América Precolombina, como por ejemplos la arquitectura Maya

(Ashmore y Sabloff 2002) u otros casos de Andinoamérica (Moore 1996a, 1996b), vemos que éstas no se ubican necesariamente en los espacios centrales articulando la totalidad de la organización del espacio arquitectónico, sino que pueden ubicarse desplazadas hacia espacios laterales, siendo lo destacable de ellas la construcción de un espacio con fines escénicos y que permite la reunión de un número importante de individuos.

Apelamos a la comprensión de estos espacios como plaza a manera de una metáfora que reconoce, uno, la aplicación de una arquitectura del lugar que, si bien no descansa en construcciones, se ancla en la creación de un espacio por medio del arte rupestre y la materialidad del bloque rocoso, generando juegos espaciales y una organización de éste; dos, produce unos dispositivos de construcción que posibilita que en puntos particulares de estos lugares sea factible desarrollar una serie de performances que son fácilmente visibles por otros individuos; tres, permite que en estos puntos definidos anteriormente se reúna un número importante de gente, construyendo un espacio público a partir del relieve del terreno, la materialidad de la roca y la visibilidad de los grabados.

Pensamos que la interpretación de estos espacios como plazas debe, sin embargo, ser acotada a puntos específicos de los sitios. Si bien los conjuntos de bloques rocosos actúan como lugares de aglomeración social, son ciertos puntos dentro de estos espacios, y en particular ciertos bloques rocosos en los que es posible operacionalizar una noción de plaza. En particular, para el sitio Paidahuen nos referimos al bloque 29, mientras que en Casa Blanca, lo hacemos para el bloque 2 del sitio 14, por cuanto son estos puntos en los que se materializan las condiciones de visibilidad y aglomeración requeridas para la ejecución de performances de fácil visualización por un número importante de personas. Si bien a lo largo de todo el recorrido es factible ejecutar este tipo de actos, tan sólo estos dos bloques rocosos reúnen las posibilidades espaciales para cumplimentar estos actos, cual plaza contenedora de un buen número de observadores. Esta contraposición se reafirma al entender que el resto de los bloques rocosos de estos sitios actúan más bien como nodos transitorios dentro de una lógica del movimiento, sin grandes posibilidades de reunión de gente en torno a ellos producto de sus condiciones espaciales de emplazamiento.

Esta metáfora de plaza, unida a la lógica del movimiento, pensamos que no debe extrañar al lector, por cuanto si revisamos la lógica de ciertas plazas del mundo andino (Moore 1996a), vemos que muchas veces ellas se insertan dentro de circuitos de peregrinación y movilidad los que finalizan en sendas performances en estas plazas, situación análoga a la planteada para estos dos casos analizados.

A partir de todo lo anterior, vemos que en la cuenca superior del río Aconcagua el arte rupestre actúa como un elemento activo en los procesos de construcción social del espacio, generando diferencias y variedades en estos

paisajes organizados a través de la lógica de emplazamiento y distribución de estos bloques grabados, así como en los procesos sociales, actuando a manera de recurso material que arquitecturiza espacios de aglomeración social esenciales para la (re)producción de la comunidad campesina del período Intermedio Tardío. En tal sentido, Casa Blanca y Paidahuen serían espacios centrales dentro de la lógica de la vida de estas poblaciones, permitiendo una articulación al menos a nivel comunal a través de las peregrinaciones a estos espacios rituales.

En contraposición, el conjunto de bloques rocosos definidos como sitios fundados en una lógica puntual se definen más bien como recursos materiales encargados de sistematizar y organizar este paisaje a partir de la producción de una dicotomía entre los espacios de vivienda cotidiana y aquellos espacios silvestres, reconociéndose ambos conjuntos como una posible expresión de alto capital simbólico, una expresión sagrada producto de su función como elemento liminal que actúa como interfase entre dos tipos de espacios posiblemente conceptualizados y definidos como diferentes. Esta lógica de sacralización del paisaje se refrendaría en el caso de los bloques con arte rupestre de Campos de Ahumada, los que si bien no descansan en una lógica del peregrinaje y el movimiento, si se relacionan con una clara intención de demarcar y construir un espacio cargado de esta expresión cultural que articula con la Quebrada El Arpa, posible monumento salvaje del período Intermedio Tardío.

Al respecto, es posible sugerir que se da una relación dialéctica entre formas del relieve y arte rupestre, donde posiblemente estas primeras son semantizadas dentro del imaginario de las poblaciones, correspondiendo a monumentos salvajes, pero donde a su vez, los segundos materializan estas semantizaciones por medio de los grabados rupestres. Un caso de éstos es el ya visto de Campos de Ahumada. Un segundo caso puede ser el mismo cerro Paidahuen, cerro isla que se eleva como un rasgo particular en el paisaje de la cuenca de San Felipe-Los Andes y donde el arte rupestre no sólo materializa la alteridad de este cerro, sino también un conjunto de otros aspectos referidos previamente. Un tercer caso, y derivado del anterior, que puede ser hipotetizado como monumento salvaje propio a este tiempo son los cerros-islas en si mismo, del cual Paidahuen es también un ejemplo, por cuanto las prospecciones efectuadas hasta el momento, que han abarcado un total de 3 de estos tipos de cerros, todos ellos han presentado en mayor o menor grado arte rupestre, encontrándose en un extremo el sitio Paidahuen con más de 200 bloques con arte rupestre y, en el extremo opuesto, el sitio Cerro Almendral con tal sólo 4 bloques rocosos. Al respecto, si bien la muestra es pequeña, sugerimos como hipótesis que las particulares características de estos cerros (pequeñas alturas, elevaciones restringidas y puntuales ubicadas en terrenos planos como son las terrazas fluviales, condiciones de visibilidad y visibilización) posiblemente los constituyó como monumentos salvajes que

fueron semantizados y materializados a partir de la creación de arte rupestre en sus laderas o cimas.

Un cuarto caso, derivado de la experiencia del cerro Paidahuen, es el cerro Mercachas, posiblemente uno de los principales monumentos salvajes de la cuenca superior del río Aconcagua durante el período Intermedio Tardío. Como vimos en el capítulo anterior, la lógica del movimiento y del arte rupestre en Paidahuen descansa en una ruta procesional que, por un lado, siempre guarda relación visual con el cerro Mercachas y, por otro, la culminación de tal peregrinación en el soporte principal interpretado como plaza no sólo se orienta hacia el mencionado cerro, sino que se ubica directamente el frente de éste generando una relación del ritual que, al menos en términos del recorrido y de lo visual, tiene a Cerro Mercachas como su principal referente. Esta idea se avalaría por otros dos hechos, uno, la presencia de un soporte de arte rupestre asociado a este tiempo en la cumbre de cerro Mercachas, el que si bien no ha podido ser identificado por el autor, fue publicado por Sanguinetti (1975) y, dos, por la importante frecuencia de prácticas mortuorias que se ubican a los pies de este cerro por su ladera sur, donde se registran dos cementerios de túmulos (Santa Rosa y El Guindo) y un enterratorio aislado (sitio Pocuro 3 – Los Rosales).

Los patrones de emplazamiento espacial del arte rupestre sugieren, por tanto, un importante registro de actividades cúltricas relacionadas con monumentos salvajes, dando cuenta de la integración entre los elementos naturales del relieve y este tipo de expresión cultural en los procesos de construcción social del espacio, permitiendo acceder a una dimensión de la cual en muchas ocasiones no tenemos mayores evidencias arqueológicas, no obstante que el registro etnográfico, tanto en los Andes como en otras partes del mundo, registra la importancia simbólica de estos elementos naturales en las cosmovisiones indígenas (Mariscotti 1978).

Las distribuciones de los soportes de arte rupestre dentro de este período descansan, por tanto, en una clara regularidad de emplazamiento que está en directa relación con las funciones, sentido y significado de estos conjuntos. Pero esta lógica espacial del arte rupestre no sólo se remite a un código de emplazamiento general, sino que se define a una escala menor aún cual es la organización misma de los sitios de arte rupestre, tal como fue posible de apreciar en el capítulo anterior, con los casos de Campos de Ahumada, Casa Blanca y Paidahuen.

En el caso de Campos de Ahumada, los análisis entregados muestran como un patrón específico de disposición interna de los soportes se materializa en éstos, y reproduciéndose en los otros casos de estudio, patrón básico definido por las oposiciones y complementariedades entre soportes simples y complejos.

Más interesantes son los resultados obtenidos desde Casa Blanca y Paidahuen, donde el estudio de la organización interna de estos conjuntos de bloques de arte rupestre sugiere un patrón particular y específico fundado en una ló-

gica cuatripartita de opuestos complementarios a partir de, ya sea los atributos de visibilidad de sus distintos espacios y/o las frecuencias de presencia de bloques grabados, complementado en el caso de Paidahuen por una reproducción de esta lógica cuatripartita en distintas escalas combinada con un sistema de organización tripartita del espacio.

La materialización de estos principios organizadores del espacio descansan en una primera instancia, obviamente, en ser la materialización de un concepto de espacio particular a estas poblaciones y, en segundo caso, se podría sugerir que su expresión en estos espacios reside también en la significatividad de estos lugares, actuando la organización cuatripartita también a un nivel semántico, dando cuenta de la noción de totalidad propia al mundo andino, y definiendo por tanto, una distancia con otros conjuntos de arte rupestre bastante menores (aquellos definidos como puntuales), donde no se ha encontrado esta expresión.

La identificación de tal estructura es importante no sólo por el reconocimiento de un código de producción del arte rupestre que se identifica en otros contextos materiales y el cual puede ser dotado de un cierto significado, sino porque permite retomar desde el arte rupestre una clásica discusión de la prehistoria de Chile central y de la antropología nacional, cual es la filiación cultural de las poblaciones indígenas del área. En particular, el registro de esta estructura en tiempos preincaicos en la cuenca superior del río Aconcagua viene a avalar antiguas propuestas arqueológicas (Latcham 1926, 1928a, 1928b, Lumbreras 1981), que sugieren una filiación andina para las poblaciones de Chile central, idea que ha sido retomada en los últimos años por otros investigadores desde otras áreas de Chile central (Sánchez 1993, 1995), así como por la antropóloga M.E. Grebe desde el mundo mapuche (Grebe 1987).

Nuestros resultados registran en la cuenca superior del río Aconcagua la presencia de una estructura espacial que es exactamente igual al principio básico de organización andina que se reproduce en los Andes centrales desde tiempos preincaicos (posiblemente desde, al menos, Tiwanaku en adelante) y que se extiende hasta el día de hoy. Al entender tal estructura espacial como un elemento estructurante de la cosmovisión andina, así como una materialización de una forma de pensamiento, queda claro a nuestro entender que la derivación lógica y necesaria de ello es el reconocimiento de, al menos, ciertos atributos de la cosmovisión de la zona como propios al mundo andino, compartiendo códigos particulares que encapsulan en sí una serie de contenidos propios a este mundo.

Esta idea se ve avalada no sólo por el registro de arte rupestre, sino por las estrategias y diseños decorativos de la cerámica de la zona, que pueden ser asociables al mundo andino tanto por sus combinaciones de colores (negro, rojo y blanco en el caso de la cerámica Diaguaita de Putaendo), como por sus estructuras de diseño (basadas en principios de dualidad y juegos de opuestos complementarios a partir de las alternancias de colores o bien por los campos deco-

rativos producidos), así como por otros aspectos menos trabajados como pueden ser la presencia de túmulos, las prácticas de inhalación de alucinógenos, etc.

Lo anterior no intenta traspasar más allá de la hipótesis planteada a nivel estructural, por lo que tampoco promueve un marco de observación y comprensión que intente reproducir de manera acrítica un modo de vida y pensamiento andino a la región, sino, por el contrario, reconoce la presencia de estos elementos estructurantes a tal cosmovisión, pero también reconoce las posibles variaciones locales y matices que podría tener este constructo, así como las diferencias en las formas de vida entre los grupos de Aconcagua y aquellos de zonas más nortinas, aspectos que esperamos puedan ser clarificados en un futuro con la profundización de los estudios que dan origen al presente escrito.

1.2. LA IDENTIDAD DEL ARTE RUPESTRE

El arte rupestre actuó en la cuenca superior del río Aconcagua como un recurso material no sólo orientado a la organización y construcción social del espacio local, sino también como una materialidad activa en los procesos de aglomeración social que posibilitaron la (re)producción de la vida comunitaria en las sociedades campesinas del período Intermedio Tardío. Estas proposiciones descansan en un conjunto de análisis particulares que se funda en dos niveles de análisis: el sitio y el emplazamiento de éstos. La aplicación de un tercer nivel de trabajo, centrado en la región y abarcando la totalidad del área de estudio, nos permitirá avanzar más aún en la comprensión del arte rupestre y los procesos sociales acaecidos en el área.

El análisis de la distribución regional del arte rupestre, considerando la cuenca de San Felipe-Los Andes y de Putaendo, nos permitió observar en el capítulo anterior la presencia de una importante diferencia en la cantidad de bloques rocosos grabados para ambos sectores, diferencia que es significativa al no descansar en un sesgo producto del tamaño de las áreas prospectadas. Los resultados de la cuantificación de bloques rocosos asignados al Estilo I permitieron observar que un 45,4% de éstos se remitían a la cuenca del río Putaendo, mientras que el restante 54,6% se ubicaba en la cuenca de San Felipe-Los Andes. Estos resultados se invertían si eliminábamos de esta relación el sitio Paidahuen, el que producía un importante sesgo, quedando en una muy notoria diferencia entre ambas cuencas, 87,4% y 12,6%, respectivamente.

Tal diferenciación da cuenta a nuestro entender de importantes divergencias en las prácticas representacionales, como de construcción social del espacio entre ambas cuencas, definiéndose un área de alta popularidad de este tipo de prácticas culturales como es la cuenca de Putaendo y un área definida por atributos contrarios a la anterior, cual es la cuenca de San Felipe-Los Andes, diferencia que pensamos puede ser interpretada desde una perspectiva social, para lo cual necesitamos ampliar

nuestro campo de visión hacia otros aspectos materiales de las comunidades del período Intermedio Tardío en la zona, en particular, revisar las características de la alfarería y las prácticas mortuorias.

Como se mencionó en el apartado 1.2.4, las poblaciones del Intermedio Tardío en el valle de Putaendo manejan un repertorio cerámico donde predominan las formas abiertas, especialmente pucos, que presentan tres variedades decorativas. Primero, piezas con motivos y decoraciones similares a las registradas en contextos de la Cultura Diaguita, pero que responden a un claro proceso de manufactura local evidenciado en la aplicación de trazos más toscos, bordes más gruesos y en general un acabado exterior de la pieza más deficiente que el de los grupos del Norte Semiárido. Segundo, vasijas con una decoración interior y exterior que se define por la aplicación de un motivo a manera de estrella construido a partir de grupos de líneas inscritas y donde se combina el uso de dos colores, rojo y crema. Tercero, piezas monocromo rojas engobadas sin ningún otro tipo de decoración. No obstante esta diversidad de aplicaciones decorativas, en general todo este conjunto alfarero se caracteriza por presentar pastas muy poco prolijas, encontrándose antiplásticos (cuarzo y piedrecilla), de tamaño muy heterogéneo, predominando aquellos medianos y gruesos, con una distribución irregular, una alta densidad y formas subangulares, todo lo que sugiere un proceso técnico donde no prima un interés por producir pastas finas y bien elaboradas.

Por otro lado, las prácticas mortuorias de estos grupos se definen por el enterratorio en cementerios tumuliformes, es decir, un túmulo de gran tamaño y único que alberga un conjunto de tumbas, tanto individuales como colectivas, todas caracterizadas por ser posiblemente tumbas en cámara, es decir, donde se ha construido *ex profeso* una pequeña bóveda que alberga al difunto. Se conoce también el registro de cementerios de túmulos, uno en Piguchén, pero la poca información de los contextos allí recuperados dificulta la asignación temporal de estos enterratorios.

En contraposición a lo que ocurre en el valle de Putaendo, en la cuenca de San Felipe – Los Andes los contextos arqueológicos muestran interesantes diferencias dentro de los ámbitos que hemos reseñado anteriormente. Los asentamientos domésticos y mortuorios indican que en esta área se da un predominio casi exclusivo de un tipo cerámico en particular, los pucos rojo engobado, pero que presenta dos notables diferencias con la del valle de Putaendo. Por un lado, estas piezas se dan en dos variantes, una monocroma, sin ningún tipo de decoración, y otra decorada con la aplicación de un motivo interior definido como cruz central y que genera una decoración cuatripartita. Asimismo, la pasta de estas vasijas rojo engobada son de una alta calidad, donde predominan los antiplásticos finos, de tamaño pequeño y uniforme (cuarzo y piedrecilla) y con una distribución homogénea, lo que sugiere un prolijo proceso de selección y preparación de éstas. Tanto las pastas como las formas y

decoraciones de esta alfarería sugieren su asociación con el Tipo Aconcagua Rojo Engobado definido para la Cultura Aconcagua del valle del Maipo-Mapocho.

Complementa este contexto la muy minoritaria representación de cerámica decorada posible de adscribir a alguna de las variantes del tipo Aconcagua Salmón, básicamente al tipo negro sobre salmón, el que junto con presentar patrones y formas decorativas particulares, se define por la presencia de pastas alfareras similares a las del tipo Aconcagua Rojo Engobado.

A su vez, en las prácticas mortuorias de las poblaciones asentadas en este espacio encontramos nuevamente una diferencia con lo conocido para Putaendo. En vez de los cementerios tumuliformes, se dan en este lugar cementerios de túmulos, es decir un tipo particular de cementerio en el que se aglutinan un amplio número de montículos de tamaño variable. Los túmulos pueden albergar una o varias tumbas, las cuales a su vez pueden corresponder a enterratorios individuales o colectivos. Como en el caso de Putaendo, todas las tumbas corresponden a enterratorios en cámara. Junto con este tipo de enterratorio, se encuentran también tumbas simples, es decir, tumbas que no presentan mayor arquitectura.

El conjunto de antecedentes entregados permite observar para el período Intermedio Tardío en la cuenca superior del río Aconcagua la presencia de dos contextos arqueológicos particulares, separados espacialmente y donde las diferencias hacen referencia a aspectos estilísticos de la materialidad, técnicos e incluso de formas de expresión material (cuadro 25). Las prácticas tecnológicas y representacionales expresadas en la cultura material de ambas cuencas estarían respondiendo a patrones diferentes que definen maneras distintas de expresión como procesos tecnológicos y manejo de técnicas disimiles entre dos universos particulares, diferencia que se expresa también en la presencia de tradiciones culturales con popularidades muy distintas, como es el caso del arte rupestre, donde se da una clara dicotomía desde una perspectiva de presencia y ausencia.

Al considerar los aspectos espaciales de estos dos universos representacionales y técnicos, vemos que tal diferencia conlleva a una segregación espacial, marcando una clara dicotomía entre el valle de Putaendo y la cuenca de San Felipe y Los Andes. Ello nos sugiere que la cultura material, a partir de sus aspectos visibles y tecnológicos, están actuando como elementos diferenciadores que producen y reproducen dos realidades particulares, realidades que pueden ser entendidas como dos identidades de grupos diferentes.

Si bien la identidad es un tema bastante complejo y de amplia discusión hoy en día en la Arqueología (p. e. Meskell 2001), sin ser el tema central que guía el presente escrito, reconocemos en la identidad antes que un fenómeno inmutable y esencial, una producción social, cultural e histórica, una realidad y conceptualización construida dentro de un cierto contexto. En cuanto producción social, la identidad responde a una determinada tecnología social (*sensu* Foucault 1995) de producción de semejanzas, diferencias, filiaciones, individualidades y colectividades.

En su realidad, la identidad es un fenómeno bidimensional, constituido tanto por una parte imaginaria y por otra material. Siguiendo a Appadurai (2001), la identidad se basa en la construcción de un imaginario por una comunidad, un imaginario que define el ser del grupo, pero también sus parámetros de acción y caracterización interna. En su construcción ideacional, la identidad se referencia con un imaginario colectivo propio a ese grupo, imaginario colectivo que contiene los aspectos estructurales básicos y esenciales de los imaginarios de los diferentes individuos que se incluyen en esta unidad identitaria, conformando una comunidad de sentimientos (Appadurai 2001). Este imaginario define los límites y posibilidades de cada una de estas unidades identitarias, marcando las membresías y fronteras de estas comunidades imaginadas, así como construyendo mundos ideacionales donde se significan los actos y procesos sociales.

Esta comunidad imaginada, por tanto, comparte una serie de premisas básicas sobre su ser y establece una re-

CUADRO 25. Comparación entre registros arqueológicos de las cuencas de Putaendo y San Felipe-Los Andes

| Materialidad | | Valle de Putaendo | Cuenca San Felipe – Los Andes |
|----------------------|---------------|---------------------------------|-------------------------------|
| Cerámica | Rojo Engobada | Sin decoración | Decoración cuatrimpartita |
| | | Pastas gruesas | Pastas finas |
| | Decorada | Cerámica Diaguita | Cerámica Aconcagua Salmón |
| | | Tipo Putaendo Rojo sobre Blanco | |
| Prácticas Mortuorias | | Cementerios tumuliformes | Cementerio de túmulos |
| | | ¿Cementerio de túmulos? | Enterratorios simples |
| Arte Rupestre | | Alta representación | Baja representación |

lación particular y específica con el tiempo, tanto con el pasado, el presente y el futuro, siendo ellos más que nada recursos desde el cual pensar la realidad del grupo.

Pero en cuanto la identidad es una construcción social centrada en la creación de un imaginario colectivo que une a un conjunto de individuos dentro de una totalidad, diferenciándolos de otras unidades, ella requiere de un conjunto de dispositivos materiales que produzcan y reproduzcan de este ser identitario. Estos dispositivos materiales no son un mero epifenómeno de la construcción identitaria, no son solo reforzadores de los discursos identitarios anclados en el imaginario, sino que son una parte activa en la construcción de este imaginario, materializando la construcción de este mundo imaginado, haciendo tangible y sensible la presencia de la comunidad imaginada, pero también actuando recursivamente en la producción de esta realidad.

Y esta construcción identitaria material nuevamente puede ser vista en dos ámbitos. El primero, centrado en los aspectos visibles de las materialidades, formas y decoraciones, los que al ajustarse a ciertos códigos y principios semióticos propios a cada comunidad, imbuyen a estos elementos materiales de los contenidos y discursos propios a las formas de imaginar y ser de esa comunidad. Sin embargo, como bien ha sido explicitado por Hodder (1982), ellos no actúan mecánicamente como marcadores de fronteras, sino que, por un lado, al ser los símbolos agentes activos en las negociaciones intercomunidades, ellos pueden traspasar ciertos límites actuando como recursos que facilitan la comunicación entre grupos, pero por otro, existen elementos significativos dentro estos contextos que se orientan a la presentación y definición de estos umbrales entre comunidades.

En contraposición a los aspectos de forma y decoración de la cultura material, existe un segundo ámbito en el que la comunidad imaginada se define y construye. Nos referimos a los procesos tecnológicos, o estilo tecnológico (Stark 1999, Stark *et al.* 2000). A diferencia de los elementos decorativos, el estilo tecnológico es una dimensión bastante conservadora en las comunidades humanas, por cuanto su modificación conlleva un cambio global en los procesos de manufactura, siendo para algunos autores un indicador altamente viable de los límites de las comunidades sociales (p.e. Dietler y Herbich 1998, Stark 1999, Stark *et al.* 2000).

Pensamos, por tanto, que las diferencias propuestas en los párrafos previos responden a un proceso de diferenciación identitaria tanto a nivel de los sistemas de representación visual como al nivel de los sistemas tecnológicos, generando un conjunto de divergencias y oposiciones entre las comunidades de la cuenca de Putaendo y aquellas de San Felipe-Los Andes. En este proceso la cultura material, tanto en sus aspectos estilísticos como técnicos, responde a concepciones culturales distintas, denotando diferentes relaciones con las materialidades y su producción, pero a la vez, en cuanto expresiones in-

sertas en un contexto social, estos elementos actúan como recursos identitarios que conllevan un conjunto de información que produce y reproduce la filiación de los usuarios y habitantes de ese espacio con una determinada comunidad. Más aún, a través de su misma distribución espacial y su visibilidad en el entorno, el arte rupestre pasa a ser un claro constructor y denotador de paisajes contruidos según imaginarios diferentes, siendo posible pensar desde su presencia/ausencia en verdaderas marcas espaciales que definen los espacios, por no decir territorios, de cada una de estas comunidades, materializando en el espacio esas diferentes concepciones del ser comunidad, una que se asocia al área de Putaendo y que en su imaginario colectivo el arte rupestre es un importante recurso organizador del espacio y de expresividad, y por otro, aquella asentada en la cuenca de San Felipe – Los Andes, para la cual el arte rupestre no adquiere la importancia que en el primer caso y se reproduce por tanto en su baja representatividad.

Y esta diferenciación de estas dos comunidades no sólo se ancla en las particularidades del arte rupestre, sino que también aprovecha las potencialidades que entrega el relieve local, por cuanto ambas cuencas se encuentran muy claramente separadas en términos espaciales y visuales, siendo la cuenca de Putaendo una cuenca bastante pequeña de orientación básicamente Norte-Sur, mientras que su opuesta, la cuenca de San Felipe-Los Andes es un área bastante abierta y de grandes dimensiones con una orientación Este-Oeste.

No obstante esta importante diferenciación entre sus contextos, la evidencia arqueológica sugiere una homogeneidad de vida en ambas áreas, definida por la lógica campesina ya avanzada previamente, por lo que la dicotomía se produciría más bien a nivel de prácticas y, posiblemente ciertos aspectos del imaginario, que producirían una diferencia que no necesariamente se traspasaría a las formas económicas y productivas de estos grupos.

Las dos cuencas por tanto se constituirían en espacios en los que habitarían dos comunidades que se definen a nivel de su cultura material y algunas de sus prácticas como diferentes, sin embargo, sus límites no responderían a fronteras rígidas y claramente establecidas, sino más bien a fronteras ambiguas que responden más bien a la lógica de las sociedades segmentarias y, que en este caso, se asociarían a las posibilidades de diferenciación que entrega la configuración del espacio local (Sahlins 1984).

Estos dos espacios diferenciales articularían en un punto central que actuaría a manera de mediador entre ellos y que corresponde al punto donde se da la confluencia entre el río Aconcagua y el río Putaendo. Este lugar central, mediador entre una y otra comunidad definida espacialmente, no es un lugar cualquiera, sino que, muy por el contrario, se define por un registro arqueológico único y particular, la presencia del cementerio de túmulos de Bellavista, posiblemente el cementerio de esta clase más extenso no sólo del valle de Aconcagua, sino

de todo Chile central, el que habría comprendido en su interior sobre 100 túmulos repartidos en al menos 3 concentraciones (Lámina 99).

Este significativo y rico registro de prácticas mortuorias conformarían a este espacio como un lugar de amplio capital simbólico dentro de la geografía cultural implementada en el período Intermedio Tardío en la cuenca superior del río Aconcagua, mediando a manera de espacio central entre dos mitades, definiéndose con ello un patrón similar al descrito para los espacios sagrados definidos por el arte rupestre a partir tanto de los modelos de pensamiento andino, como de la teoría antropológica de Leach (1993 [1976]), para quién, como ya se mencionó, todos estos lugares que median entre dos espacios distintos, de características diferentes, se definen como espacios sagrados.

Inclusive, podría sugerirse que Bellavista mediaría no sólo entre estos dos espacios, sino hasta entre tres espacios diferentes, uno, la cuenca de Putaendo; dos, la cuenca de San Felipe-Los Andes y, tres, la cuenca media del valle de Aconcagua. En efecto, las características de los contextos materiales, específicamente cerámicos, en el curso medio del valle de Aconcagua hablan de una importante diferencia con nuestra zona de estudio, caracterizándose por una clara presencia de la Cultura Aconcagua, la que como hemos visto no se encuentra definida para la cuenca superior de este valle. Bellavista articularía, por tanto, como una bisagra entre tres espacios diferentes definidos por conjuntos de cultura material distintos, erigiéndose como un centro que, de una u otra manera, marcaría un espacio transicional entre estas tres realidades espaciales y sociales diferentes.

Retomando el tema de las diferencias identitarias propias a la cuenca superior del río Aconcagua y el arte rupestre, es posible explorar aún más las diferencias que se establecen entre Putaendo y San Felipe-Los Andes, por cuanto creemos que, en su lógica, ellas entregan algunas otras pistas interesantes al ser observadas desde una perspectiva regional más amplia.

Si recogemos los antecedentes relativos a los contextos materiales de ambas cuencas, discutidos previamente, observamos que si bien en ambos espacios encontramos lo que podríamos llamar grupos locales, sus variaciones en cultura material sugieren que mientras la ergología de los grupos de Putaendo guarda mayor relación con desarrollos culturales más nortinos, en particular el Norte Chico Chileno (Cultura Diaguita), la cultura material de los grupos de San Felipe-Los Andes está más relacionada con desarrollos culturales más meridionales, en particular con la cuenca del Maipo-Mapocho y la Cultura Aconcagua.

Si esta observación la entrecruzamos con la frecuencia y distribución del arte rupestre nos encontramos con que ellas reproducen en una pequeña escala una diferencia que se da a un nivel macro regional. Es conocido que la

zona del Norte Chico chileno, y en particular la Cultura Diaguita, presenta entre una de sus tantas expresiones materiales significativas un abundante registro de arte rupestre (Troncoso 2005, Cabello 2005). En contraposición, la evidencia de arte rupestre en la Cultura Aconcagua, en específico en la cuenca del Maipo-Mapocho, es extremadamente escasa, remitiéndose a unos pocos bloques con grabados en los cajones cordilleranos (Madrid 1969, Miranda y Saavedra 1997), los que, uno, no necesariamente se asocian a esta Cultura, y, dos, no alcanzan en ningún caso la representatividad, ni frecuencia que éstos presentan en nuestra área de estudio²¹.

¿Por qué es importante esta diferenciación? pues porque a nuestro entender esta gran dicotomía se expresa en un microespacio en Aconcagua. La cuenca de Putaendo, se define en este período como abundante en arte rupestre, al igual que su símil del Norte Chico; en contraposición, la cuenca de San Felipe-Los Andes se caracteriza por su escasa presencia de grabados rupestres, situación que es análoga a lo que ocurre en la cuenca del Maipo-Mapocho. Este paralelismo en las prácticas de grabados rupestres se reproduce en los contextos cerámicos decorados que sugieren una relación de Putaendo con el Norte Chico y de San Felipe-Los Andes con Maipo-Mapocho. Así, las prácticas de arte rupestre y los contextos materiales de este espacio reproducen una diferenciación entre dos espacios disímiles que es posible observar a una escala mucho mayor de análisis.

Lo anterior permitiría proponer una hipótesis de trabajo que considerase las diferencias identitarias entre estas dos comunidades como producto del establecimiento de esferas de relaciones sociales diferentes para cada una de ellas, unas más relacionadas con el Norte Chico y otras más relacionadas con la zona central de Chile. En que medida este patrón puede dar cuenta de una organización dual al interior del área de estudio es una pregunta que sugerimos, pero que no pretendemos responder, pues ella traspasa los objetivos de este trabajo.

1.3. LA RACIONALIDAD DEL ARTE RUPESTRE

Uno de los principales fundamentos teóricos del presente trabajo es la comprensión del arte rupestre como una materialidad densa, la cual al ser la materialización de una forma de pensamiento debería comprender en su interior aspectos estructurantes básicos al orden de racionalidad de las poblaciones del período Intermedio Tardío.

Tal aproximación reconoce que, de una u otra manera, la lógica estructural de una racionalidad campesina, como es el de estas comunidades, debería expresarse en aspectos estructurales de la producción de este arte rupestre, adquiriendo estos elementos del código, por tanto, un valor como producto cultural.

²¹ Debemos agregar a lo anterior el hecho que esta escasez de arte rupestre se da también en el curso medio-inferior del río Aconcagua, donde hasta el momento no se han reportado petroglifos.

La materialización de este orden de racionalidad pensamos que puede ser abordado a partir de dos elementos básicos del código de producción del arte rupestre de este período, uno, los patrones de ordenación espacial de los diseños al interior del soporte y, dos, su lógica misma de producción.

La ordenación oblicua de los diseños al interior del soporte, la que se reproduce también en la espacialidad de la decoración cerámica, da cuenta a nuestro entender de un concepto de espacio particular a estas comunidades. Su reproducción en dos materialidades diferentes, así como el carácter cultural de este código define a nuestro entender a esta oblicuidad de los diseños como la materialización de un concepto de espacio.

Pero esta oblicuidad del espacio es coherente también con una forma particular de organización social de estas comunidades, forma de organización que podríamos definir como oblicua, caracterizada por una ausencia de una horizontalidad total de las relaciones, pero también por una ausencia de una jerarquización vertical. Si revisamos los antecedentes de los contextos culturales, así como la misma lógica de las performances del arte rupestre, nos encontramos con que, por un lado, los contextos materiales de los sitios de vivienda y las ofrendas de los cementerios de túmulos no sugieren la presencia de grandes diferencias sociales entre los individuos que componen estos grupos, reproducidos en diferencias notables contextuales, en presencia de bienes exóticos o tecnologías de prestigio basadas en la apropiación de recursos escasos. Muy por el contrario, los contextos materiales reproducen economías simples fundadas en la explotación de los recursos locales dentro de una economía campesina que no produce mayores excedentes, ni se apropia de bienes exóticos a la zona.

El arte rupestre complementa esta perspectiva al sugerir la posible presencia de algunos especialistas dedicados, al menos, a la reproducción socio-ritual de estas comunidades, quiénes articularían en sitios como Casa Blanca y Paidahuen como aglomerados de poblaciones a un nivel suprafamiliar a partir de las peregrinaciones y las performances efectuadas en estos espacios. A nuestro entender, sin duda alguna los actores principales de estas performances, centrales a la reproducción de las comunidades del período Intermedio Tardío en zona, deben tener un capital simbólico al menos diferente al de otros individuos de estas comunidades. Sin embargo, su ausencia de capacidad de expropiación de mano de obra se reproduciría en estas homogeneidades que presentan los contextos habitacionales y funerarios de la zona.

Podríamos incluir estas comunidades dentro de las definidas sociedades heterarquicas (Hayden 1990), o de rango medio, que si bien comprenden una gran variedad de tipos sociales, ellas también dan cuenta de una forma particular de materialización del poder, en este caso regido por la lógica campesina.

Una ausencia de homología en términos de status entre los individuos, pero también una ausencia de una verticali-

zación de las relaciones sociales son apreciables a partir de sus contextos materiales. Esto da cuenta, por tanto, de una organización social oblicua, sin una homogeneidad básica reproducida en horizontalidad, pero sin presentar tampoco, una jerarquía reproducida en verticalidad, sino, por el contrario una organización oblicua, con diferencias de status, pero sin jerarquización clara, fuerte y posibilidades de expropiación de la mano de obra local. Oblicuidad que define lo social, pero que también se reproduce en la lógica espacial de los soportes de arte rupestre y de la cerámica.

En ese sentido, proponemos que el primer elemento estructural a la lógica de este arte rupestre, su direccionalidad, es un concepto íntimamente ligado a las formas de organización social de estas comunidades, caso que si bien no ha sido observado en otros espacios de Chile, más que nada producto de una falta de estudios en ese sentido; sí ha sido apreciado en contextos arqueológicos europeos (Santos 2005).

Un segundo elemento estructural que pasaría a ser la materialización de este orden de racionalidad campesina serían ciertos atributos específicos de la forma de construcción de los diseños de este tiempo. En particular nos referimos a una lógica particular de creación, cual es la yuxtaposición y los apéndices como herramienta gramatical de producción del arte rupestre.

Las estrategias de construcción de diseños en este arte rupestre se articulan sobre dos elementos básicos, uno, la yuxtaposición y, dos, la aplicación de apéndices lineales que posibilitan la unión con otras formas geométricas mayores. A través de estas dos estrategias se producen lo que hemos definido como diseños compuestos, diseños que se fundan no en la presencia de una figura individual, sino en la reunión de varias figuras, generando diseños complejos que relacionan geometrías distintas y que pueden llegar a construir un panel rupestre grabado en su totalidad a partir de un solo gran diseño compuesto de múltiples figuras.

Entendemos estos aspectos estructurales al arte rupestre no como una mera casualidad, sino como la materialización de un concepto cultural básico a este orden de racionalidad. La producción de estos diseños compuestos, relacionadores de distintas geometrías, conllevan una ausencia de la representación individual, de diseños anclados a una sola figura y sin que establezca mayores relaciones asociativas con otras geometrías.

La solidaridad de estas figuras y la ausencia de la figura individual con un predominio del diseño compuesto, son a nuestro entender la reproducción en el arte rupestre de un elemento básico a la construcción del ser campesino, cual es la ausencia del concepto de individualidad y la presencia de una lógica colectivista y/o corporativista (Hernando 2002, Shanin 1971, Wolf 1982). Es conocido que el individuo como tal es un concepto bastante reciente en la historia de la humanidad (Thomas 1989, Criado 2000), pero incluso más, que la primacía del individuo como elemento básico a la estructuración social de los grupos humanos no es universalmente recurrente. Para

las sociedades campesinas esta situación ha quedado bastante clara, donde diversos autores han apuntado a la primacía de una lógica social familiar, por sobre individual en la dinámica de estos grupos.

Incluso más, la ausencia de formaciones de poder nítidas y ancladas en individuos particulares dentro de estos sistemas conllevan una inhibición en la producción de individualidades dentro de este orden de racionalidad (Criado 2000, Hernando 2002). Esta lógica se reproduce a nuestro entender en la forma misma del arte rupestre, la que niega esta individualidad en su materialización, actuando más bien por una lógica colectivista en la producción de los diseños.

Lo anterior en ningún caso intenta indicar que las figuras y diseños del arte rupestre representan individuos, sino muy por el contrario, se propone que un elemento estructural de este orden de racionalidad se reproduce en la producción del arte rupestre, reiterando una lógica colectivista al momento de producir los diseños en contraposición a una lógica individualista, tal cual como se rige el patrón social de esta sociedad campesina, en específico, y el orden de racionalidad de este tipo de grupos, en general.

Este segundo elemento estructural permitiría efectuar un nuevo anclaje entre la producción del arte rupestre, su código que le entrega inteligibilidad y el orden de racionalidad de estas poblaciones, permitiendo hipotetizar la estrecha y significativa relación que se da entre esta materialidad y la lógica del pensamiento de los grupos del período Intermedio Tardío.

Talvez, incluso podríamos efectuar una apuesta arriesgada y proponer un tercer aspecto de concordancia entre estas dos esferas que en principio se ven tan alejadas tomando como referencia las superposiciones. Si revisamos la gramática de este estilo, vemos que la superposición es una realidad muy escasa, de poca significación en este arte rupestre, remontándose a unos pocos casos, los cuales inclusive tienen una cierta lógica gramatical en su producción, materializándose de una forma tal que no generan un quiebre o una ruptura con los diseños sobre los que se superponen (Lámina 100).

Si reconocemos que las obras de arte rupestre del período Intermedio Tardío son obras abiertas, en cuanto pueden ser transformadas y alteradas a través del tiempo, tal cual lo hemos sugerido en el caso de Casa Blanca y Paidahuen, donde los grabados se van construyendo en la diacronía de esta época, las posibilidades de efectuar superposiciones son reales y bastante posibles. Lo único que lo impide, o limita, es por tanto una normativa cultural, el código de producción de este arte rupestre. ¿Por qué?

Al ser el panel de arte rupestre una obra abierta, las relaciones que se pueden establecer con él son, al menos, de dos tipos, uno continuista, otro rupturista. Una relación continuista, pensamos, puede ser operacionalizada por una forma de relación con el panel que no altera mayormente la lógica de los grabados allí efectuados, tal continuidad puede darse a partir una ausencia de superposi-

ciones y la continuación de grabados en yuxtaposición, o en otros espacios del panel y/o soporte; o por el contrario, la realización de superposiciones que tengan alguna lógica gramatical con las figuras previamente realizadas.

Por el contrario, una lógica rupturista reconoce una alteración del panel, ya sea por superposiciones que rompen la lógica de la obra abierta, redefiniéndola, jugando inclusive con la alteración de ciertas figuras previas a partir de la superposición.

El Estilo I se basaría a nuestro entender en una lógica continuista. La obra abierta que es el panel y el soporte son tratadas de forma tal que existe una solidaridad entre las figuras y los diseños, ellos no se alteran mayormente, materializándose según una lógica de coherencia interna que lo vuelve un todo articulado y armónico, donde inclusive, las pocas superposiciones que hay se remiten a una lógica gramatical que no altera los diseños previos, continuando con un proceso de construcción de éstos en forma ordenada.

Tal lógica continuista pensamos que articula con un aspecto básico del orden de racionalidad campesino, cual es el concepto de la tradición y la repetición de las formas del hacer. Según una serie de autores (Criado 1991, Hernando 2002, Parcero 2002, Shanin 1971, Wolf 1982), el concepto de tiempo del mundo campesino se funda en una idea de lo cíclico, en una constante repetición de las formas del hacer, las que vienen dadas y definidas por los antepasados, por lo que su reiteración es la norma a seguir. El hacer como siempre se ha hecho, la continuidad de las prácticas y el estar actúan como estrategias conservativas dentro del mundo campesino y, como elemento estructurante de este orden de racionalidad.

Esta tradición y reiteración del hacer pensamos que se expresa en este arte rupestre por medio de la lógica de la obra abierta, la que a partir del bajo número de superposiciones y de la gramática de éstas cuando se concretan, manejan una relación de continuidad y armonía con un registro visual que es previo, de tiempos anteriores, manteniendo su estructura, su orden y sus estrategias de producción. El pasado, materializado en la roca, no se oblitera, sino que por el contrario, se complementa, pero en su misma lógica; se complementa, pero no se altera; se complementa según la tradición. En otras palabras, ausencia de rupturismo en el código, presencia de continuidad. Una forma de concebir el tiempo y el ayer, pensamos que se reproduce en el código de este arte rupestre como una forma de relacionarse con el pasado, reproducción del hacer y continuidad en su estructura son las claves que definen la relación con la obra abierta que es el panel y el soporte de arte rupestre.

Los grabados del período Intermedio Tardío, dejan de esta forma, de ser simples epifenómenos de la realidad social, sino que, por el contrario, articulan con los múltiples aspectos sociales y culturales que definieron los procesos de construcción social de la realidad, así como la lógica de la racionalidad campesina de las poblaciones del período Intermedio Tardío en la cuenca superior del río Aconcagua.

2. EL ARTE RUPESTRE DEL PERÍODO TARDÍO (CA. 1430 – CA 1540 D.C.)

El presente capítulo se orienta a comprender la lógica y dinámica del arte rupestre del período Tardío o Incaico, considerando tanto su papel dentro de los procesos sociales de este momento, así como su relación con los grabados de tiempos previos. En tal sentido, se procede a desarrollar un ejercicio como el efectuado en el capítulo previo, pero centrado en este caso en los datos obtenidos para el arte rupestre del Estilo II.

2.1. LA PRODUCCIÓN DEL ARTE RUPESTRE

Los resultados alcanzados, y resumidos en páginas previas, han permitido proponer la existencia de un estilo de arte rupestre asociado al período Tardío o Incaico, hipótesis que deriva en dos cuestionamientos básicos, (i) si este arte rupestre es de tiempo Inca, ¿existen expresiones similares en otras provincias del Tawantinsuyu?, ¿cuáles son sus características? y (ii) ¿se asocia este arte rupestre a grupos Incaicos, grupos locales o ambos? Estos dos cuestionamientos no son en ningún caso menores, pues mientras el primero relaciona nuestro tema de estudio con una problemática general a nivel andinoamericano, el segundo influye sobre las estrategias de interpretación de los procesos sociales acaecidos durante el período Tardío en la cuenca superior del río Aconcagua.

El primer cuestionamiento hace referencia a un tema que ha sido poco debatido en la Arqueología Incaica y donde hasta hace poco existía una actitud pesimista. Hernández Llosas (2001), en una reciente revisión del arte rupestre del Noroeste Argentino, ha indicado que a pesar de ser la identificación de arte rupestre Incaico uno de los objetivos más deseados por los investigadores del tema en el mundo andino, no existen de momento claras evidencias que permitan suponer la presencia de grabados, pintura y/o pictogramas Incaicos en Los Andes.

Sin embargo, en el lado opuesto, la revisión de Uribe (1999-2000), sobre la presencia Incaica en Chile apunta hacia una dirección totalmente diferente, indicando que “en cuanto al arte rupestre (Incaico), notamos muy poco interés a pesar de que pareciera existir mucha claridad al momento de reconocerlo” (Uribe 1999-2000: 81). Entonces, ¿cuál es la situación real?

Por un lado, debemos reconocer que al revisar la bibliografía arqueológica, son realmente pocos los trabajos que sugieren la presencia de un arte rupestre Incaico (p.e. Gallardo y Vilches 1995, 2001; Sepúlveda 2004, Valenzuela *et al.* 2004), lo que muestra una notable invisibilidad del tema en las publicaciones arqueológicas.

Por otro, no debemos considerar este silencio editorial como una muestra de la ausencia de este arte rupestre, sino que más bien, hemos de entenderlo dentro de la lógica que ha guiado la investigación Incaica a lo largo del Tawantinsuyu. Si bien la presencia Incaica en el corazón

del imperio, así como en sus provincias, es ampliamente variada y rica, la historia de su investigación muestra claramente una preponderancia extremadamente fuerte de lo que es la arquitectura, la red vial y la alfarería. Estas evidencias han sido consideradas claves para lograr la identificación de los espacios ocupados, desarrollándose toda una tipología relativa a las edificaciones y su relación con el grado de “Incaidad” del asentamiento (p.e. Raffino 1981). La presencia de este criterio monumentalista (González 1996), basado obviamente en la riqueza y abundancia de la arquitectura Incaica, han producido un lógico desmedro en investigaciones centradas en sitios arqueológicos de menor envergadura. De hecho, la arqueología de los sitios de vivienda sin arquitectura es una labor que ha comenzado solamente en los últimos años. En este contexto, el supuesto carácter menor del arte rupestre, sus supuestas complejidades teórico-metodológicas y la ausencia de información sobre esta materialidad en las crónicas, han llevado a un nulo interés por la investigación en esta temática dentro de lo que es la Arqueología Incaica.

En tal sentido, lo primero que debemos dejar sentado es el hecho que el desconocimiento que se tiene sobre este tipo de materialidad en el Inca no es necesariamente sinónimo de su ausencia, sino que, en una primera instancia, responde a un sesgo de la investigación.

En segundo lugar, si revisamos las características del registro arqueológico Incaico en el corazón del imperio, encontramos que una expresión muy poco estudiada, pero bien conocida por su complejidad visual son las piedras esculpidas, grandes rocas en cuyas superficies se esculpieron en sobrerelieves figuras geométricas y zoomorfas, entre otras. Estas producciones visuales, encontradas entre otros lugares en Samaipata, Qenqo, devienen también en realizaciones más complejas, conocidas tradicionalmente como maquetas y que se ha propuesto que corresponderían a mapas de los sistemas de terrazas locales, dadas las semejanzas visuales entre unos y otros (Gallardo *et al.* 1999). Si bien la complejidad de estas producciones líricas de ninguna manera es similar a los grabados que hemos registrado en la cuenca superior del río Aconcagua, si son indicativas de un hecho que no es menor, la presencia de producción visual Incaica sobre soportes rocosos en el centro del imperio. Las piedras de Samaipata, Qenqo y otras, dan cuenta de un tipo particular de arte rupestre en el área del Cuzco, siendo la primera referencia que podemos manejar para la presencia de este tipo de expresiones Incaicas y que conllevan la existencia de un trabajo y manejo de la piedra con fines de crear representaciones visuales. En su lógica productiva, estas esculturas y maquetas se ajustan a las mismas condiciones que nuestros grabados.

En tercer lugar, y a falta de estudios específicos sobre grabados y pinturas en el Cuzco, la revisión de la bibliografía genérica sobre el Inca entrega algunos aportes sobre el tema. Por un lado, Squier (citado en Bauer 1998), describe la presencia de este tipo de arte rupestre en las

inmediaciones de la ciudad del Cuzco. Por otro, Bauer (1998), en su estudio del sistema de ceques Incaicos, identifica un conjunto de posibles lugares que podrían corresponder a las wakas que componen este sistema. Se encuentran en estos lugares elementos culturales (arquitectura, enterratorios, restos de alfarería, etc.) y/o naturales (puquios, piedras, etc.) que podrían ser las wakas Incaicas específicas, y entre ellas se cuentan una serie de casos en los que hay arte rupestre en su técnica de petroglifo. Aunque esta asociación espacial de por sí no es concluyente para afirmar su filiación a tiempos Incas, si demuestra que en Cuzco y alrededores existe arte rupestre.

Este primer conjunto de evidencias dan cuenta de dos hechos relacionados. Primero, la presencia de un tipo particular de arte rupestre en el centro del Perú, y otras provincias, claramente asociado al Inca y que son las piedras esculpidas. Segundo, el registro de arte rupestre, en su técnica de grabado, en la zona del Cuzco. Si bien desconocemos la exacta filiación cronológica-cultural de estos grabados, su presencia indica que la ausencia de esta materialidad en la bibliografía arqueológica no se debe a su inexistencia, sino a un sesgo de la investigación, abriendo las puertas a la posibilidad de un arte rupestre Incaico en el Cuzco.

Otro conjunto amplio de evidencias posibles de discutir en relación a este tema son las representaciones rupestres registradas en las provincias, en especial en los territorios actualmente ocupados por Chile y Argentina, y que han sido asociadas al período Tardío o Incaico. Nos centraremos en este espacio, tanto por ser nuestra área directa de interés, como por corresponder al territorio donde se han realizado los mayores avances con respecto a este tema en el último tiempo. Aunque en sectores más nortinos, en particular en los Andes Septentrionales, se ha detectado arte rupestre asociado a instalaciones Incaicas (p.e. Schjellerup 1998), ellos no han sido discutidos mayormente dentro de la problemática que acá nos atañe.

Para el Norte Grande de Chile, tres conjuntos de registro han sido discutidos y postulados como manifestaciones en asociación al período Incaico. En los valles interiores de Arica Valenzuela *et al.* (2004), ha propuesto un patrón de representación, definida como patrón abstracto de horadaciones y líneas en su variante compleja, como asociado a momentos Incaicos, basándose tanto en su asociación con sitios de arquitectura Inca, su semejanza con las ya mencionadas maquetas y tomando como referencia las proposiciones de Briones *et al.* (1999), quienes, hace ya unos años, definieron el motivo chacras asociándolo a tiempos Incas, dada su semejanza con los campos de cultivos identificados en el área (Lámina 101a). Este mismo patrón de representación ha sido reconocido en Tacna (Cardona 2002), asociándolo también a tiempos Incaicos (Lámina 101b).

Valenzuela *et al.* (2004) le entregan una importante significación al motivo chacras, sugiriendo que éste “podría haber constituido uno de los elementos representativos de la expansión y administración estatal Inka hacia los Andes

Centro Sur” (Valenzuela *et al.* 2004: 435), en virtud de su analogía con maquetas y motivos similares del Norte de Chile, Noroeste Argentino y altiplano Boliviano.

Si bien en su artículo la autora discute en mayor profundidad la lógica de este patrón de representación visual, y en específico del motivo chacras, entre el período Intermedio Tardío y Tardío, sus sugerencias relativas al carácter del motivo chacras y su propuesta de arte rupestre Incaico son significativas para nuestro estudio. En primer lugar, y desde un enfoque estructural, observamos que los grabados ilustrados por Valenzuela *et al.* (2004), se ajustan a los patrones estructurales que hemos propuesto para el arte rupestre del período Tardío: registro de figura individual y, principalmente, ordenación que combina una disposición vertical-horizontal. Se adscriben estas representaciones a una lógica de ordenación, a un principio semiótico que hemos considerado básico y diagnóstico para el arte rupestre de tiempos Incas en la cuenca superior del río Aconcagua.

Pero, a su vez, esta similitud estructural se reproduce también en una similitud formal. Al revisar las representaciones rupestres de nuestra área de estudio, nos encontramos con el registro de figuras bastante similares al motivo chacras, consistentes en óvalos con una disposición de trazos lineales que siguen la misma ordenación y disposición que el motivo chacras en el área de Arica, diferenciándose las figuras de Aconcagua y Arica, únicamente por la ausencia de un contorno que enmarque la construcción visual (Lámina 101).

Continuando en el Norte Grande de Chile, pero esta vez en la segunda región, tenemos dos conjuntos de evidencias que apuntan a la presencia de un arte rupestre de tiempos Incas. Por un lado, a partir del registro conocido en el río Salado, se ha propuesto una serie de representaciones propias a este tiempo englobándose en el Estilo Quebrada Seca (Gallardo *et al.* 1999), caracterizado principalmente por grabados de camélidos rígidos y ángulos rectos, así como por las ya mencionadas maquetas (Lámina 102b). Los fundamentos de la asociación Incaica de estos camélidos es su semejanza formal con las figurillas de llama depositadas en los santuarios de altura Incaicos, idea que si bien es rentable, ha sido discutida por Berenguer (2005b) al reconocer representaciones similares de camélidos en tiempos preincaicos en otros sectores del Norte Grande.

La revisión de las características de estos camélidos no permite realizar grandes comparaciones con lo conocido para la cuenca superior del río Aconcagua, pues las producciones visuales son radicalmente diferentes. Sin embargo, al considerar las ordenaciones espaciales de algunos de los paneles de este estilo, se podría apreciar su disposición vertical/horizontal propia a tiempos Incaicos. Asimismo, estos camélidos son similares a aquellos representados en nuestra área de estudio en el sitio Altos del Cobre 1, sugiriendo ambos puntos un apoyo para la hipótesis propuesta por Gallardo (Gallardo y Vilches 1995, 2001; Vilches y Uribe 1999) (Lámina 102).

De la misma manera Berenguer (2005a) en el Alto Loa (Segunda Región) ha definido el Estilo Santa Bárbara, el cual se remitiría temporalmente a los períodos Intermedio Tardío y Tardío, continuándose como una producción local en tiempos Incaicos. Lo interesante es que el repertorio visual de este estilo presenta dos características en común con el Estilo II de arte rupestre por nosotros definidos, por un lado, una importante presencia de figuras cuadrangulares individuales con decoraciones interiores basadas en líneas y puntos y, por otro, una ordenación horizontal que se despliega también según un eje vertical.

Esta sugerida variedad estilística para tiempos Tardíos en las tierras interiores de la segunda región no debe extrañar, pues es conocida la diversidad poblacional y cultural que definió a esta región en toda su prehistoria y, más aún, en el período Intermedio Tardío, estando de momentos ambos estilos espacialmente segregados. Tanto el Estilo Quebrada Seca como el Santa Bárbara se reproducen también en el Noroeste Argentino.

En esta última zona no sólo se ha considerado la posibilidad de estos dos conjuntos de representaciones como propias a tiempos Incaicos, sino que recientemente Hernández Llosas (2003), ha propuesto la posibilidad de que cúpulas y serpentiformes se adscriban a este período, sin que, de momento, se haya ahondado en profundidad sobre los fundamentos de tal asociación.

Un aporte interesante dentro de esta discusión son los recientes aportes de Vitry (com. pers.), quién ha reconocido un conjunto de grabados en abrigos rocosos asociados al camino del Inca, por lo que basándose en el criterio de contigüidad ha propuesto su asociación con tiempos Tardíos. Las características de estas representaciones coinciden con los lineamientos que aquí hemos dado para el arte rupestre de Estilo II en nuestra área de estudio; sus figuras corresponden a óvalos y cuadrados, individuales, decorados interiormente con trazos y puntos, siguiendo una ordenación vertical-horizontal. De hecho, algunos de ellos recuerdan al ya mencionado motivo charcas, discutido en páginas previas²².

En el centro oeste Argentino, en particular, en la provincia de San Juan, recientemente Schobinger (2003) ha descrito un petroglifo que asocia al período Incaico dada la presencia de triángulos en hileras, diseño encontrado también en los arribales Incaicos. Apoyando este punto propuesto por Schobinger, están dos otros dos aspectos, uno, la presencia de camélidos rígidos y angulados, tales como los descritos para el Norte Grande de Chile y en el sitio Altos del Cobre 1 y, dos, la ordenación vertical-horizontal de este panel, que se hace aún más notoria al observar que los camélidos se disponen según su cuerpo en un eje vertical de arriba a abajo.

Esta sucinta revisión de antecedentes para arte rupestre de tiempos Incaicos en Chile y Argentina da cuenta de su presencia en esta zona del imperio y que, posible-

mente, en una investigación orientada a este problema se identifique y descubra arte rupestre en la zona del Cuzco, siendo el actual silencio más bien un posible sesgo de la investigación. Pero a su vez, esta revisión muestra el potencial de la proposición estilística aquí realizada, pues bajo todos los casos en que se ha propuesto una asignación Incaica se encuentran básicamente los mismos lineamientos que definen el Estilo II en Aconcagua, respondiendo todas las representaciones a unos mismos principios estructurales de construcción, predominando la importancia de la ordenación vertical/horizontal.

Así las cosas, nos encontramos con una situación que debería ser la que definiere el arte rupestre Incaico, cual es la presencia de ciertos códigos particulares de representación que se deben repetir en gran parte, sino todas, las producciones rupestres de este tiempo a lo largo del Tawantinsuyu. Pero esta repetición de códigos no requiere ir necesariamente con una semejanza a nivel iconográfico, pues lo que entregaría unidad a este estilo, así como lo que posibilita sus condiciones de representación y comunicación, sería el código sobre los diseños, posiblemente respondiendo a las situaciones propias del dominio y de las relaciones establecidas entre el Inca y las poblaciones locales, tal como se aprecia en otras materialidades (p.e. Bray 2004, Hyslop 1986). De hecho, Morris (1995) recalca que en el arte Inca se dan una serie de variaciones locales dentro de ciertos elementos, sean visuales o técnicos, descansando la unidad de este arte en un conjunto de fundamentos o principios estilísticos que lo definen, en este caso los principios que posibilitan la comunicación o representación en este arte y que conforman parte de su normativa semiótica.

Este punto no es menor, en cuanto para Morris (1990, 1995) gran parte de la eficiencia y dominación Incaica en sus provincias descansa en la posibilidad de comunicación y representación de ciertos contenidos, materializándose todo esto en el arte, elemento crucial al estado y que actuó como pivote entre personas y grupos, entre la sociedad y el cosmos, contribuyendo con ello a la creación de un nuevo orden político, económico y estético. Así, el estado no se centra necesariamente en la definición, producción y distribución de todos los diseños, sino más bien en su estilo de construcción, evidenciado por ejemplo en la cerámica con la incorporación de nuevas formas de vasija (D'Altroy 2004) o bien por modificaciones en los patrones tecnológicos de producción de la cerámica (D'Altroy y Bishop 1990, Hayashida 1990, 1994), y que en nuestro caso se remite a los patrones ya definidos de crear lo rupestre.

Pero una vez reconocida la presencia de este arte rupestre de tiempos Incaicos en otros sectores del Collasuyu, surge la necesaria pregunta, ¿quién efectuó estos grabados?, ¿los grupos locales o el Inca? Tal pregunta no es en ningún caso de fácil resolución, pues remite a un detalle muy específico de la producción rupestre difícil de relevar desde la información de los grabados. No

²² No hemos incluido fotografías de estos petroglifos debido a que el trabajo del autor aún no se encuentra publicado.

obstante ello, ésta pregunta puede ser enfocada desde un punto de vista diferente, de carácter más estructural y que, a nuestro entender entrega mayor rentabilidad a la investigación, pues define de por sí el contexto y la situación de producción de estas figuras (Baudrillard 1979).

Si recogemos las proposiciones entregadas en nuestro marco teórico encontramos que el código que define la producción de los sistemas de representación visual, y en específico del arte rupestre, actúa como un mediador entre lo real y lo imaginario, entre el significante y el significado, posibilitando que la expresión sea socialmente válida en su contexto y que su contenido sea recepcionado por los actores sociales. El código actúa, por tanto, como un mediador entre el plano del contenido y el plano de la expresión, permitiendo el intercambio signico y la construcción semiótica de la realidad.

La modificación del código de producción del arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua entre los períodos Intermedio Tardío y Tardío, materializados en los Estilos I y II, da cuenta por ende de una alteración mayor entre ambos períodos de tiempo, una alteración que define una nueva relación entre el plano del contenido y la expresión para el período Tardío. Esta modificación en el código, que es a la vez una modificación cultural, se representa también en la variación en la lógica espacial del arte rupestre entre ambos estilos, definiendo dominios de validez diferentes y particulares para cada uno de éstos.

El arte rupestre actúa por tanto, dentro de procesos complejos y densos que se reproducen en nuevas construcciones semióticas y simbólicas del mundo, dando cuenta de las modificaciones estructurales que ocurrieron en la cuenca superior del río Aconcagua en el período Tardío. Y tales modificaciones se basaron en la lógica semiótica de los sistemas de representación visual Incaicos, y ésta, creemos que es la clave para entender la producción de este arte rupestre. Independiente de quién haya sido el elaborador de los grabados, lo importante es que éstos fueron creados siguiendo la lógica semiótica del Tawantinsuyu, respondiendo a la lógica y claves de la construcción de los sistemas de representación visual Incaicos, incorporando a esta área dentro de lo que podríamos denominar el mundo semiótico Inca, definido por unas normas básicas que definen su producción visual, posibilitan el intercambio signico, la producción de contenidos y que se comparten, de una u otra manera, en las diferentes provincias del Estado.

Así, antes que reconocer la proveniencia de la mano ejecutadora del grabado, creemos que la clave está dada por la lógica según la cual este arte fue construido, respondiendo a las necesidades estructurales del Tawantinsuyu, definida por la materialización de su lógica visual y comunicativa en el espacio.

Proponemos, por tanto, que con independencia de quién elaboró el arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua durante este tiempo, lo importante es que éste se produjo siguiendo una lógica particular, cual es la ló-

gica semiótica del Tawantinsuyu, por tanto, funcionando como un sistema de representación visual anclada en tal estructura de comunicación. Sin embargo, a medida que exploremos la dinámica de este arte rupestre pensamos poder retomar esta discusión para avanzar en mayor profundidad con respecto a su producción.

2.2. LA LÓGICA DEL ARTE RUPESTRE

La producción del arte rupestre Estilo II dentro de la cuenca superior del río Aconcagua recoge una serie de continuidades con tiempos previos, pero también algunas variaciones importantes. Un primer aspecto a ser observado se refiere a la variabilidad espacial y las estrategias de emplazamiento de los bloques de arte rupestre dentro del área de estudio en este tiempo. Como se adelantara, los sitios Estilo II pueden ubicarse sobre espacios previamente ocupados por grabados del período Intermedio Tardío, coexistiendo en bloques rocosos o bien en bloques diferentes, pero también pueden organizarse dentro de otros espacios. Ejemplos claros de lo anterior son la zona de Casa Blanca y Campos de Ahumada, pues mientras en el primero vemos una reocupación de tiempos Incaicos bastante puntual y remitida a algunos soportes, en la segunda de éstas tenemos una variación notable en las estrategias de producción de arte rupestre, con la realización de grabados en espacios que previamente no habían sido alterados.

Una forma de representar esta alteración en la producción espacial del arte rupestre es a través del análisis macro espacial para toda la cuenca, separando entre lo que es la cuenca de Putaendo y la de San Felipe-Los Andes. Si revisamos los porcentajes de representación, nos encontramos que un 22,9% de los soportes Estilo II se ubican en el primero de estos espacios y un 77,1% en la cuenca de San Felipe-Los Andes. Esta situación es bastante diferente a lo que ocurre con la lógica espacial del Estilo I, inclusive si es que en la cuantificación eliminamos el sitio Paidahuen (54,1% y 45,9%, respectivamente). Lo anterior nos permite proponer que entre un estilo y otro, si bien se dan elementos de continuidad espacial, también ocurre una importante alteración en la distribución espacial del arte rupestre, encontrándonos con una masificación de estas prácticas en ciertos espacios, así como con su realización en otros lugares previamente no alterados. En el fondo, todo esto implica que a través del arte rupestre y su espacialidad se implementa un proceso de construcción social del espacio diferencial en el período Tardío, materializando un nuevo concepto de paisaje, así como de semantización de éste. De hecho, tal semantización va descansando en este juego complejo de continuidad y discontinuidad con lo de tiempos previos, pero también en una modificación de los constructos visuales utilizados para tales fines.

La modificación de las relaciones sociales acaecidas en la cuenca superior del río Aconcagua durante tiempos Tardíos se reproduce, por tanto, en una modificación de la espacialidad del arte rupestre que da origen a estrategias

diferentes de construcción del paisaje local en comparación a tiempos previos. Y en tal proceso de resignificación espacial por parte del arte rupestre, uno de los aspectos más llamativos es la significativa modificación de los porcentajes de representación del Estilo II en la cuenca de San Felipe – Los Andes (ver apartado III.3.3), la que se reafirma al revisar la bibliografía disponible para la zona, pues un estudio de las láminas publicadas (Niemeyer 1964) sugiere que gran parte de los bloques, y sus diseños, son asignables a este estilo.

Tal alteración en las frecuencias del arte rupestre no sólo da cuenta de una modificación en las lógicas espaciales que definen su producción, sino también, de una u otra manera, una posible alteración en las prácticas tecnológicas de las comunidades locales de esta cuenca, para las cuales este tipo de actividad no fue tan reiterativa, como lo refleja la cantidad de bloques alterados durante el período Intermedio Tardío. Inclusive esta diferencia se vería aún más acentuada si establecemos una relación teórica que, si bien es discutible, tiene también su lógica y se relaciona con la cronología de ambos períodos. El Intermedio Tardío presenta en la zona una duración cercana a unos 400 años (ca. 1000 – 1400 d.C.), mientras que el Tardío en ningún caso traspasa los 150 años de extensión (ca. 1420 – 1540 d.C.). Si consideramos la cantidad de bloques alterados en cada uno de estos momentos, nos encontramos con que, sin duda alguna, la producción de arte rupestre en tiempos Tardíos, fue en comparación el Intermedio Tardío, una actividad bastante más abundante y frenética. A manera de representación de lo anterior, podríamos hacer el ejercicio de dividir la muestra conocida de bloques de cada uno de los estilos existentes por la cantidad de años de cada período, entregándonos ello un índice de producción por período de arte rupestre que indica de manera nítida estas diferencias, alcanzando un valor de 0,57 bloques por año para el Intermedio Tardío y 1,62 para el Tardío.

Obviamente, tal cálculo, así como la reflexión realizada al respecto, descansa en un criterio uniformista que simplifica notablemente la realidad y que podría ser cuestionado desde múltiples puntos de vista por su lógica mecánica, así como por sus presupuestos (como por ejemplo que el arte rupestre se comienza a efectuar desde el inicio del período Intermedio Tardío y se mantiene como una práctica estable y continua a lo largo de 400 años, igual como sucedería en el Tardío). Sin embargo, pensamos que este cálculo y las ideas que se le asocian son una forma de representar esta importante alteración de frecuencia que se dio en las prácticas del grabado rupestre durante el período Tardío, no tan sólo a un nivel espacial, sino también a un nivel de reiteratividad de una actividad particular.

El arte rupestre durante el período Tardío, por tanto, muestra no tan sólo una modificación en la lógica de construcción social del espacio (Lámina 103), sino también una significativa variación en sus prácticas, tanto a partir de un tema de reiteratividad y frecuencia en su realización, así

como desde una perspectiva tecnológica reflejada en la alta popularidad que alcanza la técnica de piqueteado lineal continuo, así como los grabados areales (ver apartado III.1.2). Retomaremos este tema al finalizar el presente capítulo, pues la síntesis de los otros resultados alcanzados, sumados a estas primeras reflexiones, permitirían esbozar un panorama genérico sobre el arte rupestre y el período Tardío en la cuenca superior del río Aconcagua.

Un aspecto interesante en la distribución espacial del arte rupestre del Estilo II es su reocupación de tres sectores que fueron propuestos como significativos para el período Intermedio Tardío: Casa Blanca, Paidahuen y Campos de Ahumada.

La disposición de los grabados de tiempos Tardíos en la zona de Casa Blanca se remite a una estrategia bastante puntual de reocupación de determinados soportes grabados del Estilo I (Lámina 103). Como se observa en la lámina 104, los petroglifos de este estilo se distribuyen por algunos de los sitios que componen esta área arqueológica, Casa Blanca 6, Casa Blanca 13, Casa Blanca 14, Casa Blanca 33 y Casa Blanca 35, pero, con excepción del sitio Casa Blanca 35 todos ellos tienen una baja realización de grabados.

Tal estrategia está dando cuenta de un interés y una continuación de las prácticas efectuadas en este espacio que hemos definido como un espacio sagrado del Intermedio Tardío. Tal estrategia descansa, sin embargo, no en una proliferación de grabados, sino que la creación de éstos en lugares extremadamente puntuales, como son los sitios Casa Blanca 6 y 35, ambos conjuntos de bloques de arte rupestre que actúan como umbrales que definen los límites de este espacio; y en los sitios 13, 14 y 33, que como apreciamos en el capítulo previo, son los conjuntos esenciales a la construcción y reproducción de la mencionada ruta de peregrinación.

La lógica del arte rupestre del período Tardío, por tanto, se orienta a la producción de grabados en este espacio, pero desde una perspectiva bastante estratégica, cual es no la creación de múltiples grabados en todos los sitios que componen esta área, sino por el contrario, en puntos particulares y específicos que son esenciales a la construcción y delimitación de este espacio sagrado, sus dos sitios que enmarcan el límite Este y Oeste de esta área, así como los sitios que conforman la ruta de peregrinación estructurada en los tres nodos básicos que son los sitios 13, 14 y 33 (Lámina 104).

Para el caso del sitio Casa Blanca 13, la reocupación de tiempos Tardíos se establece según una lógica que mantiene y reproduce el patrón de desplazamiento definido desde tiempos Tardíos, concentrándose más bien en pequeñas alteraciones en determinados soportes, pero reproduciendo la estructura básica de este espacio. Tan es así la situación, que el soporte 22, eje de inflexión visual y de la constitución de este espacio, se encuentra escasamente alterado en este momento, incluyendo solamente un bajo número de figuras en el soporte (N=1). El otro conjunto de al-

teraciones son también mínimas en los soportes, destacando el soporte 11 que es el único alterado en tiempos Tardíos, pero sin grabados del Estilo I. Así las cosas, el Estilo II mantiene, respeta y reproduce una estrategia de organización de este sitio de arte rupestre en particular, siendo interesante el hecho del registro de superposiciones en uno de los bloques (soporte 9), en particular una que no descansa en algún tipo de lógica visual, pues las figuras superpuestas son de naturaleza totalmente distintas (Lámina 105).

Para el caso del sitio 14 la situación es algo más compleja, por cuanto se reocupa únicamente el soporte 2, correspondiente al bloque central y de mayor tamaño y que hemos definido como centro de este espacio sagrado. Pero la reocupación de este bloque se define por una lógica bastante más violenta que el caso del sitio 13. Por un lado, se crea una gran cantidad de figuras propias a este Estilo I a lo largo de toda la roca, implicando un amplio trabajo de grabado del soporte y un énfasis en la creación de producciones visuales en este sitio y, por otro, en el sector central de la roca, correspondiente al lugar que es más directamente visible desde la terraza norte que es el punto del cual se aprecia en su totalidad este soporte, se da una superposición en la que una figura circular Estilo I se encuentra bajo un cuadrado concéntrico Estilo II, sin que nuevamente responda a una lógica de relación de las figuras (Lámina 106).

Pensamos que esta superposición es un hecho extremadamente significativo, porque, como hemos visto previamente, superposiciones de este tipo, sin mayores relaciones entre las figuras, no se encuentran mayormente presentes en la lógica del Estilo I; la superposición no es sólo disruptiva en términos de su lógica gramatical, sino que lo es también en términos de las formas de construcción de las figuras, por cuanto mientras la figura Estilo I tiene un grosor de surco de 0,8 cm, la figura Estilo II alcanza un valor de 2,6 cm, atributo métrico que no es en ningún caso la media de las figuras de este Estilo. Ello implica, no sólo un interés por la superposición, así como una forma de invisibilizar la figura Estilo I por estos atributos métricos, sino también una forma de reconstruir la lógica visual de este soporte, por cuanto, tal superposición hace que desde el sector de observación del soporte, lo primero que pueda ser visto y llame la atención es el cuadrado concéntrico. Más aún esta reconstrucción visual va de la mano con la realización de otros grabados de gran tamaño en las cercanías de este cuadrado concéntrico, formando un núcleo visual en el soporte que descansa casi totalmente en la presencia de figuras del Estilo II.

La anterior estrategia da cuenta, a nuestro entender, de una forma de apropiación y reconstrucción del significado simbólico de este gran bloque, redefiniéndolo según la lógica misma de una nueva forma de construcción visual que reproduce los cánones del período Tardío. Inclusive, se encuentra, de una u otra manera, expresada una cierta violencia visual a partir de la aplicación de la superposición y la casi total invisibilización del diseño de tiempos previos en este soporte.

Inclusive, si revisamos la misma naturaleza de la superposición, nos encontramos con que ella es un cuadrado concéntrico. Mientras los cuadrados son una geometría básica para el Estilo II, la idea de la concetricidad, expresada a partir de los círculos concéntricos, es un referente básico del Estilo I. En tal sentido, podemos interpretar a este diseño como un elemento que fusiona los elementos locales dentro de una nueva lógica, originando un diseño tan particular, como es el cuadrado concéntrico y que, de momento, no hemos podido identificar en ningún otro sitio de la cuenca superior del río Aconcagua.

Finalmente, en el sitio 33, punto terminal de las proyecciones de este espacio, la reocupación del Estilo II se da por la realización de múltiples figuras sobre el mismo soporte, pero que no se encuentran en superposición con las de tiempos previos.

La organización de todo el espacio, por tanto, muestra un rol activo del arte rupestre en los procesos de resemantización de este lugar para tiempos Incaicos, pero, sin por ello, romper su esquema de organización. En tal sentido, a partir de la construcción de nuevas figuras y de la reocupación de antiguos soportes rocosos, en el período Tardío parece redefinirse el sentido de un espacio sagrado utilizando una economía de medios, que no sólo permite dar cuenta de una nueva realidad, sino también expresar por medio de actos mínimos y simbólicos, la presencia incaica. Esta redefinición, más que generar una ruptura, puede ser considerado como una estrategia de incorporación del dominio incaico dentro del paisaje sagrado local, a la vez que incluye e integra este espacio y sus códigos al nuevo contexto político y ritual del Tawantinsuyu. El mantenimiento en la estructura del espacio, pero su redefinición por nuevos códigos visuales reproduce a una escala mayor el juego metafórico de la figura del cuadrado concéntrico, un juego por el cual se mantiene un elemento de lo local, pero se redefine según los nuevos códigos del momento, según la lógica del Tardío, y en especial del Tawantinsuyu, manteniéndose una serie de prácticas de desplazamiento y de contenidos del espacio, pero ahora redefinidos en un nuevo contexto. Así, se incorpora este importante espacio de aglomeración social dentro de la dinámica socio-política del Tardío.

Tal mantenimiento de estructura se reproduce no tan sólo es el esquema de linealidad del movimiento, sino también en la oposición entre una mitad Norte (carente de arte rupestre) y otra Sur (abundante en grabados), que no se ve alterada mayormente por la realización de nuevos grabados en este tiempo.

En el caso del cerro Paidahuen la situación se modifica algo, pues si bien se da una continuidad en las prácticas de grabar, nos encontramos con que la producción de arte rupestre del Estilo II es bastante alta, no tan puntual como en Casa Blanca, originándose un registro arqueológico en el cual, en términos de soporte, ambos estilos manejan frecuencias más o menos similares.

Los grabados Estilo II se disponen a lo largo de todo el sitio, manteniendo el eje de linealidad y la estructura de-

finida para el cerro Paidahuen en el período Intermedio Tardío. De hecho, en cada una de las concentraciones identificadas para este sitio se disponen bloques grabados en el período Tardío, manteniendo la lógica y estructura de las prácticas allí materializadas.

En este proceso de reocupación del sitio, la estrategia es doble; por un lado, una continuación en la modificación de ciertos bloques grabados en tiempos previos y, por otro, la alteración de un conjunto de nuevos soportes, ampliando, en cierta medida, el radio de producción visual en el sitio, pero siempre manteniendo el eje de axialidad que lo define.

Las representaciones del Estilo II tienden a disponerse en bloques que, de una u otra manera, rodean los soportes grabados con figuras del Estilo I, en particular, en los puntos de ingreso y salida de cada uno de los bloques. De esta manera, generan un juego de relaciones visuales y espaciales de inclusión de los soportes alterados previamente dentro de un espacio reconstruido en sus límites por las figuras Estilo II. Se complementa esta estrategia con la reutilización de algunos de los bloques de estos espacios interiores asignados al Estilo I.

Este patrón se reproduce a una escala menor con un hecho simple, pero que sintetiza lo anterior, cual es la realización de grabados en bloques no alterados previamente tanto en el inicio como en el final del sitio, marcando y extendiendo un par de metros los límites de éste, estrategia que es en el fondo la reproducción de la situación indicada en el párrafo anterior a una escala mayor, la de la totalidad del sitio y no sólo de la concentración.

La única excepción a este patrón se da en la concentración II, donde encontramos una reocupación de casi todos los soportes en tiempos Tardíos, sin que se de la dinámica descrita en el párrafo anterior. Esto bien puede no ser casualidad y responder a la lógica de la estructura misma del sitio, por cuanto es esta concentración la que se encuentra inmediatamente previa al cambio desde un espacio de visibilidad cerrada a otro de visibilidad abierta, por lo se podría sugerir que su importancia simbólica es alta en la construcción de esta ruta de peregrinación.

Asimismo, otra estrategia que si produce una pequeña reorganización del espacio es la realización de grabados en sectores de la ladera inferior Oeste del cerro, espacio donde los bloques grabados previamente son muy escasos y en el que en tiempos Tardíos se alteran un conjunto de otros nuevos soportes, ampliando de cierta manera los umbrales inferiores del sitio en puntos bastante específicos a éste.

La lógica de ocupación del espacio en Paidahuen responde, por tanto, a un proceso que en su contenido es similar al de Casa Blanca, cual es la continuación en una serie de prácticas y movilidad que reproducen una estructura particular en la organización de este espacio en tiempos Intermedio Tardío y Tardío, pero donde también se produce a una resemantización y realineación de esta estructura tanto a partir de la disposición de una serie de grabados efectuados según una nueva lógica semiótica, pero

también por medio de la resemantización de las concentraciones y el estratégico uso de los límites de éstas, tanto para encerrar las producciones previas como para construir este reordenamiento visual, que no estructural, del espacio. Paidahuen, por tanto, muestra este proceso de continuidad y modificación de las prácticas y la organización estructural del espacio.

El referente más claro de esta continuidad estructural no se da sólo en el mencionado eje de axialidad, sino también en la continuación de la estructura cuatripartita que hemos discutido en el capítulo previo, así como en la dicotomía entre el sector Norte del cerro y su sector Sur.

Como en el caso anterior, esta estrategia reproduce las tensiones propias a este período en la cuenca superior del río Aconcagua, con un mantenimiento de ciertas prácticas rituales esenciales a la reproducción de las comunidades locales, pero con una reconstrucción visual de éstas por medio de la lógica Incaica que actúa como un elemento que redefine y resemantiza este particular espacio sagrado de la zona, actuando de nuevo dentro de una estrategia que puede ser comprendida como una incorporación de estos lugares de amplio capital simbólico en lo que es la lógica de este nuevo período, y en particular, en lo que es la lógica visual y de producción de tiempos Incaicos, con referentes que se asocian tanto en su forma como en su estructura al Tawantinsuyu.

La lógica de este arte rupestre, por tanto, no sólo se orienta a una reorganización de las prácticas y a unas estrategias de construcción social del espacio que materializan una idea de paisaje diferente, sino que se concentra de forma importante en la reconstrucción semántica y visual de lo que son los dos espacios principales a las comunidades locales, el cerro Paidahuen y Casa Blanca, espacios de agregación, de una larga tradición de peregrinación fundada en el movimiento, los campos de visibilidad y la disposición de los bloques de arte rupestre. El arte rupestre actúa como un recurso material que, por un lado, mantiene y reproduce una serie de prácticas, sugiriendo una tradicionalidad dentro de ellas, pero que a su vez, las redefine por medio de una nueva estrategia de producción visual y la creación de diseños que en su código se muestran como propios al Tawantinsuyu.

Ello nos lleva a ver al arte rupestre como una materialidad activa en los procesos no sólo de construcción social del paisaje en la zona, sino también en las estrategias de dominación implantadas en tiempos Incas, por cuanto la reproducción de estos espacios dentro de una nueva lógica permite una reorientación de toda una tradicionalidad y un conjunto de rituales, que en este caso se funda en significantes distintos a los locales, y que inclusive, altera las reglas de producción de este arte local, previo, por medio de la realización de superposiciones que rompen los ordenes previamente establecidos.

Esta estrategia no es en ningún caso un hecho aislado, sino que responde a una lógica política particular andina, centrada no sólo en la resemantización de los espa-

cios, sino en la posesión y dominación de lo que son las principales wakas locales, como una metáfora de una integración simbólico-religiosa que se construye y piensa desde y en la semántica del espacio (Pease 1992, Regalado 1996, Van de Guchte 1999, Zuidema 1968), integración que no sólo aprovecha el capital simbólico de estos espacios, sino todo el conjunto de prácticas que le entregan inteligibilidad y que la rodean, hecho crucial en lugares como éstos que han sido definidos como los principales espacios de agregación social de las comunidades locales. Más allá de los bloques, se integran y resemantizan las peregrinaciones en estos espacios, los que tras la reconstrucción visual en una lógica Incaica, es posible pensar que se reconstruyen también dentro de sus contenidos (que deberían ir en alguna relación con los diseños allí grabados).

Y esta estrategia de dominación e incorporación Incaica funda su poder simbólico en una economía de medios basada en la alteración de la roca, pero también en el reconocimiento de la necesidad del mantenimiento de una estructura y una lógica de axialidad que posibilita la reutilización de estos espacios según sus mismos parámetros, jugando con la clásica estrategia incaica del mantenimiento de lo local, pero su refundación dentro de ciertos aspectos necesarios a los parámetros del Tawantinsuyu: una reproducción de prácticas dentro de un nuevo horizonte de construcciones visuales que guarda relación con un nuevo horizonte social y político para la zona.

Un tercer caso de análisis de estos procesos de reconstrucción social del espacio es posible de apreciar en la localidad de Campos de Ahumada, área en la que como vimos previamente, el arte rupestre se disponía en una relación espacial directa con la Quebrada El Arpa, la cual fue conceptualizada como posible monumento salvaje del período Intermedio Tardío dada su alteridad dentro de la zona.

El análisis de la presencia de arte rupestre Estilo II en este espacio muestra una alta frecuencia de representación de bloques grabados, sugiriendo una intensificación en las prácticas de grabado en este espacio (Lámina 107). Sin embargo, y tal como en los casos antes analizados, esta intensificación productiva continúa manteniendo la estructura de ordenación espacial de los soportes de tiempos previos, pero a su vez ampliándola. Con lo anterior nos referimos a que, por un lado, la distribución de estos bloques mantienen la separación y diferenciación entre una mitad Norte y otra Sur y, por otro, semantizan nuevos puntos dentro de esta área al alterar bloques que no estaban previamente grabados. Ese proceso de resemantización del espacio se refrenda también por una estrategia de utilización de las antiguas áreas de producción visual, siendo pocos los casos en los que un espacio grabado durante el Intermedio Tardío no sea alterado en el Tardío. En tal sentido, se produce un esquema de producción espacial de los grabados rupestres que se define, por un lado, por una reocupación de los soportes y espacios previamente semantizados a través de los petroglifos, reocupación eso sí

que se basa casi en todos los casos en la creación de una mayor carga visual y representacional durante el Período Tardío, hecho que se ve facilitado por el escaso número de figuras que tienen muchos bloques del Estilo I y cuya inflexión ocurre solamente en el sitio Quebrada El Arpa 4, donde ante un soporte con multitud de grabados I, en época Inca se incluyen unas pocas representaciones.

Esta estructura de distribución, pensamos que reproduce todo el proceso de semantización de este monumento salvaje, cual es la Quebrada El Arpa, en tiempos Tardíos, sugiriendo el mantenimiento, nuevamente, de una tradición cultural particular. Sin embargo, en este caso la situación es bastante más compleja, pues la alteración en relación con tal quebrada no descansa únicamente en la disposición de los bloques de arte rupestre, sino también con un par de otras acciones que se materializan en este espacio durante el Tardío. La primera de ellas es la construcción del camino del Inca al interior de la quebrada El Arpa, el cual fue identificado siguiendo un trayecto que permite la ascensión a través de la quebrada (Lámina 108). La segunda es la presencia de un petroglifo en la cumbre del cerro Altos del Cobre, a 3.628 msnm, correspondiente al petroglifo más alto identificado hasta el momento y el que presenta como representaciones dos camélidos esquemáticos rígidos (Lámina 102a). Estas dos figuras son extremadamente significativas por el hecho de que no aparecen en ningún otro registro rupestre en todas las zonas estudiadas y porque ellas han sido interpretadas en sectores más nortinos, en particular la segunda región del país, como un diseño de raigambre estatal, netamente Incaico que se asemeja a las figurillas de camélidos ofrendadas en los santuarios de altura (Mostny 1957, Schobinger 1986).

A los dos elementos previos se suma el hecho que desde la cumbre del cerro Altos del Cobre es amplia y monumentalmente visible el cerro Aconcagua, principal waka Incaica en la zona en la que se registró una capacocho, destacando del resto de las cumbres vecinas tanto por su tamaño como por sus dimensiones (Lámina 109).

Las relaciones asociativas que son posibles de plantear entre todos estos elementos nos llevan a sugerir la posibilidad que en tiempos Incaicos el arte rupestre de Campos de Ahumada, así como el resto de la materialidad allí emplazada, contruyan un espacio sagrado particular y de vital importancia dentro de la cosmología Incaica, traspasando la Quebrada El Arpa y articulando con Cerro Aconcagua. Si bien los petroglifos se relacionan visual y espacialmente con la quebrada, la presencia del camino y de un petroglifo en las cercanías de las cumbres del cerro Altos del Cobre abren la posibilidad a encontrarnos frente a un espacio sagrado y una materialidad relacionada con la sacralidad de la principal waka Incaica en la región, el Cerro Aconcagua. Una hipótesis a barajar sería la posibilidad de algún tipo de rutas ceremoniales, a manera de peregrinaciones, hacia las cumbres de Altos del Cobre y relacionadas con el Aconcagua, articulando todos los elementos previamente señalados en la construcción semán-

tica y cultural de este espacio. Tal hipótesis descansaría, entre otras cosas, en el hecho que esta waka incaica no es visible desde múltiples lugares de Aconcagua, generándose, por tanto, una estructura de relaciones de intervisibilidad por la cual Altos del Cobre generaría la articulación visual entre el cerro Aconcagua y la cuenca superior del valle epónimo, foco de nuestro estudio.

Lo anterior implicaría que Altos del Cobre correspondería a un santuario satélite de Aconcagua. Sin embargo, esta hipótesis debemos manejarla aún con cautela, pues las prospecciones en dos de las tres cumbres de Altos del Cobre no ha permitido recuperar evidencias claras de arquitectura relacionada con santuarios de altura, no obstante la presencia de despejes en sus cumbres que, ante la falta de elementos diagnósticos, no pueden ser datadas con algún grado de confiabilidad hasta el momento.

Ante ello, si bien no nos inclinamos aún por definir Altos del Cobre como un santuario satélite, si reconocemos que el conjunto de elementos materiales y sus relaciones espaciales señaladas previamente posibilitan sugerir la presencia de un importante espacio sagrado en el período Tardío relacionado con Cerro Aconcagua.

Esta importancia radicaría también en las características del registro material allí ubicado, que por su naturaleza puede ser entendido como una expresión Incaica bastante nítida. El camino Incaico, qapaqñam, es sin duda alguna un emblema estatal relacionado directamente con expresiones nítidas del Tawantinsuyu. Los grabados de camélidos en las cercanías de la cumbre del Altos del Cobre sería otra expresión estatal, la que, como ya lo avanzáramos, se repite en sectores más nortinos del país (Gallardo y Vilches 1995, 2001).

¿Cómo se expresaría este carácter en los grabados de Campos de Ahumada? Si revisamos el repertorio de diseños presentes en el área, encontramos que casi la mitad (44%) de las representaciones corresponden a figuras cuadradas con trazos oblicuos interiores, conocidos también como signos escudos, diferenciándose de lo que ocurre en otros sitios como Paidahuen (Lámina 110).

Estos diseños cuadrangulares también tienen dos particularidades formales en esta zona. Primero, en sus extremos presentan esquinas bastante angulosas con una graduación cercana a los 90° y, segundo, su materialización en el soporte va acompañada en algunos casos por una sobrecargada reiteración de la figura según parámetros formales y métricos bastante cercanos (Lámina 110b).

Esta característica formal, si bien en principio puede que no llame demasiado la atención, si es interesante al ubicarla dentro de un contexto mayor, que es toda la cuenca superior del río Aconcagua. Para el primer caso, el de las esquinas con angulaciones cercanas a los 90°, tenemos que este es un rasgo que de momento se ha presentado exclusivamente en Campos de Ahumada, estando ausente inclusive en el sitio Cerro Paidahuen, sitio que sin duda es el de mayor presencia de arte rupestre en toda la zona de estudio, por lo que estaría dando una

cierta particularidad a la formalidad de la construcción de esta figura en el área, particularidad que se expresa en que visualmente se observa a primera instancia maneras de hacer una misma figura según cánones diferenciales.

Para el segundo caso ocurre una situación similar, ya que tal reiteración y sobrecarga visual basada en la repetición de esta figura no ha sido registrado en otros sectores de momento, encontrándose más bien casos en que o la figura se dispone en forma aislada, como también ocurre en Campos de Ahumada, o bien se encuentra junto a dos o tres ejemplares más. La combinación de estas dos características, angulaciones y repetición, son, por tanto, dos rasgos particulares a este sector de estudio, aunque no necesariamente son los más populares.

Interesante es el hecho que si tomamos los fundamentos semióticos-formales que definen la producción de cualquier sistema de representación visual Incaica, vemos que hay dos patrones que son básicos y se repiten en las distintas materialidades: la figura cuadrangular y la ordenación horizontal-vertical. Si bien estos principios se dan en otros diseños, variando la disposición de lo cuadrangular, desde una figura de esquinas circulares a otras con esquinas de 90°, se da en esta oportunidad la particularidad que los dos casos mencionados son producciones que se apegan a lo que podríamos denominar el extremo más incaico de la producción visual, con cuadrados de ángulos rectos y la mencionada ordenación, siendo, por tanto, materializaciones de un código Incaico extremadamente limpio, pudiendo manejarse hoy en día como expresiones ejemplares de algunas de las normas de producción semiótica del Tawantinsuyu.

Exclusivo también a este espacio son las representaciones de triángulos opuestos por el vértice con técnica areal (Quebrada Honda 4), motivo que recuerda en cierta medida los patrones básicos de construcción de la clepsidra, pero con una disposición horizontal (Lámina 53a), y que inclusive en este caso se disponen en superposición sobre una figura del Estilo I.

Se daría, por tanto, en Campos de Ahumada la presencia de figuras que tienen ciertas particularidades y que, de momento, no se registrarían en otros sectores de la cuenca superior del río Aconcagua, sugiriendo la posibilidad de unas ciertas estrategias de inscripción material particular para el arte rupestre de esta localidad. Podríamos hipotetizar que tales particularidades responderían a que la producción de arte rupestre en esta localidad estaría en mayor relación y control por el estado, relacionándose más estrechamente con esta entidad, tal como lo sugiere el registro del camino y los camélidos esquemáticos, siendo en su formalidad, por tanto, una materialidad más estatal que se insertaría en un espacio que es a su vez de una mayor importancia estatal por guardar relación con el cerro Aconcagua.

En tal sentido, si aceptamos la afirmación previa, segregáramos el registro de Campos de Ahumada del resto de la cuenca superior del río Aconcagua estudiada hasta

el momento, entendiendo casos como el de Casa Blanca y Paidahuen como expresiones más locales de tiempos Incaicos. En efecto, en estos espacios las representaciones rupestres no guardan estos patrones de rigidez, ni de repetición extremadamente estructurada que se da en Campos de Ahumada, siendo mucho más frecuente la inscripción de figuras ovaladas, o bien de cuadrados que en ningún caso son tan rígidos, con esquinas curvas o ángulos mayores a 90° y que podrían ser interpretados como producto de grupos locales funcionando dentro de una semiótica propia al Tawantinsuyu. Esta idea, que pensamos que no es menor, será explorada más adelante con el fin de profundizarla y evaluar sus implicaciones para la comprensión de la historia prehispánica local.

Independiente de estos atributos particulares en la construcción social del espacio en este momento, donde observamos una continuidad, pero también una redefinición de los principios y simbolismo de estos lugares, un aspecto interesante es el mantenimiento en la estructura de organización interna de los sitios de arte rupestre. Los análisis entregados en el capítulo IV muestran como la oposición Norte-Sur y la construcción de espacios sagrados según una lógica de cuatripartición fundada en la noción de los opuestos complementarios se reproduce en los sitios del período Tardío. Este aspecto podría interpretarse como producto de una continuidad en ciertos aspectos culturales de las poblaciones del período Intermedio Tardío y Tardío. Sin embargo, creemos que la hipótesis más bien se encamina por otro lado, remitiéndose tal homología al hecho que la estructura espacial definida es un constructo netamente andino, y que está claramente presente en el mundo Incaico, por lo que su reproducción es fruto de encontrarnos en dos momentos distintos del tiempo con grupos humanos que manejan ciertos conceptos culturales básicos y comunes, los que se reproducen y materializan en su organización espacial. Así, similares principios estructurales producen estructuras espaciales idénticas, y tales principios descansan sobre una lógica andina que le entrega sentido y que, permite desde otro punto de vista, volver a sugerir que Casa Blanca y Paidahuen se establecen como espacios de alto capital simbólico durante el Tardío en la cuenca superior del río Aconcagua.

La afirmación previa lleva a la necesaria pregunta de ¿en que medida la repetición de tal estructura va anclada a una continuidad de contenido? Aunque las características de las evidencias arqueológicas no nos permiten acercarnos en profundidad al conocimiento de tal contenido, pensamos que en este caso debería existir tal homogeneidad de significación. La información de zonas más septentrionales, ha sugerido que esta estructura formal y de contenido puede ser retrotraída en el tiempo, al menos, hasta el período Intermedio Tardío, e inclusive, el período Medio.

Esta importancia del arte rupestre en los procesos sociales acaecidos en el período Tardío se refrendaría también en el hecho de una asociación bastante particular que se ha detectado de momento, cual es la relación que

se establece entre sitios con arquitectura, de amplia visibilidad y visibilización en el espacio y arte rupestre. Los dos principales sitios Incaicos en toda la zona, construidos sobre sendos cerros que los hacen fácilmente visibles, pero también les entrega unas condiciones de visibilidad excepcionales, presentan arte rupestre en su espacio circundante, o interior.

Uno de estos sitios es Pucara El Tártaro, localizado en la cuenca media superior del río Putaendo (Lámina 111), donde se identifican dos soportes con arte rupestre, uno en el portezuelo desde el cual es posible acceder al sitio, y el otro en una gran roca en el extremo sur del sitio fuera del muro perimetral que delimita el sitio. Este conjunto de grabados se encuentra en directa relación con el pucara, posiblemente funcionando como otro recurso visual demarcador de este espacio (Lámina 111c). Inclusive, desde el pucara es posible acceder a un cordón montañoso del cual se desprende esta cumbre de mediana altura, y a lo largo de la ascensión hasta sus cumbres superiores se identifican 5 soportes con grabados de este tiempo, los cuales sin embargo, no se remiten a una configuración a manera de peregrinación, sino que son pequeños hitos en la ascensión de este cordón montañoso.

Sin embargo, destaca en este conjunto el sitio Tártaro 4, el que por sus características intrínsecas define una forma de experimentar el estar-en-el-petroglifo totalmente diferente a los conocidos en la región, y por ende, en el período Intermedio Tardío. El sitio se compone de dos grandes bloques verticales de sobre 2 m de altura, los cuales están enfrentados en un eje Norte-Sur y donde los grabados se ubican en las dos caras que se enfrentan, primando en uno el diseño de círculos concéntricos y, en el otro, el diseño de cruces inscritas. Consideramos que estos soportes arquitecturizan una experiencia de lo rupestre totalmente diferente a la conocida en otros lugares, por cuanto la única forma de observar estos grabados es ubicándose entre los dos soportes enfrentados, quedando el observador dentro de un espacio cerrado por estos bloques y con un eje de visibilidad hacia el exterior de orientación Este-Oeste, pero de muy pequeña magnitud por ser el espacio interior bastante pequeño, aprox. 1,5 m (Lámina 112). Inclusive, es factible que el ingreso Oeste a este espacio estuviese en cierta medida cerrado, pues en superficie se identificaron dos bloques de piedra que cerraban tal extremo; desafortunadamente no se puede afirmar con ninguna seguridad la cronología de este rasgo.

La disposición de estos soportes y su estrategia de cierre visual definen una forma de experimentar el arte rupestre totalmente diferente a la conocida para los otros sitios, con un uso de la monumentalidad del soporte como recurso para generar un control intenso de la experiencia de observación del arte rupestre. Aunque tal control de observación podríamos pensar que de una u otra manera se operacionaliza en otros sitios como Casa Blanca y Paidahuen a partir de los cambios en los campos de visibilidad, en el caso de Tártaro 4 ocurre que ese control es

mucho más notorio, cerrado y anclado en la materialidad de la roca que los casos anteriores, jugando con las relaciones entre los dos soportes como recursos para la construcción de una arquitectura que encierra la experiencia y, pensamos, de una u otra manera la dramatiza al generar un campo de visibilidad casi únicamente definido por la observación de grabados rupestres.

La asociación de esta construcción espacial con el período Tardío no sería menor, ya que ella materializaría un elemento esencial en las prácticas políticas de los estados, cual es la generación de ciertas experiencias muy controladas y enmarcadas, actuando como metáforas del control y poder del estado (Moore 1996a, 2005; Smith 2003). Aunque no podemos conocer el tipo de actividades efectuadas en este sitio, la anterior relación es bastante sugerente, pues nos permite unir una forma de entender lo rupestre con algunos aspectos estructurales a la lógica de los estados.

El segundo sitio de arquitectura con arte rupestre lo constituye el Complejo Arquitectónico de Cerro Mercachas, que ya hemos definido como una importante waka (Lámina 113), posiblemente venerada desde tiempos Intermedios Tardíos, pero que en el Tardío alcanza una alta popularidad a partir de las estructuras construidas en su cumbre, como por medio de las procesiones en cerro Paidahuen que generarían una articulación entre Paidahuen, Mercachas y Cerro Aconcagua.

Los bloques grabados en Mercachas no parecen tener una disposición espacial muy específica, de momento, distribuyéndose por distintos sectores del sitio, siendo destacable el caso del soporte que se encuentra formando parte de uno de los muros interiores del sitio. No obstante la no identificación de un patrón de momento, un hecho que se da es que desde todos los petroglifos se tiene una visión directa del cerro Aconcagua. En Cerro Mercachas, la arquitectura y los petroglifos se encontrarían actuando de manera conjunta en los aspectos religiosos y simbólicos relacionados con lo que sería el culto a la principal waka de la región, el Cerro Aconcagua.

La relación entre estos sitios con arquitectura de alta visibilidad y el arte rupestre se refrenda a partir de la evidencia negativa obtenida de los sitios Tambo El Tigre, instalación Incaica con arquitectura, pero que no se ubica en un lugar de alta visibilidad y visibilización espacial, siendo poco identificable en el espacio, situación totalmente contraria a la de Mercachas y El Tártaro que son claramente distinguibles por medio de su asociación a sendos cerros que destacan en el paisaje local.

Finalmente, nos encontraríamos con un conjunto de otros tantos sitios de arte rupestre asociados a este período y que actuarían a manera de sitios puntuales, marcando y semantizando puntos específicos en el espacio, dotándolo de una nueva visualidad por medio de la creación de diseños fundados en el código semiótico propio al Tawantinsuyu. Este hecho se refleja en la zona de Putaendo, con el conjunto de sitios que se ubican en la ribera sur del río, marcando el umbral entre los espacios de

terrazas fluviales y los cordones montañosos, continuando con lo que podríamos definir una estrategia de construcción espacial que proviene desde tiempos previos. Otros dos casos donde ocurre una situación similar son en Jahuel y Vilcuya, en el primer caso marcando los petroglifos el umbral entre las tierras de cultivo y esta quebrada que asciende a espacios cordilleranos, siendo destacable la coincidencia nuevamente de grabados de ambos momentos. En cierta medida, podría sugerirse que este conjunto de bloques rupestres se asociaría de una u otra manera a una cierta lógica de distribución espacial Incaica, ya que en las cercanías de este lugar se ubica el Tambo El Tigre, y por ende, el trazado del camino Incaico.

En Vilcuya los grabados de este tiempo se encuentran también en las laderas de cerros, creando un quiebre entre las terrazas y conos de deyección de la zona con los altos cordones montañosos. Es interesante que en este sector, localizado en la cuenca de San Felipe-Los Andes, es bastante más abundante el registro de representaciones del Estilo II por sobre aquellas Estilo I, de muy menguada frecuencia dentro de los bloques rocosos.

En este conjunto de sitios puntuales marcadores de espacio nos encontramos con que los cerros islas continúan siendo semantizados por medio del arte rupestre sin embargo, en este punto se darían algunas variaciones, ya que no todos los sitios previamente grabados con arte rupestre continúan registrando esta práctica, tal como es el caso del sitio El Almendral.

Todo el conjunto de datos entregados previamente, permiten sugerir que durante el período Tardío nos encontraríamos con que el arte rupestre actuaría según un principio de continuación y quiebre, traducible tanto como un principio de continuación y segregación, a través del cual algunos sitios y espacios semantizados y construidos previamente a partir del arte rupestre continúan funcionando dentro de tal lógica, mientras que otros tantos no habría sido reocupados en tiempos Incas y, finalmente, nuevos espacios habrían sido semantizados por el arte rupestre, así como otros tantos construidos materialmente con un mayor énfasis, definido a partir del aumento notable de grabados en estos espacios.

Esta estrategia no es exclusiva al arte rupestre, sino que si observamos el registro arqueológico regional, vemos que ella se repite dentro de los sitios de vivienda, con una serie de espacios ocupados previamente que son reocupados por el Inca, pero a su vez por la producción y organización de otros espacios por el estado. Situación similar se da al nivel de las prácticas funerarias (Troncoso 2004).

Lo anterior, indicaría una cierta lógica que cruza toda la evidencia espacial de este tiempo, y de la cual el arte rupestre no es ajena, y que sin duda alguna guarda relación con la complejidad de los procesos sociohistóricos acaecidos en la zona, procesos por el cual se desprende una cierta continuidad en las prácticas culturales, pero a su vez una reorganización de éstas, así como la instalación de nuevos elementos en el espacio dentro de un

proceso de continuidad y ruptura que es característica a la lógica de ocupación Incaica en sus provincias (p.e. Cornejo 1999, Gallardo *et al.* 1995) y que, por un lado, permiten la reproducción de lo local, pero por otro instalan la lógica y ciertos elementos esenciales a la nueva realidad definida por el estado. Esta situación se ve patente en los sitios Paidahuen y Casa Blanca donde se mantiene una cierta tradicionalidad de las prácticas, de larga data en el tiempo, pero donde ellas se reconstruyen por medio de nuevos sistemas visuales que anclan con la lógica del Tawantinsuyu.

Y es en este punto donde pensamos que está el elemento clave de la acción Incaica en el arte rupestre de la zona, cual es la construcción social del espacio y de la realidad fundada en un código visual que remite a la lógica de comunicación y representación del estado, anclando la construcción del arte rupestre no sólo en un nuevo conjunto de técnicas, sino también en lo que podríamos llamar la formulación de un paisaje semiótico Incaizado, construido por medio de sus patrones e, inclusive, en algunos casos de sus diseños, formulación, sin embargo, que adquiere matices a lo largo de toda la cuenca superior del río Aconcagua, donde podemos identificar espacios con una construcción visual muy apegada a la lógica Incaica, tal cual es Campos de Ahumada, y otros espacios de mediación, espacios donde posiblemente el arte rupestre actúa como una interfase entre un estado que impone un código semiótico y una población local que reorganiza tales diseños dentro de su lógica, funcionando como una mediación entre unos y otros, pero que independiente de tal mediación, organiza el espacio según nuevos parámetros y materializa un concepto de paisaje con sus diferencias en el área.

2.3. LA IDENTIDAD DEL ARTE RUPESTRE

En el apartado V.1.2 propusimos que durante el período Intermedio Tardío el arte rupestre actuaba a manera de materialidad activa en los procesos de diferenciación entre dos comunidades distintas, aquella de la cuenca de Putaendo, y aquella de la cuenca de San Felipe-Los Andes ¿Qué ocurre con tal diferenciación dentro del período Tardío?

Si revisamos los porcentajes de frecuencia de arte rupestre durante este tiempo vemos que ellos cambian notoriamente, produciéndose la ya mencionada inversión por la cual se da una mucho mayor presencia de bloques grabados en la cuenca de San Felipe-Los Andes que en la cuenca de Putaendo. Tal diferenciación, que en primera instancia interpretamos como producto de una estrategia nueva de construcción social del espacio, hace referencia a algo aún más complejo y que tiene que ver con una alteración en la lógica de las prácticas de ambas comunidades, pues populariza un tipo de práctica cultural, y su materialización espacial, que era bastante infrecuente en tiempos previos.

La modificación de esta situación sugiere que el arte rupestre fue un elemento importante en los procesos sociales y políticos acaecidos en el área durante este tiempo, por cuanto se observan modificaciones importantes en su frecuencia que van asociadas a la aparición del estado. Desafortunadamente no tenemos de momento mayores evidencias y argumentos como para discutir la profundidad de este cambio, siendo posible presentar algunas hipótesis básicas para la comprensión de este proceso.

Un primer aspecto que surge de este proceso es la identificación de las poblaciones que desarrollaron tal práctica, donde nos encontramos con tres hipótesis posibles, al menos. Una primera, que sugiere una modificación en las prácticas de las comunidades locales de la cuenca de San Felipe-Los Andes por parte del Incanato y que lleva a la popularización de esta actividad. Una segunda podría sugerir un traslado de población desde la zona de Putaendo hacia San Felipe-Los Andes, asociándose tal traslado a este cambio en la frecuencia de producción de grabados. Una tercera hipótesis sugiere el traslado de población desde otros sectores, como el Norte Chico, hacia la zona de San Felipe-Los Andes, relacionándose ellos con la producción de arte rupestre.

Personalmente, y como hemos avanzado, consideramos que esta modificación va más bien de la mano con la primera hipótesis, por cuanto los contextos Incaicos estudiados en la cuenca de San Felipe-Los Andes no muestran la presencia de los tipos cerámicos propios a la cuenca de Putaendo, por lo que tal idea podría en principio contar con escasos argumentos. A su vez, la hipótesis de un traslado de población desde sectores más septentrionales, que en cierta medida se ve avalada por el registro cerámico de los sitios de la cuenca de San Felipe-Los Andes, no se sostiene al observar que los diseños grabados no guardan directa relación con los diseños conocidos para los sectores del Norte Chico. Si pensáramos en mitimaes Diaguita que proceden a la elaboración de estos grabados, deberíamos encontrar diseños similares a los del Norte Chico, como por ejemplo máscaras, que de momento están ausentes en nuestra muestra de estudio. Ante tal panorama, consideramos que la opción más factible es la modificación de las prácticas de las comunidades locales en pos de una intensificación en las labores de grabado de rocas, apoyándose lo anterior en cierta continuidad que se ve en los diseños de la zona y en el mantenimiento de los tipos locales en los contextos de tiempos Tardíos, que conviven con tipos Diaguita.

Una segunda interrogante se relaciona con los motivos de esta intensificación. Ante tal panorama, pensamos que las hipótesis tienen que ir en relación con el papel social desarrollado por esta materialidad. Al respecto se podría formular la hipótesis que el estado reconoce la importancia social, cultural y religiosa que tiene el arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua y, promueve su realización por parte de los grupos locales dentro de estrategias de dominación que juegan con la dialéctica de la

continuidad y la diferenciación en su producción²³. Una segunda hipótesis guardaría relación con el hecho de que las piedras adquieren un sinnúmero de significaciones en el imaginario Incaico (véase p.e. Niles 1992, Ogburn 2004, Paternosto 1989, Van de Guchte 1984), y por ello el Tawantinsuyu habría promovido la realización de estas prácticas dentro de su proceso de incorporación de esta provincia al estado. Una tercera hipótesis podría sugerir que el arte rupestre actuaría como un contradiscurso de la política estatal, adoptándolo las poblaciones locales como un discurso encubierto que promueve el orden local por sobre el estatal, dada la supuesta inexistencia de arte rupestre de tiempos Incaicos.

Dentro de este conjunto de hipótesis, creemos que los datos con los que contamos de momento permiten acercarnos a las dos primeras y rechazar la tercera, por cuanto, como hemos visto previamente, la reocupación y realización de arte rupestre en los sitios Paidahuen y Casa Blanca sugiere un importante papel de esta materialidad en los procesos de dominación Incaica; además, las interpretaciones aportadas para Campos de Ahumada desafían totalmente esta idea al sugerir un discurso más cercano a la lógica estatal en tal espacio.

Asimismo, esta tercera hipótesis podría rechazarse al considerar que posiblemente el arte rupestre no fue una expresión ajena al estado Inca, siendo más bien su desconocimiento un sesgo de la investigación que otra cosa. En este punto, se hace necesario el desarrollo de un conjunto de investigaciones en otros sectores del Tawantinsuyu con el fin de poder efectuar comparaciones referidas tanto a la presencia del arte rupestre, como a los diseños plasmados en la roca en tiempos Tardíos, para con ello poder discutir de mejor manera su accionar dentro de las políticas del estado. Los pocos avances existentes, y discutidos previamente, avalarían la mayor productividad e idoneidad de las dos primeras hipótesis y el rechazo de la tercera.

Indirectamente, de la anterior hipótesis podría nacer una cuarta, la que sugeriría que esta diferenciación espacial entre ambas cuencas sería producto de un sesgo de la investigación. Sin embargo, creemos que esta hipótesis puede ser rechazada pues tanto los trabajos efectuados en esta investigación, como los estudios de otros colegas, que se han concentrado en la cuenca de San Felipe-Los Andes (Hermosilla comp. pers.), permiten sugerir que el registro conocido para esta cuenca es significativo y que tal sesgo no existe, inclusive por ser un espacio que ha sido mucho más explorado que la cuenca de Putaendo.

Pensamos que la resolución de esta interrogante relacionada con la modificación en las prácticas de las comunidades de San Felipe-Los Andes podrá ser abordada cuando manejemos un mayor corpus de datos al respecto. Lo que si podemos avanzar ahora es en reconocer,

como ya lo hicimos, la importancia que tuvo esta materialidad en la producción de la vida social en el período Tardío, que llevó no sólo a su significativa inserción dentro del mundo de las prácticas de las comunidades de la mencionada cuenca, sino también a una intensificación en su producción en toda la zona de estudio.

Asimismo, proponemos que el estado generó esta modificación en las prácticas del arte rupestre a partir, también de un reconocimiento en la diferenciación entre estas dos comunidades. En particular, sugerimos que el Inca reconoció las diferencias entre ambos grupos del período Intermedio Tardío y adecuó sus acciones a partir del reconocimiento de esta alteridad, quedando ello reflejado en el registro material.

El registro arqueológico Incaico en el valle de Putaendo indica una ocupación restringida espacialmente, caracterizada por dos hechos básicos: primero, la presencia de una fortaleza, Pucará El Tártaro, emplazada en el curso medio del río epónimo, que se asocia a una amplia ocupación habitacional (sin arquitectura monumental) en las terrazas fluviales alledañas. Y segundo, una baja representación de arte rupestre en comparación con lo conocido anteriormente, restringiéndose los grabados a espacios bastante acotados en la zona, o bien en asociación a sitios de tiempos Inca, o bien en el principal sector de emplazamiento de estaciones rupestres del período anterior en Putaendo. Esta baja representatividad se expresa tanto por un bajo número de sitios de petroglifos, como por una escasa frecuencia de paneles y figuras grabadas.

Este panorama contrasta con la situación que se observa en el área de San Felipe – Los Andes, donde se dan dos hechos básicos: primero, la arquitectura monumental Incaica se orienta a la construcción de wakas (lugares sagrados) y tambos, sin que se registren fortalezas; segundo, a diferencia de lo que ocurre en Putaendo, en este sector hay una significativa presencia de arte rupestre de tiempos Incas. Si durante el Intermedio Tardío el arte rupestre se encontraba escasamente representado en este espacio, ahora, por el contrario, este tipo de manifestación cultural se populariza, siendo extremadamente frecuente y visible en el espacio.

Si entendemos que tanto la arquitectura como el arte rupestre son materialidades densas, es decir cultura material que conlleva todo un mensaje y simbolismo en sí, podemos ver que el Inca actúa de forma diferencial en los dos espacios estudiados. En el primero de ellos, Putaendo, el Tawantinsuyu se orienta casi exclusivamente a la implantación espacial de significantes arquitectónicos relativos a la fuerza y al poder represivo; el pucará El Tártaro, fortaleza ampliamente visible en la zona se constituye en la expresión misma de la fuerza y el poder Incaico en la zona, actuando como un claro significativo relacio-

²³ Debe recordarse en este punto que una de las estrategias de dominación utilizada por el Inca es el permitir el mantenimiento de la religiosidad por las poblaciones locales, pero reconociendo como deidad principal a Inti, dios Sol Incaico, así como su inclusión dentro de una lógica del estado, tal como lo refrenda la inclusión de los ídolos religiosos locales en el templo del Qoriqancha en Cuzco (véase por ejemplo, Rostworowski 1980, Pease 1989).

nado con aspectos bélicos y de fuerza. En contraposición, en el segundo espacio (San Felipe – Los Andes), los significantes se relacionan más bien con aspectos religioso y de ritual Incaico; la principal instalación arquitectónica de este espacio es el Cerro Mercachas, waka emplazada en un cerro de amplia visibilidad y visibilización que lo transforma en un hito espacial que, a diferencia de pucará El Tártaro, no se orienta a la exhibición de la fuerza sino, por el contrario, de la ritualidad Incaica.

De esta forma, el Inca habría empleado estrategias diferenciales de acción en estas dos zonas las que, muy posiblemente, responden al hecho de que el Tawantinsuyu se habría encontrado ante dos comunidades distintas. Antes que un proceso plano de incorporación espacial, el Inca reconoció las particularidades de cada una de estas comunidades, explotando diferentes aspectos en sus relaciones sociales con los grupos locales.

Esta afirmación en cierta medida ha sido confirmada en el último tiempo con el hallazgo del Tambo El Tigre, instalación arquitectónica estatal relacionada con aspectos administrativos y que se emplaza en el cordón montañoso del cerro Orolonco, formación natural que define la división entre ambas cuencas, por lo que se puede entender que esta construcción administrativa se emplaza exactamente en un punto de frontera entre los dos grupos humanos, controlando tanto el movimiento de un espacio a otro, como cumpliendo un conjunto de otras funciones administrativas que reproducen este límite.

Este juego de fronteras entre comunidades y su aprovechamiento e identificación por parte del Inca influye también en la reocupación del sitio Bellavista en tiempos Inca, quién efectúa enterratorios en túmulos en este espacio, manteniendo su sacralidad durante el período Tardío y reconociendo la importancia de este espacio, la cual nace de su carácter de espacio medial entre dos lugares diferentes, entre dos comunidades distintas.

Inclusive, se podría sugerir que en este juego de organización espacial de la cuenca superior del río Aconcagua y el reconocimiento de las comunidades locales, se produce una organización tripartita del paisaje local a partir de la presencia y ausencia de arte rupestre. Un primer espacio correspondería al sector norte de la cuenca superior del río Aconcagua, abarcando Campos de Ahumada, Paidahuen y Vilcuya, donde el arte rupestre sería una expresión altamente recurrente y que definiría en gran medida esta intensificación en la producción visual. Un segundo espacio correspondería a la cuenca de Putaendo, donde se daría esta materialidad, pero sin tanta frecuencia como en la mitad norte antes indicada. Finalmente, un tercer espacio sería la mitad sur de la cuenca superior del río Aconcagua, que incumbe los espacios de Pio Río y Estero Pocuro, donde las prospecciones no han permitido identificar de momento arte rupestre, pero para el cual hay un pequeño registro bibliográfico y por tradición oral que habla un reparo rocoso con pinturas (Stehberg 1976) y una decena de bloques grabados en la zona de Pio Río. Sin embargo, se diferen-

ciaría este espacio de los dos anteriores por la baja frecuencia de este registro material, pues independiente de los datos antes mencionados, las prospecciones efectuadas en la zona y la tradición oral para gran parte de este espacio no reconoce el registro de arte rupestre.

Esta baja frecuencia es aún más intrigante cuando vemos que la mitad norte de la cuenca está ampliamente alterada por la realización de arte rupestre. Sin duda alguna, esta variación espacial queda como una importante interrogante a descifrar en futuras investigaciones sobre el tema, hablando ella de la complejidad y selectividad espacial que lleva la producción de arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua.

2.4. LA RACIONALIDAD DEL ARTE RUPESTRE

Tal como sucedió con el arte rupestre del período Intermedio Tardío, pensamos que una conceptualización como materialidad densa del arte rupestre del período Tardío nos puede dar cuenta de aspectos estructurales del orden de racionalidad de las poblaciones, los que se encontrarían expresados en el código que da lógica a esta producción visual.

En particular, pensamos que por medio de este procedimiento podemos acceder a cuatro aspectos básicos de la racionalidad de las sociedades de este período y que se materializan en el arte rupestre.

La primera de ella hace referencia a la forma de producción de los diseños geométricos dentro de este estilo, las cuales no se caracterizan ya por un importante uso de la yuxtaposición como herramienta gramatical y la construcción de diseños compuestos, sino que muy por el contrario, se basan en la producción de diseños individuales en muchas ocasiones basados en la creación de decoraciones al interior de la figura geométrica mayor, siendo menos frecuente la unión y/o articulación por medio de apéndices hacia otras figuras y diseños.

Esta modificación en la lógica de la construcción de los diseños pensamos que va en concordancia con algunos cambios profundos establecidos en el orden de racionalidad que fundan la producción del arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua. En particular, este sistema de construcción lleva a un predominio de la representación individual por sobre la compuesta, alterando la lógica propia al período Intermedio Tardío y que guardaba relación con un orden de racionalidad campesino.

En efecto, la producción de figuras individuales consideramos que está más en relación estructural con la nueva lógica y racionalidad en la que se contextualiza el arte rupestre del período Tardío y que hace referencia a la presencia de un estado en la zona. En tal sentido, la construcción de figuras individuales la relacionamos con conceptos estructurales a esta lógica de estado, por la cual el individuo, si bien no responde a la lógica actual que conocemos y que es fruto de la modernidad, si adquiere un papel más preponderante en esta formación

socio cultural, que descansa en procesos de individualización más marcados y no tanto en la lógica de la familia campesina únicamente.

Esta primacía de lo individual en el Tawantinsuyu está claramente establecida por la presencia de claros líderes, comenzando por el Inca mismo, y por una serie de individuos particulares que poseen el poder y son esenciales a la reproducción política de esta sociedad. Esta importancia del individuo en la estructuración y funcionamiento del Tawantinsuyu, por tanto, se reproduce en la misma lógica del arte rupestre que define su materialización por un número importante de figuras individuales que no se fundan en un principio de lo colectivo y lo compuesto.

Sin embargo, es importante hacer notar que esta construcción del individuo en el Tawantinsuyu no es similar a la actual y que, no obstante la presencia de estos elementos de individualidad, convive con este concepto una fuerte presencia de la lógica comunitaria, alcanzando su máxima expresión en la noción de ayllu, entidad que es la base económica y política del funcionamiento del estado y que apela a la colectividad de los linajes. Esta construcción de individualidad, pero también ese mantenimiento de la colectividad, es a nuestro entender, otro elemento de juicio para la comprensión del Tawantinsuyu como un *estado salvaje* (*sensu* Sánchez 2002, Ziolkowski 1997), a medio camino entre una lógica netamente estatal y la racionalidad campesina. Inclusive, podría argumentarse que la presencia de figuras compuestas dentro del Estilo II daría cuenta de esta complejidad en la lógica del estado, o bien, de la importancia de la lógica local en la construcción de este arte rupestre. Tales afirmaciones sólo pueden ser contrastadas por medio de evidencias provenientes de otras zonas, las cuales desafortunadamente no están disponibles en la actualidad o, por el contrario, están muy poco sistematizadas.

Lo que si es correcto, es que el arte rupestre de Aconcagua materializa un importante cambio en el orden de racionalidad prevaleciente en la zona a partir del proceso de individualización de los diseños en arte rupestre y que va de la mano con ciertos aspectos de la configuración de un estado, así como del orden de racionalidad que se le asocia.

Podríamos arriesgar en este momento la hipótesis que el aumento de las figuras antropomorfas individuales en el arte rupestre, así como la creación de figuras con una mayor explicitación en sus atributos, tales como ojos, bocas, manos, etc., podría ser entendido como otra materialización de esta construcción de la individualidad, la que se reproduce ahora no sólo en un mayor número de motivos individuales grabados en las rocas, sino también en una mayor especificación en su construcción, lo que no implica que ellas apelen a un(os) individuo(s) en particular, sino que a un concepto donde el individuo en su especificidad es de mayor importancia. Sin embargo, reconocemos que una afirmación como ésta debe ser explorada mayormente para poder aseverarla de manera contundente.

Un segundo elemento que posibilita ingresar al orden de racionalidad de estas poblaciones descansa en el con-

cepto de espacio materializado en el arte rupestre. Si dentro del período Intermedio Tardío nos encontráramos con una ordenación oblicua, ahora nos vemos enfrentados a un arte rupestre que se define por su ordenación vertical y horizontal dentro del soporte, las que en ocasiones se combinan formando un esquema reticulado o bien se expresa básicamente en una expresión vertical, siendo muy escasa la horizontalidad.

La conquista de la verticalidad pensamos que se relaciona en este caso nuevamente con la racionalidad de un estado, dando cuenta de una noción de jerarquía y diferenciación propia a estos grupos, de un carácter bastante más marcado que aquella reconocida en el Intermedio Tardío y que descansa en esta ocasión en todo un sistema administrativo y burocrático estatal con claras diferencias de prestigio y poder que se traduce en una fuerte verticalidad de las relaciones sociales.

Esta verticalidad creemos que incluso se da dentro de la misma organización de los asentamientos, donde el emplazamiento de sitios con arquitectura monumental en altas cumbres, como son por ejemplo Pucara El Tártaro y Cerro Mercachas, materializa también este concepto de espacio jerarquizado y de verticalidad, con una clara diferencia entre arriba, asociado al estado y abajo, asociado a las poblaciones locales. Inclusive, este mismo concepto se reproduce en su máxima expresión en los santuarios de altura, los que generan un juego espacial similar.

Estas afirmaciones estructurales tienen su fundamento inclusive en la lógica del pensamiento andino e Incaico, el que reconoce en la verticalidad un discurso de poder y jerarquía (Zuidema 1992).

La combinación de este juego de ordenaciones verticales y horizontales dentro del arte rupestre de tiempos Incaicos puede ser explorado inclusive dentro de los aspectos estratégicos que cumplen los sistemas de representación visual en las políticas estatales. Zuidema (1992), estudiando la organización de las decoraciones de las vestimentas retratadas en Guama Poma (1987 [1615]) y su relación con las festividades del Cuzco, ha sugerido que el uso de la verticalidad y horizontalidad no es en ningún caso algo aleatorio, sino que tiene un claro significado político. En particular, Zuidema (1992), encuentra que en las ordenaciones verticales se encuentran siempre en festividades en las cuales participan grupos tanto del Cuzco como foráneos a éste; en contraposición, las decoraciones horizontales se remiten únicamente a fiestas en las que participan los pobladores del Cuzco.

A partir de lo anterior, el autor propone que estas dos orientaciones tienen un significado y función política clara. La verticalidad, como símbolo de jerarquía y diferenciación social, funciona en las fiestas del Cuzco en las que asiste gente desde las provincias como un discurso que marca y exhibe las diferencias de jerarquías y poder propias al Tawantinsuyu, y en las que obviamente los pobladores del Cuzco ocupan los más altos rangos. La horizontalidad, en cambio, al expresarse únicamente en fiestas a las que

asisten pobladores del Cuzco, actuaría como símbolo de semejanza y homología, promoviendo los lazos de unidad entre los distintos ayllus que componen la ciudad sagrada.

Este juego de espacialidad en las vestimentas pensamos que no es menor y que da cuenta de manera clara de cómo los sistemas de representación visual funcionan dentro del mundo Incaico. Más aún, tomando tales ideas como base, podemos sugerir que la primacía de la ordenación vertical dentro del arte rupestre de Aconcagua es coherente con los principios delineados por Zuidema (1992), pues ella correspondería a una expresión visual en su sector foráneo al Cuzco y, por tanto, en un espacio donde la diferenciación debe ser marcada, así como la noción de verticalidad y jerarquía. Aquí, un elemento del código del arte rupestre no sólo materializa aspectos de un orden de racionalidad, sino que también funciona políticamente dentro de los discursos visuales del momento.

El tercer aspecto en el que pensamos que el código semiótico trasluce características del orden de racionalidad de estas poblaciones es en la geometría del que es uno de los diseños más populares, los cuadrados con trazos interiores.

Si revisamos la construcción de estas figuras ellas descansan en dos atributos, primero, la cuadratura y rigidez del diseño y, segundo, la subdivisión interna de ellos, ambos atributos, a nuestro entender estructurales a esta forma de pensamiento.

La construcción de la cuadratura pensamos que va de la mano con este orden de racionalidad más estatal, básicamente por cuanto ella representa un concepto de espacio bastante más rígido y cerrado que otras geometrías, tal como el círculo. Este hecho pensamos que se refrenda también en la arquitectura, con construcciones estatales donde predomina esta lógica arquitectónica y la producción de este tipo de espacios, en contraposición a los patrones que se pueden sugerir para poblaciones de tiempos previos, donde si bien no hay evidencia directa en la zona, en el área aledaña de la cuenca del Maipo-Mapocho corresponderían a estructuras más circulares con varios recintos adosados entre sí (Pavlovic *et al.* 2000).

Este mismo hecho lo podríamos abordar desde los cuadrados representados en Campos de Ahumada, los que se definen por su gran rigidez y pauteamiento, casi dando la idea de haber sido producidos con un molde (cosa que obviamente no es así), y que da cuenta, por tanto, de un importante control y sistematización en la producción de esta construcción visual. Lo interesante es que saliendo de Campos de Ahumada, y enfocándonos en los sitios de cualquiera de las dos cuencas en estudio, esta realidad es totalmente distinta, con una ausencia de cuadrados con tal nivel de rigidez, reemplazados por óvalos o cuadrados de esquinas más curvas. A manera de hipótesis pensamos que ello puede dar cuenta del origen de estas producciones, ya que si ellas representan un orden de racionalidad, podríamos sugerir que en Campos de Ahumada estamos frente a una expresión realizada según

una racionalidad y una estructura más cercana a la lógica estatal, mientras que en los otros espacios nos confrontaríamos con representaciones que responderían más bien a una interpretación local que se materializa como síntesis, pues por un lado, rescata una geometría y su lógica de producción, pero, por otro, la adapta y redefine según su lógica procediendo a la creación de óvalos, círculos y/o cuadrados de esquinas redondeadas según tal parámetro.

Esta hipótesis se apoya también en las lógicas propuestas para el arte rupestre de este tiempo en ambas zonas, donde se observa para el primer caso una mayor relación con materialidades y producciones estatales y, en el segundo, con una simbiosis entre lo local y lo foráneo. El código y su orden de racionalidad trasluciría, a nuestro entender, las complejidades de estos procesos sociales propios al período Tardío.

El segundo aspecto descansa en la organización interna de estos espacios. Dentro de las figuras geométricas de este estilo hemos visto que una importante estrategia de construcción de los diseños es la aplicación básicamente de trazos lineales interiores que segmentan este espacio en múltiples compartimentos. Tal segmentación respondería a una forma de conceptualización del espacio, que reproduciría una forma de construcción y organización que se encontraría en otros niveles, en particular en la misma organización del paisaje. En efecto, esta segmentación interna pensamos que va de la mano con un concepto de espacio dividido, jerarquizado, nociones visibles en la lógica incaica de organización de su espacio físico, comenzando con el clásico sistema tripartito de organización del territorio (Pease 1989, Rostworowski 1980, Silva 1982), y por la clara segmentación del territorio de acuerdo a ayllus. La decoración del arte rupestre, por tanto, pensamos que replica un patrón del orden de racionalidad del mundo incaico, el que es visible en otros ámbitos y que, en última instancia, da cuenta de un concepto de espacio más propio de un estado que de una sociedad campesina.

2.5. RECAPITULACIÓN

La presencia Incaica en sus provincias ha sido un tema ampliamente debatido en la literatura arqueológica, sin embargo, la discusión ha tendido a monopolizarse desde una perspectiva basada en la excavación de cementerios y sitios con arquitectura. Muy por el contrario, un acercamiento desde el arte rupestre es realmente escaso, salvo algunos estudios recientes, que intentan aplicar enfoques de este tipo y que se han desarrollado más que nada en el norte de Chile. Las proposiciones aquí efectuadas pensamos que son significativas, no sólo por intentar cumplir el objetivo antes planteado, sino también por cuanto integra información desde otras materialidades y sugiere el potencial que tiene el arte rupestre, puesto en contexto, para comprender el período Tardío.

La discusión de todo el conjunto de antecedentes expuestos, consideramos que da pie para sugerir que la pre-

sencia Incaica en la cuenca superior del río Aconcagua no fue en ningún caso menor y que, muy por el contrario, devino en una modificación importante de las relaciones sociales y culturales de las comunidades locales. Estas modificaciones se desprenden claramente en el arte rupestre a partir de las modificaciones en las prácticas que implicó la intensificación de la producción visual en la cuenca de San Felipe-Los Andes durante el Tardío, así como las modificaciones mayores que se generaron en el código semiótico del arte rupestre, que no sólo implicaron un cambio en los diseños, sino en los conceptos de espacio y figura allí implementados y que, como hemos sugerido, están más cercanos a la lógica de un orden de racionalidad estatal que campesino.

El arte rupestre actuó, por tanto, dentro de una nueva lógica cultural que se basó, antes que otra cosa, en un código semiótico propio al Incanato, introduciendo a la cuenca superior del río Aconcagua dentro de lo que podríamos llamar el mundo semiótico del Tawantinsuyu.

Pero en este proceso de modificación socio-cultural la ecuación no fue autónoma, sino que muestra una serie de matices, donde lo más importante es la confluencia entre lo local y lo foráneo, aspecto visto en otras regiones (Cornejo 1985), con una producción visual que media entre lo foráneo y lo local, pero que también en ciertos puntos recoge casi únicamente lo foráneo (p.e. Campos de Ahumada), permitiendo, por un lado, la creación de nuevos diseños y la implementación de un nuevo código, pero por otro, la continuidad de ciertas estrategias de producción del arte rupestre o, bien, la redefinición de las primeras desde la óptica de lo local. Este mantenimiento se reproduce también al nivel de las prácticas sociales, con una continuación en la definición de los espacios sagrados y las peregrinaciones asociados a éstos, pero esta vez insertos en un nuevo horizonte de producción visual.

Interesante es a su vez que, no obstante la gran variedad de diseños encontrados, podamos estar en condiciones de indicar la presencia de diseños imperiales, tal como la clepsidra y el motivo chacras (Briones *et al.* 1999). Sobre este último es importante su identificación, pues también ha sido identificado en el Norte de Chile (Cardona 2002, Valenzuela *et al.* 2004) y en el Noroeste Argentino (Vitry com. pers.), mostrando una amplia dispersión que avalaría la idea propuesta por Valenzuela (*et al.* 2004) con respecto a su condición de diseño imperial, no obstante que la autora basa su proposición en el registro de tal diseño únicamente en el Norte Grande de Chile.

Debemos señalar que si las proposiciones aquí efectuadas son correctas, deberíamos ser capaces de identificar un código similar a las producciones rupestres de tiempos Incas en otras zonas del Tawantinsuyu, pues ello sería el elemento mínimo para la existencia de un arte rupestre de tiempos Incas. Desafortunadamente la información disponible no nos acompaña, por cuanto salvo unos pocos casos reportados en el Norte Grande de Chile no hay mayores antecedentes, casos todos que descansan

al menos en la presencia de la ordenación vertical-horizontal propia a este código.

No obstante lo anterior, pensamos que un buen ejemplo de contrastación lo constituye la evidencia que entrega Vitry (com. pers.), a partir de sus prospecciones en la región de Salta. En este lugar el autor ha encontrado grabados rupestres en aleros rocosos asociados al camino Incaico y con cerámica del período Tardío en superficie. Tales grabados, que el autor ha asociado al período Inca, sugieren la reiteración de las proposiciones aquí entregadas, pues reconocemos en ellas: i) figuras individuales, ii) de geometría cuadrangular y ovalada, iii) decorada interiormente y iv) con una ordenación vertical-horizontal. De hecho, es sugerente la semejanza que guarda con algunos de los diseños propios a nuestra área de estudio.

En este panorama, pensamos que podemos retomar la pregunta clásica de la Arqueología Andina ¿existe un arte rupestre Incaico? Creemos que sí; aunque desconocemos quién efectuó el grabado, encontramos: i) la presencia de un código semiótico similar en grabados de distintas provincias del Tawantinsuyu, ii) la existencia de diseños idénticos de estos mismos espacios, iii) la presencia de diseños en arte rupestre que se repiten en la cerámica y que son considerados esenciales a la ideología incaica, como es el caso de la clepsidra (Bray 2004) y iv) desde la óptica de Aconcagua, un arte rupestre que funciona dentro de los procesos sociales del momento en pos de la presencia incaica.

El grabado pudo haber sido efectuado por cualquier persona, así como la arquitectura en cuanto producto de la mit'a, lo importante es la lógica en la cual se produce, actúa y se define ese grabado, y esa lógica es la Incaica. Ergo, podemos hablar de arte rupestre Incaico.

3. EL ARTE RUPESTRE DEL PERÍODO COLONIAL TEMPRANO

La irrupción del conquistador español a mediados del siglo XVI trajo consigo una serie de modificaciones importantes en las formas de vida de las comunidades indígenas, en sus prácticas y sus producciones materiales. El arte rupestre no estuvo exento de este proceso y el más claro referente de ello es la desaparición de esta práctica cultural.

Como lo avanzáramos, el registro de este tipo de arte rupestre es muy escaso, contándose de momento tan sólo un grabado asignable al período Colonial Temprano. Otros pocos grabados se han encontrado, pero su filiación crono-cultural es más tardía, ya que muestra una tradición tecnológica distinta, que aprovecha el uso de cuchillos metálicos, y donde se graban básicamente cruces cristianas, las que obviamente, están en un contexto social, cultural y político muy distintos al arte rupestre indígena.

Las investigaciones desarrolladas por Contreras (1998, 1999), señalan que con posterioridad a la llegada hispánica a la zona, las poblaciones indígenas del valle de Aconcagua

en general, y en específico del valle de Putaendo, se vieron sujetas a una drástica modificación de sus formas de vida y a un acelerado proceso de desintegración social.

El valle de Putaendo formó parte de la encomienda de Gonzalo de los Ríos, junto con La Ligua. Siguiendo a Contreras (1999), las poblaciones locales encomendadas fueron objeto de una profunda crisis social provocada por tres factores principales. Primero, debieron trabajar a manera de peones dentro de las estancias y minas pertenecientes a la encomienda o en territorios aledaños. Segundo, una importante proporción de ellas fue trasladada hacia tierras de otros sectores, en especial del río Choapa, como mano de obra barata. Tercero, fueron despojadas de sus tierras comunales por los españoles que comenzaron a asentarse en el valle. Todo ello generó, hacia mediados del siglo XVI e inicios del XVII, no sólo una muy considerable merma de la población local, sino también la definitiva desestructuración de las formas de vida y de las relaciones sociales prehispánicas (Contreras 1998, 1999).

Aunque el arte rupestre Colonial Temprano que hemos podido identificar es muy escaso, pensamos que su presencia hace referencia a un proceso de importantes transformaciones en las poblaciones indígenas locales. La ejecución de lo rupestre se restringe ahora solamente a un punto específico de la zona estudiada, correspondiente al sector más alto de este espacio sagrado donde se dispone el sitio CB 33. Este consiste en un único soporte rocoso con grabados del estilo I y II en dos de sus caras y que parece haber formado parte de los procesos de definición del espacio en tiempos previos, actuando como un umbral que cierra esta área por su extremo norte.

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

Sin embargo, y de forma significativa, esta escena se dispone en un sitio (CB 33) desde el cual se domina todo el espacio sagrado definido anteriormente, observándose la casi totalidad de las estaciones de arte rupestre que la componen, y se encuentra sobre un panel que contiene también grabados correspondientes a los momentos previos. Este caso, no obstante, presenta ciertas peculiaridades (Lámina 114). Por un lado, un par de los diseños prehispánicos del panel manifiestan haber sido objeto del acto intencional de borrarlos a través del raspado con un instrumento lítico. Este hecho, que no muestra relación con la racionalidad indígena prehispánica y que puede pensarse como propio del momento Colonial Temprano, parece negar, visual y sim-

bólicamente, cualquier intención de unión o de relación entre este momento y la historia anterior del valle. Por otro lado, esta aparente separación a través de la eliminación de figuras previas, se materializa también en la ubicación de la escena de monta en un sector lateral del soporte, donde no comparte espacios con ninguna de las figuras restantes, pero que, en contrapartida, es la que se observa en primer lugar desde el único punto en que se domina el panel en su totalidad (Lámina 115).

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

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

La escena de monta queda entonces como muda alegoría de una tradición cultural casi desaparecida, su última materialización en la historia del valle dentro de un contexto sociopolítico de extremo conflicto en el que la sociedad indígena experimenta un rápido proceso de transformación/desaparición. Esta escena parece configurar el momento final de un espacio sagrado definido hace ya unos 600 años atrás por medio de la materialidad del arte rupestre. El porqué se produce esta desaparición es ya un tema que debe ser abordado en mayor profundidad desde las fuentes arqueológicas y etnohistóricas, escapando a nuestras capacidades y límites investigativos en la actualidad, pero que sin duda se materializa como una alegoría de la transformación de la sociedad indígena en tiempos Coloniales.

VI. PALABRAS FINALES

A lo largo de la presente investigación hemos desarrollado una propuesta que, partiendo de la combinación de un marco teórico-metodológico fundado en la semiótica y la Arqueología del Paisaje, ha sistematizado el arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua dentro de Estilos entendidos como sistemas semióticos, para posteriormente delinear un conjunto de proposiciones interpretativas que posibilitan efectuar un acercamiento a la prehistoria local, sus características y sus dinámicas sociales. Los resultados alcanzados sugieren no sólo la posibilidad, sino la rentabilidad, de abordar la comprensión de las formaciones socio-culturales del pasado desde una materialidad que por muchos años a estado relegada en el discurso arqueológico, cual es el arte rupestre.

Obviamente, tal tarea no puede descansar única y exclusivamente en el trabajo con arte rupestre, sino que muy por el contrario, y siguiendo la lógica de cualquier investigación arqueológica, descansa en el potencial del contexto y la interrelación de los datos obtenidos en el arte rupestre con aquellos provenientes tanto de otras materialidades, como de otros estudios. Lo rescatable, sin embargo, es que en este caso tal proceso tomó como piedra angular de toda la reflexión a los grabados, construyendo las proposiciones surgidas desde la evidencia que aportaban los petroglifos, y apoyándola y contrastándola con el resto del registro arqueológico, tarea que en muy pocos casos es visible dentro de la producción científica arqueológica, la que incluso, en algunas de sus corrientes proponen o bien que la única posibilidad de acercamiento al arte rupestre es a través de su estudio por medio de los procedimientos de las llamadas ciencias duras (Bednarik 1994b), o proponen la construcción de una disciplina propia y específica al arte rupestre, despreciando hojas de revistas científicas en discusiones relativas al nombre que debería adoptar tal disciplina (Odak 1991, 1993), obviando la necesaria y esencial relación y conocimiento del contexto socio-cultural de producción e ejecución del arte rupestre, información que sólo es, en la mayoría de los casos, obtenibles a partir de la Arqueología.

A su vez, los resultados alcanzados presentan un conjunto de otras derivaciones de gran importancia, las que pueden ser ordenadas en consideraciones metodológicas, interpretativas y patrimoniales.

En términos **metodológicos**, este trabajo se constituye en el primer intento extensivo de aplicar un enfoque basado en la Arqueología del Paisaje para la comprensión global de un tema de estudio en la arqueología chilena, aplicando estrategias de investigación novedosas e inéditas para esta realidad arqueológica. Al respecto, los resultados alcanzados dan cuenta no sólo de la idoneidad de la metodología propia a la Arqueología del Paisaje, sino que también de su rentabilidad.

Asimismo, la forma de abordar el arte rupestre permitió traspasar algunos de los aspectos subjetivos que subyacen en el proceso de registro y relevamiento de datos en una buena parte de los estudios que se efectúan al respecto, configurando un sistema de registro que no se funda en la libertad descriptiva de quién releva el arte rupestre, permitiendo construir una base de datos con entradas comparables.

La revelación de los códigos que posibilitan acercarse a un concepto de estilo que traspasa la mera descripción y catálogo de figuras y diseños, permite continuar esta investigación hacia nuevas muestras de estudio, enfrentándose a diseños desconocidos pero que pueden ser asignados a uno u otro estilo a partir de sus atributos intrínsecos.

Por otro lado, los resultados alcanzados contrastan los desarrollos metodológicos y teóricos propuestos por la Arqueología del Paisaje, tal cual como es definida por Felipe Criado (1991, 1993, 1999) y operacionalizada por el Laboratorio de Arqueología del Paisaje, en un contexto espacio-cultural que no guarda ningún tipo de relación con la realidad arqueológica y prehistórica de Galicia, lugar donde sin duda se ha materializado de mejor y mayor forma este enfoque teórico-metodológico. Segundo, en línea con lo anterior y en contraposición a tendencias posmodernistas extremas de la arqueología postprocesual, demuestra la importancia de las estructuras y códigos en la producción de la realidad social y, más aún, creemos que nuestra investigación también sugiere la importancia de la identificación de éstos, así como su interpretación a la luz de los registros etnográficos y etnohistóricos andinos, permitiendo con ello un mejor acercamiento al registro arqueológico y un reconocimiento de la importancia del horizonte de inteligibilidad (Criado 1989, 1991, 2000) desde el cual se da sentido al registro arqueológico, por cuanto la interpretación propuesta sobre el sentido de organización cuatripartita del espacio no sería posible sin el conocimiento de tal horizonte de inteligibilidad.

Sin embargo, así como un conjunto de potencialidades metodológicas son posibles de identificar en esta investigación, no podemos dejar de lado las limitaciones que ésta misma presenta y las críticas que son posibles de plantearle. Tal vez la principal de éstas es el hecho que si bien se proponen los lineamientos que definen el código de cada uno de los sistemas semióticos, es verdad también que con tales herramientas no podemos dar cuenta del 100% del registro de arte rupestre, por cuanto la naturaleza del registro permite que en ocasiones un soporte presente tan sólo un diseño circular de trazado lineal discontinuo, el que por la naturaleza de la proposición aquí entregada, que se basa en la discriminación de un conjunto de atributos y la relación entre éstos, no puede ser mayormente asignada. Tal limitación, que reconocemos y

esperamos mejorar a través de la complementación con una serie de otros criterios, es en cierta medida una falencia de la investigación en arte rupestre, e inclusive de la misma arqueología, siendo posiblemente la intención de lograr un 100% de la asignación estilística de los diseños grabados una tarea algo ilusa y poco centrada en la realidad. No obstante lo anterior, el alto porcentaje de figuras y diseños asignadas estilísticamente, así como las tendencias observadas en el registro arqueológico, pensamos que constituyen una base de datos fiable para sostener las interpretaciones aquí propuestas.

Una segunda limitación viene dada por la misma perspectiva utilizada para tratar los grabados. Desde el momento en que optamos por una metodología orientada al análisis de los diseños, y al reconocimiento de la sintaxis que produce éstos, los resultados no se orientan a la generación de una tipología de diseños, por lo que un análisis espacial que intentase evaluar la distribución de éstos en el soporte, al interior del sitio o en la totalidad del área de estudio no se hace mayormente posible, salvo en muy contados casos como en el de Paidahuen, donde se trabajó con la representación de un rostro. Sin embargo, es verdad también que esa limitación no nace solamente de nuestra perspectiva, sino de la naturaleza misma del arte rupestre trabajado, lo que a nuestro entender nos lleva a sugerir que el método de abordaje de estas representaciones fue el más idóneo, dada su variabilidad y supuesta heterogeneidad.

Un tercer y cuarto aspecto, que vienen más bien por un problema de la historia de la investigación y de la calidad del registro arqueológico, son, por un lado, los pocos antecedentes con los que contamos para comparar los grabados del Estilo II con representaciones que pudiesen ser asignadas al Estado Inca en otras regiones, especialmente en el Cuzco, donde hasta el momento, casi no se han registrado publicaciones referidas al tema al no ser un tema de interés para los investigadores. Por otro, es la baja cantidad de sistemas de representación visual asociados al período Intermedio Tardío, pues al contar tan sólo con la cerámica y sus decoraciones, las correlaciones establecidas con el arte rupestre del Estilo I no son tan fuertes como aquellas entre Estilo II y otros artes de tiempos Incaicos.

En términos **interpretativos**, pensamos que dos son los resultados que abren importantes repercusiones para el futuro, primero, la identificación de un arte rupestre de tiempo Incaico, temática que como ya vimos, traspasa nuestra región de estudio y se constituye como un aporte a la arqueología Incaica por el desconocimiento de este tipo de evidencia en otras provincias; segundo, las proposiciones relativas a la constitución de ciertos sitios de arte rupestre a manera de plazas, con una estructura particular de organización de alto contenido semántico en el mundo andino y anclándose en el movimiento como recurso de significación, por cuanto, la arqueología de los espacios de aglomeración social no se ha desarrollado mayormente en la arqueología de Chile central y, en muchas ocasiones, las diferencias de registro con los Andes Meridionales y

Centrales, donde las plazas son un recurso esencial a la reproducción social, llevaba a separar los desarrollos de una y otra zona, no obstante la presencia de elementos estructurantes andinos en Chile central, tal como lo hemos expresado en páginas anteriores.

Aunque no es un tema tratado en este trabajo, pero que si se deriva de sus datos y bien podría ser trabajada como una extensión de nuestra investigación, son las interesantes similitudes que se dan entre las lógicas del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua y de Galicia (léase formas de ordenación espacial y tipos de sociedades, por ejemplo), hecho que al no poder descansar en un argumento de difusión, se puede relacionar con las proposiciones de Criado (1991, 1999, 2000), referidas a las relaciones establecidas entre los ordenes de racionalidad y los conceptos de paisaje propios a las formaciones socio-culturales que las contienen. Tal aseveración, que bien daría tema para otra investigación, la presentamos sólo como un comentario que explora las posibilidades de las proposiciones formuladas.

Acompañan a estas potencialidades unas limitaciones que son propias a esta investigación y que pueden ser un futuro abordadas. En primer lugar, la caracterización de los llamados sitios de arte rupestre puntuales pensamos que es recién la punta de un iceberg, por cuanto si comparamos los resultados alcanzados de su análisis con los de los sitios de arte rupestre basados en la movilidad, la diferencia es notable, siendo a nuestro entender, posible alcanzar un conocimiento más acabado del primero de estos tipos de sitios. Sin embargo, la muestra estudiada, así como las limitaciones interpretativas auto-impuestas a nuestro trabajo no nos posibilitan avanzar más allá de las proposiciones aquí formuladas.

En segundo lugar, sería interesante definir los patrones de estructuración espacial del arte rupestre en su dimensión más macro, cuál es el considerar la distribución de la totalidad del arte rupestre en la cuenca superior del río Aconcagua con el fin de intentar identificar la estructura espacial en una escala mayor, pero que, de momento no es posible de aproximar con la base de datos que se maneja.

En tercer lugar, una comprensión más detallada de las actividades desarrolladas al interior de los sitios de arte rupestre sería necesaria con el fin de afinar las proposiciones relativas a su constitución como plazas y la realización de performances. Para tales efectos, una buena línea a explorar es la realización de excavaciones sistemáticas en los sitios, sin embargo, muchos de ellos no presentan depósito arqueológico, evidencia negativa que deberá ser evaluada a futuro para afinar nuestras proposiciones.

En cuarto lugar, y relacionado con lo anterior, es necesario clarificar la articulación que se da entre arte rupestre, cementerios y sitios con arquitectura, por cuanto todos ellos son espacios propios para la realización de la aglomeración social y performances, que deb ser explorados en un futuro.

Pero a nuestro entender el elemento central de nuestras limitaciones interpretativas, es la necesidad de com-

parar nuestros resultados con los registros que existiesen en otras zonas arqueológicas adscritas al Tawantinsuyu, no sólo como forma de contrastación de nuestros postulados, sino también con el fin de discernir las continuidades, diferencias y matices de este proceso. Asimismo, pensamos que la exploración de las contingencias y estrategias aplicadas por el Inca sobre la alfarería, que es uno de los temas más tratados para todo el Tawantinsuyu, pueden ser un buen modelo para comparar y evaluar el accionar del arte rupestre y su producción, ampliando no sólo nuestra mirada, sino contrastando el accionar de diferentes materialidades en los procesos sociales, así como sus articulaciones.

No obstante todas las limitaciones antes indicadas, pensamos que ellas no desmerecen los resultados alcanzados, así como sus proyecciones. De hecho, pensamos que la mayor rentabilidad de esta investigación es el abrir nuevos caminos a la investigación sobre el arte rupestre y la prehistoria en Chile central, así como la sistematización y operacionalización de un marco teórico-metodológico anclado directamente en la semiótica.

En este punto queda necesariamente abierta la puerta para discutir posteriormente la ausencia de arte rupestre de tiempos previos a los aquí postulados. Por nuestra parte podemos afirmar que, de momento, no tenemos ningún elemento de juicio que nos avale la presencia de arte rupestre en épocas anteriores al período Intermedio Tardío, por lo que una buena vía a explorar a futuro es el falseamiento de esta hipótesis, así como profundizar en mayor medida la interpretación del porque esta ausencia.

En términos **patrimoniales**, la presente investigación se erige como una base interpretativa para el desarrollo de narrativas que den contenido y significado a esas piedras grabadas que tan bien conocen los pobladores locales, pero de cuyo contenido no se habla. Pero también, la comprensión de la lógica de éstos, lleva a pensar en estrategias de puesta en valor de los sitios, donde sin duda, y como bien lo ha propugnado ya hace años la Arqueología del Paisaje y el laboratorio al cual adscribimos, los modelos deben traspasar la simple materialidad de la evidencia arqueológica para abrirse a la necesidad de considerar las condiciones de visibilidad y el emplazamiento de los soportes de arte rupestre dentro de un

contexto de gestión integral que articular el patrimonio arqueológico con su contexto espacial.

Asimismo, las proposiciones expuestas en esta investigación conllevan necesariamente la realización formas de gestión y puesta del valor de sitios como Paidahuen o la zona de Casa Blanca, que requiere la construcción de rutas de tránsito, visita en este caso, que posibiliten dar cuenta de la lógica sobre la que se erige y constituye la significatividad de estos sitios, así como de los grabados mismos que se encuentran en la roca. Así, para esta investigación, la gestión de este patrimonio descansará en traspasar el soporte de arte rupestre y sus grabados, como si fuesen meros cuadros, para integrarlos en una realidad más amplia, el contexto espacial que es su dominio de validez inmediato y por excelencia.

Claro está que la principal limitación de todo esto es el carácter embionario que tiene un enfoque de esta forma en Chile, y en particular, lo poco que se ha realizado sobre gestión del patrimonio arqueológico en la cuenca superior del río Aconcagua y que intente traspasar un mero Estudio de Impacto Ambiental.

Finalmente, no podemos dejar pasar el contexto en el cual se desarrolló este trabajo, a medio camino entre una arqueología chilena, centrada en la investigación básica, y el Laboratorio de Arqueología del Paisaje, centrado en la investigación aplicada. Tal dualidad se expresa, por un lado, en las fuentes de financiamiento que guiaron las investigaciones que financiaron el trabajo de la tesis de la que procede este texto, el Fondo de Desarrollo de la Investigación Científica y Tecnológica, pilar de la investigación básica en Chile, pero por otro, el convencimiento de la necesidad de la gestión de este patrimonio, así como su puesta en valor, tema que si bien no se ha tratado en esta investigación, estamos convencidos de su rentabilidad y necesidad, por lo que una derivación de esta investigación, en el marco del proyecto Fondecyt 1040153, es el trabajo con la comunidad local que hemos comenzado a desarrollar desde el año 2005, en busca no sólo de una forma de protección de este patrimonio, sino de socializar nuestros resultados y desarrollar estrategias de gestión que reviertan en las comunidades locales, así como en nuestro trabajo. Esta investigación es la base sobre la cual construimos tal proyecto y las esperanzas derivadas de éste.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- Adán, L. y M. Uribe. 2005. El dominio inca en la localidad de Caspana, un acercamiento al pensamiento político andino (río Loa, norte de Chile). *Estudios Atacameños* 29: 7-40.
- Adorno, R. 1981. On pictorial language and the tipology of culture in a new world chronicle. *Semiotica* 36 (1/2): 51-106.
- Adorno, R. 1987. Waman Puma: el autor y su obra. En *Nueva crónica y buen gobierno*, J. Murra, R. Adorno y J. Urioste (eds.), pp: XVII-XLVII. Madrid: Colección Historia 16.
- Aldunate, C. 2001. Arquitectura y poder. En *Tras la Huella del Inca en Chile*, V.V.A.A., pp: 44-51. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Appadurari, A. 2001. *La modernidad desbordada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arellano, C. 1998. Quipu y tocapu sistemas de comunicación. En *Los Incas: arte y símbolos*. F. Pease (ed.), pp: 215-253. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Ashmore, W. y J. Sabloff. 2002. Spatial order in Maya civil plans. *Latin American Antiquity* 13: 201-215.
- Bahn, P. 1993. The dead wood stage of prehistoric art studies, style is not enough. En *Rock Art studies, the post-stylistic era or where do we go from here?*, M. Lorblanchet y P. Bahn (eds.), pp: 51-60. Exeter: Oxbow Monographs 35.
- Barthes, R. 1967. La actividad estructuralista. En *Ensayos críticos*, pp: 255-262. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. 1978. *El sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. 1990 [1985]. *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Baudrillard, J. 1979. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.
- Bauer, B. 1998. *The sacred landscape of the Inca: the Cuzco ceque system*. Texas: University of Texas Press.
- Bednarik, R. 1993. The direct dating of rock art. *Rock Art Research* 10(1): 48-51.
- Bednarik, R. 1994a. A taphonomy of paleoart. *Antiquity* 68(258): 68-74.
- Bednarik, R. 1994b. On the scientific study of paleoart. *Semiotica* 100(2/4): 141-168.
- Bednarik, R. 1995. The Coa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating in Palaeolithic rock art. *Antiquity* 69 (266): 877-883.
- Bell, C. 1997. *Ritual, perspectives and dimensions*. Oxford: Oxford University Press.
- Belmar, C., R. Labarca, J. Blanco, G. Rojas y R. Stehberg. 2003. Adaptación al medio y uso de recursos naturales en caverna Piuquenes. *Trabajo presentado al XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomé.
- Bender, B. 1993. Stonehenge, contested landscape (medieval to present day). En *Landscape, politics and perspectives*, B. Bender (ed.), pp: 245-280. Oxford: Berg.
- Bender, B. 1998. *Stonehenge: making space*. Oxford: Berg.
- Benveniste, E. 1972 [1966]. *Problemas de Lingüística General*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Benveniste, E. 1977. *Problemas de Lingüística General II*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Beorchia, A. 1985. *El enigma de los santuarios indígenas de alta montaña*. San Juan: Centro de Investigaciones de Alta Montaña.
- Berdichewsky, B. 1964. Arqueología de la desembocadura del Aconcagua y zonas vecinas de la costa central de Chile. *Arqueología de Chile central y áreas vecinas, Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*, pp: 69-108. Viña del Mar.
- Berenguer, J. 1987. Problemas con la definición de sitio arqueológico. En *Arqueología y Ciencia, segundas jornadas*, L. Cornejo, F. Gallardo y L. Suarez (eds.), pp: 61-80. Santiago: Museo Nacional de Historia Natural.
- Berenguer, J. 2005a. *Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama*. Santiago: Ediciones Sirawi.
- Berenguer, J. 2005b. Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños, imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 75-108.
- Berenguer, J. y J.L. Martínez. 1986. El río Loa, el arte rupestre y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99.
- Bibar, J. 1966[1558]. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reynos de Chile*. Santiago: Edición Facsimilar del Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.
- Boast, R. 1985. Documentation of prehistoric style: a practical approach. *Archaeological Review from Cambridge* 4 (2): 159-170.
- Bouissac, P. 1993. Beyond style, steps toward a semiotic hypothesis. En *Rock Art studies, the post-stylistic era or where do we go from here?*, M. Lorblanchet y P. Bahn (eds.), pp: 203-206. Exeter: Oxbow Monographs 35.
- Bouissac, P. 1994. Introduction: a challenge for semiotics. *Semiotica* 100(2-4): 99-107
- Bouissac, P. 1998. Architecture. En *Encyclopedia of semiotics*, P. Bouissac (ed.), pp: 33-35. Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. 1977. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bradley, R. 1991. Rock Art and the Perception of Landscape. *Cambridge Archaeological Journal* 1: 77-101.
- Bradley, R. 1992. *Altering the Earth, the origins of monuments in Britain and Continental Europe*. Edinburgh: Society of Antiquaries of Scotland.
- Bradley, R. 1997. *Rock art and the prehistoric of Atlantic Europe*. London: Routledge.
- Bradley, R., F. Criado y R. Fábregas. 1994a. Rock art research as landscape archaeology, a pilot study in Galicia, northwest Spain. *World Archaeology* 25(3): 374-390.
- Bradley, R., F. Criado y R. Fábregas. 1994b. Los petroglifos como forma de apropiación del espacio, algunos ejemplos gallegos. *Trabajos de Prehistoria* 51(2): 159-168.
- Bray, T. 2003. Inca pottery as culinary equipment; food, feasting and gender in imperial state design. *Latin American Antiquity* 14: 1-22.
- Bray, T. 2004. La alfarería imperial Inka, una comparación entre la cerámica estatal del área de Cuzco y la cerámica de las provincias. *Chungara* 36(2): 369-374.
- Briones, L., P. Clarkson, A. Díaz y C. Mondaca. 1999. Huasquiña, las chacras y los geoglifos del desierto: una aproximación al arte rupestre andino. *Diálogo Andino* 18:39-61.
- Cabello, G. 2005. *Rostros que hablan, una propuesta estilística para el arte rupestre de Chalinga, IV región*. Memoria para optar al título de Arqueólogo. Departamento de Antropología. Santiago: Universidad de Chile.
- Cardona, A. 2002. *Arqueología de Arequipa, de sus albores a los Incas*. Arequipa: Centro de Investigaciones Arqueológicas de Arequipa.
- Castro, V. y F. Gallardo. 1995-1996. El poder de los gentiles. *Revista Chilena de Antropología* 13: 79-98.
- Cereceda, V. 1988. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En X. Albo (ed.), *Raíces de América, El Mundo aymara*, pp: 283-363. Madrid: Alianza Editorial.
- Cereceda, V. 1990. A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104.
- Coros, C. y C. Coros. 1999. El Camino del Inca en la Cordillera de Aconcagua. *Revista El Chaski* 1.
- Chaloupka, G. 1993. You gotta have style. En *Rock Art studies, the post-stylistic era or where do we go from here?*, M. Lorblanchet y P. Bahn (eds.), pp:77-98. Exeter: Oxbow Monographs 35.
- Chippindale, C. y G. Nash. 2004. *The figured landscapes of rock art, looking at pictures in place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clastres, P. 1978. *La sociedad contra el estado*. Caracas: Editorial Monte Avila.
- Clastres, P. 1981. *Investigaciones en Antropología Política*. Barcelona: Gedisa.
- Clottes, J. y D. Lewis-Williams. 2001. *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel.
- Cobas, I. 2002. Formas de representar, mirar e imaginar: metodología para el estudio de la decoración geométrica en la prehistoria reciente. *Serie de Monografías de la Escuela Bibliotheca Italica*, 26. Roma: L'Erma di Brestschneider.
- Cobas, I., F. Criado y P. Prieto. 1998. Espacios del estilo: formas de la cultura material cerámica prehistórica y protohistórica de Galicia. *Arqueología Espacial* 19-20: 597-607.
- Conkey, M. 1997. Beyond art and between the caves, thinking about context in the interpretative process. En *Beyond art, pleistocene image and symbols*, M. Conkey y O. Soffer (eds.), pp: 343-368. California: California Academy of Sciences.
- Contreras, H. 1998. Ms. Comunidades indígenas y encomiendas en el valle de Chile durante las primeras décadas del asentamiento español, 1541-1597. En *Informe (año 1) Proyecto FONDECYT N° 1970531: "Un sentido, una diferencia. Inscripción y contexto del Complejo Cultural Aconcagua en el curso superior del río Aconcagua"*, R. Sánchez (comp.). Santiago: CONICYT
- Contreras, H. 1999 Ms. Servicio personal y encomienda comunitaria en los cacicazgos indígenas de Aconcagua durante el siglo XVII, 1599-1652. En *Informe (año 2) Proyecto FONDECYT N° 1970531: "Un sentido, una diferencia. Inscripción y contexto del Complejo Cultural Aconcagua en el curso superior del río Aconcagua"*, R. Sánchez (comp.). Santiago: CONICYT
- Cornejo, L. 1985. El Inca en la región del río Loa, lo local y lo foráneo. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología*, tomo I: 203-213. Antofagasta.
- Cornejo, L. (editor). 1993. *Identidad y prestigio en Los Andes: gorros, turbantes y diademas*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Cornejo, L. 1999. Los Incas y la construcción del espacio en Turi. *Estudios Atacameños* 18:165-176.
- Cornejo, L., M. Saavedra y H. Vera. 1998. Periodificación del Arcaico en Chile central: una propuesta. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 25: 36-39.
- Cornejo, L. y L. Sanhueza. 2003. Coexistencia de cazadores recolectores y horticultores tempranos en la cordillera andina de Chile central. *Latin American Antiquity* 14(4): 389-407.
- Coros, C., C. Coros y A. García. 2000. Petroglifos del cerro Paidahuen, Provincia de Los Andes. *Separata El Chaski* 2, vol. I.
- Criado, F. 1989. We, the post megalithic people... En *The meaning of things*, I. Hodder (ed.), pp: 79-89. Londres: Unwin Hyman.
- Criado, F. 1991. Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. *Boletín de Antropología Americana* 24: 5-29.
- Criado, F. 1993. Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria* 50: 39-56.

- Criado, F. 1999. Del terreno al espacio, planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje. *CAPA* 6.
- Criado, F. 2000. Walking about Lévi-Strauss, contributions to an Archaeology of thought. *Philosophy and Archaeological Practice*, C. Holtorf y H. Karlsson (ed.), pp: 277-304. Goteborg: Bricoleur Press.
- Criado, F. 2001. Problems, functions and conditions of archaeological knowledge. *Journal of Social Archaeology* 1(1): 126-146.
- Criado, F. y R. Penedo. 1993. Art, time and thought: a formal study comparing Palaeolithic and Postglacial art. *World Archaeology* 25: 187-203.
- D'Altroy, T. 2004. *Los Incas*. Madrid: Ariel Editores.
- D'Altroy, T. y R. Bishop. 1990. The provincial organization of Inka ceramic production. *American Antiquity* 55: 120-137.
- Davis, W. 1990. Style and history in art history. En *The uses of style in Archaeology*. M. Conkey y C. Hastorf (eds.), pp: 18-37. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Bock, E. y T. Zuidema. 1993. Coherencia matemática en el arte andino. En *Los Incas y el antiguo Perú, 3000 años de Historia*, pp: 454-463. Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- Dietler, M. y I. Herbich, 1998. Habitus, techniques, style: An integrated approach to the social understanding of material culture and boundaries. En *The archaeology of social boundaries*, M. Stark (Ed.), pp. 233-263. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Dillehay, T. 2004. *Monte Verde, un asentamiento humano del pleistoceno tardío en el sur de Chile*. Santiago: Lom Ediciones.
- Dorn, R. 2001. Chronometric techniques, engraving. En *Handbook of rock art research*, D. Whitley (ed.), pp: 167-189. Berkeley: Altamira Press.
- Dowson, T. 1988. Revelations of religious reality: the individual in San rock art. *World Archaeology* 20 (1): 116-128.
- Dowson, T. 1994. Reading art, writing history: rock art and social change in Southern Africa. *World Archaeology* 25 (3): 332-345.
- Durán, E. y C. Coros. 1991. Un hallazgo incaico en el curso superior del río Aconcagua. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 42: 169-180.
- Durán, E., M. Massone y C. Massone. 1991. La decoración Aconcagua. Algunas consideraciones sobre su estilo y significado. *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, tomo I: 61-87. Santiago.
- Durán, E. y M.T. Planella. 1989. Consolidación Agroalfarera: Zona Central (900 a 1.470 d. C.). En *Prehistoria: Culturas de Chile*. J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano, (eds.), pp. 313-327. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Duvois, P. 1976. La Capacocha. *Allpanchis* IX: 11-57
- Eco, U. 1972. A componential analysis of the architectural sign /column/. *Semiotica* 5(2): 97-117.
- Eco, U. 1976. *Signo*. Barcelona: Editorial Labor.
- Eco, U. 1977. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. 1987 [1971]. *Lector en fábula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. 1990 [1984]. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. 1994 [1968]. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. 1997. Function and sign: the semiotics of Architecture. En *Rethinking Architecture: a reader in cultural theory*, N. Leach (ed.), pp: 182-201. Londres: Routledge.
- Espinosa, G. 1996. Lari y Jampatu, ritual de lluvia y simbolismo andino en una escena de arte rupestre de Arikulda 1, Norte de Chile. *Chungara* 28: 133-157.
- Falabella, F. y R. Stehberg. 1989. Los inicios del desarrollo agrícola y alfarero: Zona central (300 a.C. a 900 d.C.). En *Prehistoria: Culturas de Chile*. J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano, (eds.), pp. 295-311. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Fernández Baca, J. 1971. *Motivos de ornamentación de la cerámica Inca Cuzco*. Lima: Librería Studium.
- Fonck, F. 1895. Las antiguas sepulturas de Piguchén. *El Mercurio de Valparaíso*, 18 de Diciembre, Valparaíso.
- Foucault, M. 1984 [1975]. *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. 1995. *Tecnología del yo*. Madrid: Paidós.
- Foucault, M. 1998 [1976]. *Historia de la sexualidad I*. Madrid: Siglo XXI.
- Francis, J. 2001. Style and classification. En *Handbook of rock art research*, D. Whitley (ed.), pp: 221-245. Berkeley: Altamira Press.
- Franklin, N. 1993. Style and dating in rock art studies, the post-stylistic era in Australia and Europe?. En *Rock Art studies, the post-stylistic era or where do we go from here?*, M. Lorblanchet y P. Bahn (eds.), pp: 1-14. Exeter: Oxbow Monographs 35.
- Gajardo-Tobar, R. y J. Silva. 1970. Notas sobre la arqueología de Quillota. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* 3: 203-206.
- Gallardo, F. 1996. Acerca de la interpretación de arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 23: 31-33.
- Gallardo, F. 2001. Arte rupestre y emplazamiento durante el Formativo Temprano en la cuenca del río Salado (desierto de Atacama, Norte de Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 83-98.
- Gallardo, F. 2003. Arte rupestre, contenido cultural de la forma e ideología durante el Formativo Temprano en el río Salado (Desierto de Atacama, Chile). *Trabajos en Arqueología del Paisaje (TAPA)* 33: 39-57.
- Gallardo, F., V. Castro y P. Miranda. 1999. Riders on the storm: rock art in the Atacama desert. *World Archaeology* 31 (2): 225-242.

- Gallardo, F., M. Uribe y P. Ayala. 1995. Arquitectura Inka y poder en el Pukara de Turi, Norte de Chile. *Gaceta Arqueológica Andina* 24: 151-171.
- Gallardo, F. y F. Vilches. 1995. Nota acerca de los estilos de arte rupestre en el Pukara de Turi. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 23: 31-33.
- Gallardo, F., C. Sinclair y C. Silva. 1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, J. Berenguer y F. Gallardo (eds.), pp: 57-96. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Gallardo, F. y F. Vilches. 2001. Arte rupestre en la época de dominación Inca en el Norte de Chile, en *Tras la Huella del Inca en Chile*, V.V.A.A., pp: 34-43. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Ghioca, G. 1983. A generative model in architecture. *Semiotica* 45 (3/4): 297-305.
- Giobelina, F. 1990. *Sentido y orden, estudios de clasificaciones simbólicas*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- Godelier, M. 1991. *Lo ideal y lo material: sociedades, pensamiento y economía*. Madrid: Editorial Taurus
- González, P. 1996. El criterio monumentalista y su aplicación a la arquitectura Inca de Chile central. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 23: 33-37.
- Goodwin, A. 1960. Chemical alteration (patination of stone). En *The application of quantitative methods in archaeology*. R. Heizer y S. Cook (eds.), pp: 300-324. Illinois: Quadrangle Books.
- Grebe, M.E. 1987. La concepción del tiempo en la cultura Mapuche. *Revista Chilena de Antropología* 6: 59-74.
- Grebe, M. 1995-96. Continuidad y cambio en las representaciones icónicas: significado simbólico sur-andino. *Revista Chilena de Antropología* 13: 137-154.
- Greimas, A. 1994. Semiótica figurativa y semiótica plástica. En *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*, G. Hernández (ed.), pp: 17-42. México: Siglo XXI Editores.
- Groupe U. 1993. *Tratado del signo visual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Guaman Poma, F. 1987 [1615]. *Nueva crónica y buen gobierno*. Historia 16. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Hall, E. 1973. *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- Hanson, F.A. y L. Hanson. 1981. The cybernetics of cultural communication. En *Semiotic Themes*, Richard T. De George (ed.), pp: 251-273. Lawrence: University of Kansas publications.
- Harris, O. y T. Bouysse-Cassagne. 1988. Pacha, en torno al pensamiento aymara. En X. Albo (ed.), *Raíces de América, El Mundo aymara*, pp: 217-282. Madrid: Alianza Editorial.
- Hayashida, F. 1990. Style, technology and state formation: Inka pottery manufacture in the Leche valley. *Latin American Antiquity* 10: 337-352.
- Hayashida, F. 1994. Producción cerámica en el imperio inca: una visión global y nuevos datos. En *Tecnología y Organización de la producción cerámica en Los Andes*, I. Shimada (ed), pp: 443-476. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hayden, B. 1990. Nimrods, piscators, pluckers and planters, the emergence of food production. *Journal of Anthropological Archaeology* 9: 31-69.
- Hernández, G. 1994. *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Hernández Llosas, M.I. 2001. Arte rupestre en el noroeste Argentino: orígenes y contexto de producción. En *Historia Argentina Prehispánica*, E. Berberian y A. Nielsen (eds) pp: 389-446. Córdoba: Editorial Brujas.
- Hernández Llosas, M.I. 2003. La presencia Inca y su posible correlación con sitios y motivos rupestres en la Quebrada de Humahuaca. *Trabajo presentado al VI Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Jujuy.
- Hernando, A. 2002. *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal.
- Hjelmslev, L. 1974 [1943]. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Hodder, I. 1982. *Symbols in action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, I. 1990. Style as historical quality. En *The uses of style in Archaeology*. M. Conkey y C. Hastorf (eds), pp: 44-51. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hyslop, J. 1986. Factors influencing the transmission and distribution of Inka cultural materials throughout Tawantinsuyu. En *Latin American Horizons: a symposium at Dumbarton Oaks*, S. Rice (ed.), pp: 337-356. Washington: Dumbarton Oaks library and conference.
- Hyslop, J. 1990. *Inka settlement planning*. Austin: University of Texas Press.
- Iguait, F. 1970. Investigaciones de petroglifos en Jahuel. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* 3: 193-202.
- Ingold, T. 1993. The temporality of landscape. *World Archaeology* 25(2): 152-174.
- Ingold, T. 2000 [1998]. Totemism, animism and the depiction of animals. En *The perception of environment: essays in livelihood, dwelling and skill*, pp: 111-131. Londres: Routledge.
- Iribarren, J. 1973. Geoglifos, Pictografías y Petroglifos de Chile. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena, Boletín* 15: 133-159.
- Jackson, D. y C. Méndez. 2004. Hallazgo o búsqueda de sitios paleoindios, problemas de investigación en torno a los primeros doblamientos. *Werken* 5: 9-14.
- Jochim, M. 1976. *Hunter gatherer subsistence and settlement: a predictive model*. San Diego: Academic Press.
- Kechagia, H. 1995. The row and the circle: semiotic perspective of visual thinking. *Rock Art Research* 12(2): 109-116

- Latcham, R. 1926. El culto al tigre entre los antiguos pueblos andinos. *Revista Chilena de Historia Natural* XXX: 19-22.
- Latcham, R. 1927. El trinacrio o trisquelion en la alfarería chileno argentina. *Revista Chilena de Historia Natural* 31: 67-80.
- Latcham, R. 1928a. *La alfarería indígena chilena*. Santiago: Sociedad impresora y litográfica Universo.
- Latcham, R. 1928b. *La prehistoria Chilena*. Santiago: Sociedad impresora y litográfica Universo.
- Lavallée, D. 2000. *The first south american*. Utah: University of Utah Press.
- Layton, R. 1985. The cultural context of hunter-gatherer rock art. *MAN* (n.s.) 20: 434-453.
- Layton, R. 1992. *Australian rock art: a new synthesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Layton, R. 2001. Intersubjectivity and understanding rock art. En *The Archaeology of cult and religion*. P. Biehl, F. Bertemes y H. Meller (ed.), pp: 27-36. Budapest: Archaeolingua.
- Leach, E. 1993 [1976]. *Cultura y comunicación*. Madrid: Siglo XXI.
- Lemonnier, P. 1986. The study of material culture today, toward an anthropology of technical systems. *Journal of Anthropological Archaeology* 5: 147-186.
- Lemonnier, P. 1993. Introduction. En *Technological choices, transformation in material cultures since the Neolithic*, P. Lemonnier (ed.), pp: 1-35. London: Routledge.
- León Echaiz, R. 1976. *Prehistoria de Chile central*. Santiago: Editorial Francisco de Aguirre.
- Leroi-Gouhuran, A. 1983. *Los primeros artistas de Europa, introducción al arte parietal Paleolítico*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Leroi-Gouhuran, A. 1987. *Las religiones de la prehistoria*. Barcelona: Lerna.
- Lévi-Strauss, C. 1994 [1974]. *Antropología Estructural*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Lewis-Williams, D. L. 1995. Modelling the production and consumption of rock art. *South African Archaeological Bulletin* 162: 143-154.
- Lewis-Williams, D. L. 2002. *A cosmos in stone*. Berkeley: Altamira Press.
- Llamazares, A. 1989. A semiotic approach in rock art analysis. En *The meanings of things*. I. Hodder (ed.), pp: 242-248. Londres: Unwin Hyman.
- Loendorf, L. 1991. Cation-ratio varnish dating and petroglyph chronology in southeastern Colorado. *Antiquity* 65(247): 246-255.
- Lorblanchet, M. 1993. From style to dates. En *Rock Art studies, the post-stylistic era or where do we go from here?*, M. Lorblanchet y P. Bahn (eds.), pp: 61-76. Exeter: Oxbow Monographs 35.
- Lorblanchet, M. y P. Bahn. 1993. *Rock Art studies, the post-stylistic era or where do we go from here?*. Exeter: Oxbow Monographs 35.
- Looser, G. 1931. Una pequeña colección de alfarería indígena hallada en Limache. *Revista Chilena de Historia y Geografía* 69.
- Low, S. 1995. Indigenous architecture and the Spanish American plaza in Mesoamerican and Caribbean. *American Anthropologist* 97: 748-762.
- Lumbreras, L. 1981. *Arqueología de la América Andina*. Lima: Milla Baltres.
- Madrid, J. 1969. Petroglifos del cerro Los Ratones, Cajón del Maipú, Prov. de Santiago. *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp: 277-294. Santiago.
- Magariños de Morentín, J. 1983. *El signo, las fuentes teóricas de la semiología*. Buenos Aires: Hachette.
- Marafioti, R. 2004. *Charles S. Peirce, el éxtasis de los signos*. Buenos Aires: Biblos.
- Mariscotti, A.M. 1978. Pachamama Santa Tierra. *Indiana* 8.
- Martindis, P. 1986. Semiotics of architectural theories: toward and epistemology of architecture. *Semiotica* 59 (3/4): 371-386.
- Massone, M. 1978. *Los tipos cerámicos del Complejo Cultural Aconcagua*. Memoria para optar a la Licenciatura en Arqueología y Prehistoria. Santiago: Universidad de Chile.
- Massone, M. 1980. Nuevas consideraciones en torno al Complejo Aconcagua. *Revista Chilena de Antropología* 3: 75-86.
- Massone, M. y R. Sánchez. 1995. *Cultura Aconcagua*. Colección Imágenes del Patrimonio. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Mathpal, Y. 1993. Rock art studies, a search for individual hands and subject-based compositions. En *Rock Art studies, the post-stylistic era or where do we go from here?*, M. Lorblanchet y P. Bahn (eds.), pp: 15-18. Exeter: Oxbow Monographs 35.
- Mauss, M. 1991 [1934]. Técnicas y movimientos corporales. En *Sociología y Antropología*, M. Mauss, pp: 337-356. Madrid: Editorial Tecnos.
- Mazuda, S. 1997. The imperial art of the Incas. En *Prehispanic America: Time and culture (2000 b.C. – 1550 a.d.)*, M. Cuesta (ed.), pp: 169-181. New York: Epsi Art.
- Mc Ewan, C. y M. Van de Guchte. 1992. Ancestral time and sacred space in Inca state ritual. En *The Ancient Americas: art from sacred landscape*, R. Townsend (ed.), pp: 359-371. Chicago. The Art Institute.
- Mc Guire, R. 1991. Building power in the cultural landscape of Broom County, New Cork. En *The archaeology of inequality: material cultura, domination and resistance*, R. Mc Guire y R. Paynter (ed.), pp: 102-124. Oxford: Blackwell.

- Medina, J.T. 1952 [1882]. *Los Aborígenes de Chile*. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico J.T. Medina.
- Meskell, L. 2001. Archaeologies of identity. En *Archaeological Theory Today*, I. Hodder (ed.), pp: 187-213. Oxford: Polity Press.
- Miranda, P. y Saavedra, M. 1997. Arte rupestre en el río Colorado, Cajón del Maipo. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 24: 18-19.
- Molina, C. 1989 [ca. 1575]. *Fábulas y mitos de los Incas*. Madrid: Colección Historia 16.
- Moore, J. 1996a. *Architecture and power in the ancient Andes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, J. 1996b. The archaeology of plazas and the pro- xemics of ritual. *American Anthropologist* 98 (4): 789-802.
- Moore, J. 2005. *Cultural landscapes in the ancient Andes, archaeologies of place*. Florida: University of Florida Press.
- Morris, C. 1990. Signs of division, symbols to unity: art in the Inka empire. En *Circa 1492: art in the age of exploration*, J. Levenson (ed.), pp: 521-528. Chicago: The Art Institute.
- Morris, C. 1995. Symbols to power: styles and media in the Inka state. En *Style, Society and Person*, C. Carr y J. Neitzel (ed.), pp: 419-433. New York: Plenum Press.
- Morris, C. 1999. La arquitectura del Tawantinsuyu. En *Los Incas: arte y símbolos*. F. Pease (ed.), pp: 1-60. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Mostny, G. 1957. La momia del cerro El Plomo. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 27 (1): 1-120.
- Mostny, G. y H. Niemeyer. 1983. *Arte rupestre chileno*. Santiago: Ministerio de Educación, Serie Patrimonio Cultural Chileno,
- Mrozowski, M. 1991. Landscapes of inequality. En *The archaeology of inequality: material culture, domination and resistance*, R. Mc Guire y R. Paynter (ed.), pp: 1-27. Oxford: Blackwell.
- Murra, J. 1989. La función del tejido andino en diversos contextos sociales políticos. En *Arte Mayor en Los Andes*, pp: 9-19. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino
- Nash, G. 2000. *Signifying place and space, world perspectives of rock art and landscape*. Oxford: BAR.
- Niemeyer, H. 1964. Petroglifos en el curso superior del río Aconcagua. *Arqueología de Chile Central y áreas vecinas, Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*, pp. 133-150. Viña del Mar.
- Niemeyer, H. 1977. Variación de los estilos de arte rupestre en Chile. *Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile*, tomo II: 649-660. Altos de Vilches.
- Niemeyer, H. y J. Montané. 1966. El arte rupestre Indígena en la zona centro sur de Chile. *Actas y Memoria del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas*, tomo II: 419-452. Buenos Aires.
- Niles, S. 1992. Inca architecture and the sacred landscape. En *The Ancient Americas: art from sacred landscape*. R. Townsend (ed.), pp: 347-357. Chicago: The Art Institute.
- Núñez, L. 1964. Bellavista negro sobre naranjo, un tipo cerámica de Chile central. *Arqueología de Chile Central y áreas vecinas, Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*, pp: 199-206. Viña del Mar
- Núñez, L. 1989. Hacia la producción de alimentos y la vida sedentaria. En *Prehistoria, Culturas de Chile*, J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (eds.), pp: 81-106. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Núñez, L., J. Varela, R. Casamiquela y C. Villagrán. 1994. Reconstrucción multidisciplinaria de la ocupación prehistórica de Quereo, centro de Chile. *Latin American Antiquity* 5(2): 99-118.
- Odak, O. 1991. A new name for a new discipline. *Rock Art Research* 8 (1): 3-12.
- Odak, O. 1993. The birth of a new scientific discipline. *Rock Art Research* 10 (2): 114-125.
- Ogburn, D. 2004. Evidence for long-distance transportation of building stones in the Inka empire, from Cuzco, Peru, to Saraguro, Ecuador. *Latin American Antiquity* 15: 419-440.
- Ouzman, S. 1995. Spiritual and political uses of a rock engraving site and its imagery by San and Tswana speakers. *South African Archaeological Bulletin* 50: 55-67.
- Ouzman, S. 2001. Seeing and deceiving, rock art and the non-visual. *World Archaeology* 33(2): 237-256.
- Oyarzún, A. 1979[1910]. Contribución al estudio de la influencia de la civilización peruana sobre los aborígenes de Chile. En *Aureliano Oyarzún: Estudios Antropológicos y Arqueológicos*, M. Orellana (comp.), pp: 27-44. Santiago: Editorial Universitaria.
- Oyarzún, A. 1979[1912]. El trinacrio. En *Aureliano Oyarzún: Estudios Antropológicos y Arqueológicos*, M. Orellana (comp.), pp: 69-75. Santiago: Editorial Universitaria.
- Oyarzún, A. 1979[1927]. Los aborígenes de Chile. En *Aureliano Oyarzún: Estudios Antropológicos y Arqueológicos*, M. Orellana (comp.), pp: 94-103. Santiago: Editorial Universitaria.
- Oyarzún, A. 1979[1934]. Culturas prehistóricas del valle de Aconcagua. En *Aureliano Oyarzún: Estudios Antropológicos y Arqueológicos*, M. Orellana (comp.), pp: 143-152. Santiago: Editorial Universitaria.
- Parceró, C. 2002. *La construcción del paisaje social en la Edad del Hierro del Noroeste Ibérico*. Ortiçueira: Monografías de Arqueología, Historia y Patrimonio.
- Paternosto, C. 1989. *Piedra abstracta, la escultura Inca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pavlovic, D. 2000. Período Alfarero Temprano en la cuenca superior del río Aconcagua, una primera aproximación sistemática a sus características y relaciones. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 30: 17-29.

- Pavlovic, D. 2001. Las tierras altas del valle y el patrón de asentamiento de las poblaciones agroalfareras en la cuenca superior del río Aconcagua. *Actas del Cuarto Congreso Chileno de Antropología*, tomo II: 1399-1404. Santiago.
- Pavlovic, D. 2002. *Diseño de planes de conservación ambiental de tres ecosistemas patrimoniales naturales relevantes del valle de Aconcagua*. San Felipe: CIEM Aconcagua.
- Pavlovic, D (comp). 2003. *Caracterización inicial del período Intermedio Tardío en la cuenca superior del río Aconcagua*. Informe Final Proyecto Fondecyt 1000172. Santiago: CONICYT.
- Pavlovic, D. 2006. *La gente del valle de las rinconadas, uso del espacio y tradiciones tecnológicas durante el período Intermedio Tardío en el valle de Putaendo, cuenca superior del río Aconcagua*. Memoria para optar al título de Arqueólogo. Departamento de Antropología. Santiago: Universidad de Chile.
- Pavlovic, D., R. Sánchez, P. González. 1999. Primera aproximación al período alfarero en el valle fronterizo de Putaendo, cuenca superior del río Aconcagua, Chile central. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo III: 239-255. Córdoba.
- Pavlovic, D., A. Troncoso, M. Massone y R. Sánchez. 2000. El sitio RML 008-Blanca Gutiérrez y su aporte a la comprensión de los sistemas de asentamientos y subsistencia de la cultura Aconcagua en Lampa, Valle Central de Chile. *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Vol. II: 161-190, Copiapó.
- Pavlovic, D., R. Sánchez y A. Troncoso. 2002. *Prehistoria de Aconcagua*. San Felipe: Ediciones del Centro Almendral.
- Pease, F. 1989. *Del Tawantinsuyu a la Historia del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pease, F. 1992. *Los Incas: una introducción*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pfaffenberger, B. 1988. Fetishised objects and humanised objects, towards an anthropology of technology. *Man* 23(2): 236-252.
- Planella, M. y F. Falabella. 1987. Nuevas perspectivas en torno al período Alfarero Temprano en Chile central. *Clava* 3: 43-110.
- Platt, T. 1976. *Espejos y maíz*. Bolivia: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- Pollard, A. 1995-96. Inca weaving and costume. *The textile museum journal* 34-35: 4-53.
- Prieto, P. 1998. *Forma, estilo y contexto en la cultura material de la Edad del Bronce gallega: cerámica campaniforme y cerámica no decorada*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela.
- Quintanilla, V. 1983. Biogeografía. En *Geografía de Chile*, tomo III. Santiago: Instituto Geográfico Militar.
- Raffino, R. 1981. *Los Incas del Collasuyu*. La Plata: Ramos Americana.
- Regalado, L. 1996. Espacio andino, espacio sagrado; visión ceremonial del territorio en el período Incaico. *Revista Complutense de Historia de América* 22: 85-96.
- Richardson, M. 1982. Being-in-the-market versus Being-in-the-plaza, material culture and the construction of social reality in Spanish America. *American Anthropologist* 9 (2): 421-436.
- Rodríguez, A., R. Morales, C. González y D. Jackson. 1993. Cerro La Cruz: Un Enclave Económico Administrativo Incaico, Curso Medio del Río Aconcagua. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, tomo II: 201-222. Temuco.
- Rojas, G., R. Stehberg, E. Aspillaga y A. Prieto. 2004. Correlación de hallazgos bióticos, abióticos y cronológicos de Caverna Piuquenes. *Chungara*, volumen especial, tomo II: 547-550.
- Romero, A. 1998. Enfrentamientos rituales en la Cultura Arica: interpretación de un icono rupestre. *Chungará* 28 (1-2): 115-132.
- Rostworowski, M. 1980. *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rowe, J. 1946. Inca culture at the time of the Spanish Conquest. En *Handbook of South American Indians*, J. Steward (ed.), vol II: 183-330. Washington: Bureau of American Ethnology Bulletin 143.
- Sahlins, M. 1984. *Las sociedades tribales*. Barcelona: Editorial Labor.
- Salomon, F. 2001. How an andean writing without words works. *Current Anthropology* 42(1): 1-27.
- Sampson, G. 1985. *Writing systems, a linguistic introduction*. Stanford: Stanford University Press.
- Sánchez, R. 1993. Prácticas mortuorias como producto de sistemas simbólicos. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, tomo II: 263-277. Temuco.
- Sánchez, R. 1995. Cultura material, arte, monumentos y cuerpos en el espacio; prácticas mortuorias del Complejo Cultural Aconcagua. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, tomo II: 281-290. Antofagasta.
- Sánchez, R. 1997. Cultura Aconcagua en el valle del río Aconcagua. Una discusión sobre su cronología e hipótesis de organización dual. *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, tomo II: 147-160. Copiapó.
- Sánchez, R. 1998. Investigaciones arqueológicas en el curso superior del río Aconcagua. Su repercusión en la prehistoria de Chile central. *Actas del Tercer Congreso Chileno de Antropología*, tomo I: 423-429. Temuco.
- Sánchez, R. 2002. El Tawantinsuyu salvaje en el finis térrae australis. *Revista Chilena de Antropología* 16: 87-107.
- Sánchez, R., D. Pavlovic, A. Troncoso y P. González. 1999. Últimos avances en el conocimiento de la Cultura

- Aconcagua en el curso superior del río Aconcagua (Chile central). Su repercusión para la prehistoria del centro-oeste Argentino. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo III: 267-279. Córdoba.
- Sanguinetti, N. 1968. Algunos petroglifos de Piguchén. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* 1: 249-259.
- Sanguinetti, N. 1972. Notas sobre la arqueología de Campos de Ahumada. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* 5: 271-291.
- Sanguinetti, N. 1975. Construcciones indígenas en el cerro Mercachas. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* 8: 129-139.
- Sanhueza, L. y F. Falabella. 1999-2000. Las comunidades alfareras iniciales en Chile central. *Revista Chilena de Antropología* 15:29-47.
- Sanhueza, L., F. Falabella y M. Vásquez. 2000. Reevaluando la presencia de la Tradición Bato en el interior de Chile central. *Actas del Tercer Congreso Chileno de Antropología*, tomo I: 430-439.
- Santos, M. 1998. Los espacios del arte: el diseño del panel y articulación del paisaje en el arte rupestre gallego. *Trabajos de Prehistoria* 55 (2): 73-88.
- Santos, M. 2005. *Arte rupestre, estilo y construcción social del espacio en el noroeste de la Península Ibérica*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela.
- Santos, M. y F. Criado. 1998. Espacios rupestres: del panel al paisaje. *Arqueología Espacial* 19-20: 579-596.
- Santos, M. y F. Criado. 2000. Deconstructing rock art spatial grammar in the Galician Bronze Age. En *Signifying place and space: World perspectives of rock art and landscape*, G. Nash (ed.), pp: 111-122. Oxford: Bar International Series 902.
- Saussure, F. 1983 [1972]. *Curso de Lingüística General*. Madrid: Alianza Editorial
- Sauvet, G. 1988. La communication graphique paleolithique. *L'Anthropologie* 92(1): 3-16.
- Sauvet, G. y Wlodarczyk, A. 1977. Essai de semiologie préhistorique. *L'Anthropologie* 74 (2): 545-558.
- Sauvet, G. y A. Wlodarczyk. 1995. Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique. *L'Anthropologie* 99 (2-3): 193-211.
- Schjellerup, I. 1998. Aspects of the inca frontier in the Chachapoyas. *Tawantinsuyu* 5: 160-165.
- Schobinger, J. 1986. La red de santuarios de alta montaña en el Contisuyo y el Collasuyo, evaluación general, problemas interpretativos. *Comechingonia*, volumen especial: 295-317.
- Schobinger, J. 2003. Noticias sobre el primer petroglifo incaico ubicado en la provincia de San Juan. *Trabajo presentado al VI Simposio Internacional de Arte Rupestre*, Jujuy.
- Seelenfreud, A. 2000. *Estudio de Impacto Arqueológico Embalse Puntilla del Viento*. Santiago: Manuscrito disponible en el Consejo de Monumentos Nacionales.
- Seoane, Y. 2004. *Propuesta metodológica para el registro del arte rupestre gallego*. Trabajo de Investigación, Tercer Ciclo. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Inédito.
- Sepúlveda, M. 2004. Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos Incaicos ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu? *Chungara* 36(2): 439-452
- Shanin, T. 1971. *Peasants and peasant societies*. Reino Unido: Penguin Books.
- Sigant, F. 1994. Technology. En *Companion encyclopedia of Anthropology*, T. Ingold (ed.), pp: 420-459. London: Routledge.
- Silva, J. 1964. Investigaciones arqueológicas en la costa de la zona central de Chile, una síntesis cronológica. *Arqueología de Chile Central y áreas vecinas, Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*, pp: 263-274. Viña del Mar
- Silva, O. 1982. La expansión incaica en Chile, problemas y reflexiones. *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología*, pp: 321-340. La Serena.
- Smith, A. 2003. *The political landscape, constellations of authority in early complex polities*. California: University of California Press.
- Solomon, A. 1992. Gender, representation, and power in San ethnography and rock art. *Journal of Anthropological Archaeology* 11: 291-329.
- Stark, M. 1999. Social dimensions of technical choice in Kalinga ceramic traditions. En *Material Meaning, Critical Approaches to the Interpretation of Material Culture*. E. Chilton (ed.), pp. 24-43. Salt Lake: The University of Utah Press.
- Stark, M., R. Bishop y E. Miksa. 2000. Ceramic Technology and Social Boundaries: Cultural Practices in Kalinga Clay Selection and Use. *Journal of Archaeological Method and Theory* 7(4): 295-331.
- Stehberg, R. 1976. *Diccionario de sitios arqueológicos de Chile central*. Publicación Ocasional 17. Santiago: Museo Nacional de Historia Natural.
- Stehberg, R. 1995. *Instalaciones Incaicas en el norte y centro semiárido de Chile*. Colección de Antropología. Santiago: Centro Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivo y Museos.
- Steinbring, J., A. Watchman, P. Faulstich y P. Tacon. 1993. *Time and space, dating and spatial considerations in rock art research*. Melbourne: Occasional AURA Publication 8.
- Stone-Miller, R. y G. Mc Ewan. 1990-91. The representation of the Wari state in stone and thread: a comparison of architecture and tapestry tunics. *Res* 19/20: 53-80.

- Thomas, J. 1989. Technologies of the self and the constitution of the subject. *Archaeological Review from Cambridge* 8(1): 101-107.
- Thomas, J. 1996. *Time, culture and identity*. Londres: Routledge.
- Tilley, C. 1994. *A phenomenology of landscape: places, paths and monuments*. Oxford: Berg.
- Tilley, C. 2004. *The materiality of stone, explorations in landscape phenomenology*. Oxford: Berg.
- Troncoso, A. 2004. El arte de la dominación, arte rupestre y paisaje en la cuenca superior del río Aconcagua. *Chungara* 36(2): 453-461.
- Troncoso, A. 2005. Las posibilidades de la diferencia, una aproximación inicial al arte rupestre del valle del Choapa. *Werken* 5: 127-132.
- Uribe, M. 1999-2000. La arqueología Inca en Chile. *Revista Chilena de Antropología* 15: 63-99.
- Valenzuela, D., C. Santero y A. Romero. 2004. Arte rupestre en asentamientos del período Tardío en los valles de Lluta y Azapa, Norte de Chile. *Chungara* 36(2): 421-438.
- Van Kessel, J. 1992. *Holocausto al progreso: los aymaras de Tarapacá*. La Paz: Hisbol.
- Van Kessel, J. 1996. La cosmovisión andina. En *Etnografía, sociedades indígenas contemporáneas y su ideología*, pp: 196-187. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Van de Guchte, M. 1984. El ciclo mítico de la piedra cansada. *Revista Andina* 2: 539-556.
- Van de Guchte, M. 1999. The Inca cognition of landscape: archaeology, ethnohistory and the aesthetic of alterity. En *Archaeologies of landscape: contemporary perspectives*, Wendy Ashmore y Bernard Knapp (eds), pp: 149-168. Oxford: Routledge.
- Vilches, F. y M. Uribe. 1999. Grabados y pinturas del arte rupestre tardío de Caspana. *Estudios Atacameños* 18: 73-88.
- Vita Finzi, C. y E. Higgs. 1970. Prehistoric economy in the mount Carmel area of Palestina: site catchment analysis. *Proceedings of the Prehistoric Society* 36: 1-37.
- V.V.A.A. 2001. *Tras la huella del Inca en Chile*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Wachtel, N. 1976. *Los vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Weischet, W. 1976. Núcleos antiguos de ocupación y temprano desarrollo colonial en los paisajes de agricultura de regadío en Chile central. *Revista Geográfica de Valparaíso* 7: 3-31.
- Whitley, D. 1994. By the hunter, for the gatherer: art, social relations and subsistence change in the prehistoric Great Basin. *World Archaeology* 25 (3): 356-373.
- Whitley, D., R. Dorn, J. Simon, R. Rechtman y T. Whitley. 1999. Sally's rockshelter and the archaeology of the vision queso. *Cambridge Archaeological Journal* 9: 221-247.
- Wiessner, P. 1983. Style and social information in Kalahari San projectile points. *American Antiquity* 48 (2): 253-276.
- Willey, G. 1953. *Prehistoric settlement patterns in the Virú Valley, Peru*. Washington: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology. Bulletin 155.
- Wolf, E. 1982. *Los campesinos*. Barcelona: Labor
- Wylie, A. 2002. Archaeological cables and tackling, beyond objectivism and relativism. En *Thinking from things, essays in the philosophy of Archaeology*, A. Wylie (comp.), pp: 161-168. California: University of California Press.
- Zevi, B. 1984. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- Ziolkowski, M. 1997. *La guerra de los wawqi, los objetivos y mecanismos de la rivalidad dentro de la elite Inka, siglos XV y XVI*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Zuidema, T. 1968. La relación entre el patrón de doblamiento prehispánico y los principios derivados de la estructura social Inca. *Actas y Memorias del 37 Congreso Internacional de Americanistas*, tomo I: 14-55. Buenos Aires.
- Zuidema, T. 1990. The royal whip in Cuzco: art, social structure and cosmology. En *The language of things: studies in ethnocommunication*, P. Ter Keurs y D. Smidt (eds.), pp: 159-172. Leiden: Rijksmuseum Voor Volkenkunde.
- Zuidema, T. 1991. *La civilización Inca en Cuzco*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zuidema, T. 1992. Guaman Poma and the art of empire: toward and iconography of Inca royal dress. En *Transatlantic encounters: Europeans and Andeans in the sixteenth century*, K. Andrien y R. Adorno (eds.), pp: 151-202. California: University of California Press.
- Zuidema, T. 1995. *El sistema de ceques del Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ANEXO 1: Caracterización de sitios de arte rupestre de Campos de Ahumada

| Sitio | Bloque | MNF | Caras Grabadas | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | Orientación |
|-------|--------|-----|----------------|----------|-----------|---------------|-------------|
| CA 1 | 1 | 4 | 1 | + | - | - | |
| CA 2 | 1 | 2 | 1 | + | - | - | |
| CA 3 | 1 | 4 | 1 | - | + | - | |
| CA 4 | 1 | 6 | 1 | + | - | - | |
| CA 5 | 1 | 1 | 1 | - | + | - | |
| VIZ 1 | 1 | 15 | 2 | + | + | - | |
| VIZ 1 | 2 | 35 | 1 | - | + | - | |
| VIZ 1 | 3 | 1 | 1 | - | + | - | |
| VIZ 1 | 4 | 2 | 1 | - | + | - | |
| VIZ 2 | 1 | 7 | 1 | - | + | - | |
| VIZ 3 | 1 | 1 | 1 | - | + | - | |
| VIZ 4 | 1 | 20 | 1 | + | + | - | |
| QH 1 | 1 | 3 | 2 | - | + | - | |
| QH 1 | 2 | 3 | 1 | + | - | - | |
| QH 1 | 3 | 5 | 1 | - | + | - | |
| QH 1 | 4 | 4 | 1 | + | + | - | |
| QH 3 | 1 | 33 | 1 | + | + | - | |
| QH 3 | 2 | 4 | 1 | + | - | - | |

| Sitio | Bloque | MNF | Caras Grabadas | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | Orientación |
|-------|--------|-----|----------------|----------|-----------|---------------|-------------|
| QH 3 | 3 | 7 | 1 | + | - | - | |
| QH 4 | 1 | 4 | 1 | - | - | + | |
| QH 4 | 2 | 2 | 1 | - | - | + | |
| QH 4 | 3 | 2 | 2 | - | + | - | |
| QH 4 | 4 | 9 | 1 | + | + | - | |
| QH 6 | 1 | 10 | 1 | - | + | - | |
| QA 4 | 1 | 3 | 1 | + | - | - | |
| QA 4 | 2 | 2 | 1 | - | . | + | |
| QA 4 | 3 | 6 | 1 | - | + | - | |
| QA 4 | 4 | 29 | 2 | + | + | - | |
| QA 4 | 5 | 1 | 1 | - | - | + | |
| QA 5 | 1 | 13 | 2 | - | + | + | |
| QA 6 | 1 | 1 | 1 | - | + | - | |
| QA 6 | 2 | 20 | 1 | - | - | + | |
| QA 8 | 1 | 1 | 1 | - | + | - | |
| QA 9 | 1 | 25 | 3 | + | + | - | |
| QA 10 | 1 | 2 | 1 | - | + | - | |
| QA 10 | 2 | 10 | 1 | - | + | - | |
| QA 10 | 3 | 6 | 1 | - | + | - | |

| Sitio | Bloque | MNF | Caras Grabadas | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | Orientación |
|-------|--------|-----|----------------|----------|-----------|---------------|---|
| QA 10 | 4 | 1 | 1 | - | + | - |  |
| QA 11 | 1 | 50 | 3 | + | + | + |  |

ANEXO 2: Sitios de arte rupestre identificados en la cuenca superior del río Aconcagua

| Sitio | Cuenca | Localidad | Sop. Identif | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | UTM E | UTM N |
|-----------------------|----------------|----------------|--------------|----------|-----------|---------------|----------------|-----------------|
| Casa Blanca 2 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 345,354 | 6400,517 |
| Casa Blanca 2 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 2 | Putando | Putando | 3 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 2 | Putando | Putando | 4 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 2 | Putando | Putando | 5 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 2 | Putando | Putando | 6 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 345,715 | 6400,497 |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 3 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 4 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 5 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 6 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 7 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 8 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 9 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 10 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 11 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 12 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 13 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 14 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 3 | Putando | Putando | 15 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 1 | 1 | 1 | 0 | 345,560 | 6400,831 |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 3 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 4 | 0 | 0 | 1 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 5 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 6 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 7 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 8 | 1 | 1 | 1 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 9 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 10 | 1 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 11 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 12 | 0 | 0 | 1 | | |
| Casa Blanca 6 | Putando | Putando | 13 | 0 | 0 | 1 | | |
| Casa Blanca 8 | Putando | Putando | 1 | 0 | 0 | 1 | 345,264 | 6400,612 |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 1 | 1 | 1 | 1 | 344,389 | 6401,230 |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 3 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 4 | 1 | 0 | 0 | | |

| Sitio | Cuenca | Localidad | Sop. Identif | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | UTM E | UTM N |
|-----------------------|----------------|----------------|--------------|----------|-----------|---------------|----------------|-----------------|
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 5 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 6 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 7 | 1 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 8 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 9 | 1 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 10 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 11 | 0 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 12 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 13 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 14 | 0 | 0 | 1 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 15 | 1 | 0 | 1 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 16 | 0 | 0 | 1 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 17 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 18 | 1 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 19 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 20 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 21 | 0 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 22 | 1 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 23 | 0 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 24 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 25 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 26 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 13 | Putando | Putando | 27 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 14 | Putando | Putando | 1 | 1 | 1 | 1 | 344,138 | 6401,349 |
| Casa Blanca 14 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 24 | Putando | Putando | 1 | 0 | 0 | 1 | 347,165 | 6400,632 |
| Casa Blanca 24 | Putando | Putando | 2 | 0 | 0 | 1 | | |
| Casa Blanca 24 | Putando | Putando | 3 | 0 | 0 | 1 | | |
| Casa Blanca 26 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 346,777 | 6400,530 |
| Casa Blanca 26 | Putando | Putando | 1 | 0 | 0 | 1 | | |
| Casa Blanca 26 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 26 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 26 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 26 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 32 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 343,934 | 6401,301 |
| Casa Blanca 32 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 32 | Putando | Putando | 3 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 33 | Putando | Putando | 1 | 1 | 1 | 0 | 343,950 | 6401,309 |
| Casa Blanca 34 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 344,164 | 6401,275 |
| Casa Blanca 34 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 34 | Putando | Putando | 3 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 34 | Putando | Putando | 4 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 34 | Putando | Putando | 5 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 34 | Putando | Putando | 6 | 1 | 0 | 0 | | |

| Sitio | Cuenca | Localidad | Sop. Identif | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | UTM E | UTM N |
|-----------------------|----------------|----------------|--------------|----------|-----------|---------------|----------------|-----------------|
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 1 | 344,445 | 6400,612 |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 2 | 1 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 3 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 4 | 1 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 5 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 6 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 7 | 0 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 8 | 1 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 9 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 10 | 1 | 1 | 1 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 11 | 0 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 12 | 0 | 1 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 13 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 14 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 15 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 35 | Putando | Putando | 16 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 36 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 344,679 | 6400,973 |
| Casa Blanca 36 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Casa Blanca 37 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 344,471 | 6400,936 |
| Casa Blanca 37 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Ramadillas 5 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 350,989 | 6401,547 |
| Ramadillas 5 | Putando | Putando | 2 | 0 | 1 | 0 | | |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 1 | 0 | 0 | 1 | 350,534 | 6401,401 |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 2 | 0 | 1 | 0 | | |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 3 | 0 | 0 | 1 | | |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 4 | 1 | 1 | 0 | | |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 5 | 1 | 0 | 0 | | |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 6 | 0 | 1 | 0 | | |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 7 | 0 | 1 | 0 | | |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 8 | 0 | 0 | 1 | | |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 9 | 0 | 0 | 1 | | |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 10 | 0 | 1 | 0 | | |
| Ramadillas 6 | Putando | Putando | 11 | 0 | 1 | 0 | | |
| Ramadillas 7 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 351,244 | 6402,017 |
| Ramadillas 7 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Ramadillas 11 | Putando | Putando | 1 | 1 | 1 | 0 | 349,455 | 6400,434 |
| Ramadillas 11 | Putando | Putando | 2 | 0 | 0 | 1 | | |
| Ramadillas 11 | Putando | Putando | 3 | 0 | 0 | 0 | | |
| Ramadillas 11 | Putando | Putando | 4 | 0 | 0 | 0 | | |
| Ramadillas 11 | Putando | Putando | 5 | 0 | 0 | 0 | | |
| Ramadillas 12 | Putando | Putando | 1 | | | | | |
| Ramadillas 14 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 347,275 | 6398,926 |
| Ramadillas 15 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 347,32 | 6399,049 |
| Ramadillas 16 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 347,44 | 6399,225 |
| Ramadillas 16 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Ramadillas 16 | Putando | Putando | 3 | 1 | 0 | 0 | | |

| Sitio | Cuenca | Localidad | Sop. Identif | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | UTM E | UTM N |
|----------------------|------------------------|-------------------|--------------|----------|-----------|---------------|-----------------|-----------------|
| Ramadillas 18 | Putando | Putando | 1 | 0 | 0 | 1 | 347,836 | 6399,445 |
| Ramadillas 19 | Putando | Putando | 1 | 0 | 0 | 0 | 347,855 | 6399,778 |
| Ramadillas 24 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 347,302 | 6399,504 |
| Ramadillas 24 | Putando | Putando | 2 | 0 | 0 | 1 | | |
| Ramadillas 24 | Putando | Putando | 3 | 0 | 0 | 1 | | |
| Ramadillas 25 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 346,980 | 6399,301 |
| Ramadillas 26 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 346,654 | 6398,696 |
| Piguchén 1 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 345,314 | 6393,045 |
| Piguchén 2 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 348,235 | 6395,060 |
| Piguchén 2 | Putando | Putando | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Piguchén 2 | Putando | Putando | 3 | 1 | 0 | 0 | | |
| Piguchén 2 | Putando | Putando | 4 | 1 | 0 | 0 | | |
| Piguchén 2 | Putando | Putando | 5 | 1 | 0 | 0 | | |
| Piguchén 2 | Putando | Putando | 6 | 1 | 0 | 0 | | |
| Piguchén 3 | Putando | Putando | 1 | 0 | 0 | 1 | 347,511 | 6395,018 |
| Piguchén 5 | Putando | Putando | 1 | 1 | 0 | 0 | 346,817 | 6395,280 |
| Piguchén 6 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 345,849 | 6395,094 |
| Piguchén 6 | Putando | Putando | 2 | 0 | 1 | 0 | | |
| Piguchén 6 | Putando | Putando | 3 | 0 | 0 | 1 | | |
| Piguchén 6 | Putando | Putando | 4 | 0 | 1 | 0 | | |
| Piguchén 6 | Putando | Putando | 5 | 0 | 0 | 1 | | |
| Piguchén 6 | Putando | Putando | 6 | 0 | 1 | 0 | | |
| Piguchén 6 | Putando | Putando | 7 | 0 | 1 | 0 | | |
| Piguchén 6 | Putando | Putando | 8 | 0 | 0 | 1 | | |
| Tártaro 1 | Putando | Putando | 1 | 1 | 1 | 0 | 342,832 | 6399,118 |
| Tártaro 2 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 6400,241 | 342,704 |
| Tártaro 2 | Putando | Putando | 2 | 0 | 1 | 0 | | |
| Tártaro 3 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 6400,265 | 342,810 |
| Tártaro 4 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 6400,023 | 342,696 |
| Tártaro 4 | Putando | Putando | 2 | 0 | 1 | 0 | | |
| Tártaro 5 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 6399,491 | 342,817 |
| Tártaro 7 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 6399,949 | 343,792 |
| Tártaro 15 | Putando | Putando | 1 | 0 | 1 | 0 | 341,949 | 6400,009 |
| Tártaro 15 | Putando | Putando | 2 | 0 | 0 | 1 | | |
| Quebrada Honda 1 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 355,941 | 6358,045 |
| Quebrada Honda 1 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Quebrada Honda 1 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 3 | 0 | 1 | 0 | | |
| Quebrada Honda 1 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 4 | 1 | 1 | 0 | | |
| Quebrada Honda 1 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 5 | 0 | 1 | 0 | | |
| Quebrada Honda 3 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 1 | 355,900 | 6384,664 |
| Quebrada Honda 3 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 2 | 1 | 0 | 0 | | |
| Quebrada Honda 3 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 3 | 1 | 0 | 0 | | |
| Quebrada Honda 3 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 4 | 0 | 1 | 0 | | |
| Quebrada Honda 4 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 0 | 1 | 355,575 | 6384,670 |
| Quebrada Honda 4 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 2 | 0 | 0 | 1 | | |
| Quebrada Honda 4 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 3 | 0 | 1 | 0 | | |
| Quebrada Honda 4 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 4 | 1 | 1 | 0 | | |

| Sitio | Cuenca | Localidad | Sop. Identif | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | UTM E | UTM N |
|----------------------------|------------------------------|--------------------------|--------------|----------|-----------|---------------|----------------|-----------------|
| Quebrada Honda 6 | San Felipe-Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 355,222 | 6384,440 |
| Quebrada Honda 6 | San Felipe-Los Andes | Campos de Ahumada | 2 | 0 | 1 | 0 | | |
| Visnagal 1 | San Felipe-Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 1 | 1 | 0 | 355,126 | 6384,162 |
| Visnagal 1 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 2 | 0 | 1 | 0 | | |
| Visnagal 1 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 3 | 0 | 1 | 0 | | |
| Visnagal 1 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 4 | 0 | 1 | 0 | | |
| Visnagal 2 | San Felipe-Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 354,800 | 6384,848 |
| Visnagal 3 | San Felipe -Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 355,061 | 6384,072 |
| Visnagal 3 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 2 | 0 | 1 | 0 | | |
| Visnagal 3 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 3 | 0 | 0 | 1 | | |
| Visnagal 4 | San Felipe -Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 1 | 1 | 0 | 354,893 | 63843,71 |
| Visnagal 6 | San Felipe -Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 0 | 1 | 355,799 | 6383,806 |
| Visnagal 7 | San Felipe -Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 355,814 | 6383,849 |
| Quebrada El Arpa 4 | San Felipe -Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 1 | 0 | 0 | 357,701 | 6384,503 |
| Quebrada El Arpa 4 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 2 | 0 | 0 | 1 | | |
| Quebrada El Arpa 4 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 3 | 0 | 1 | 0 | | |
| Quebrada El Arpa 4 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 4 | 1 | 1 | 0 | | |
| Quebrada El Arpa 4 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 5 | 0 | 0 | 1 | | |
| Quebrada El Arpa 5 | San Felipe-Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 1 | 356,403 | 6384,121 |
| Quebrada El Arpa 6 | San Felipe-Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 356,329 | 6383,980 |
| Quebrada El Arpa 6 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 2 | 0 | 0 | 1 | | |
| Quebrada El Arpa 8 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 356,365 | 6384,714 |
| Quebrada El Arpa 9 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 1 | 356,320 | 6384,577 |
| Quebrada El Arpa 10 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 355,904 | 6384,097 |
| Quebrada El Arpa 10 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 2 | 0 | 1 | 0 | | |
| Quebrada El Arpa 10 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 3 | 0 | 1 | 0 | | |
| Quebrada El Arpa 10 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 4 | 0 | 1 | 0 | | |
| Quebrada El Arpa 11 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 1 | 1 | 1 | 355,970 | 6384,196 |
| Campos de Ahumada 1 | San Felipe-Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 1 | 0 | 0 | 365,927 | 6383,138 |
| Campos de Ahumada 2 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 1 | 0 | 0 | 356,763 | 6384,096 |
| Campos de Ahumada 3 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 356,897 | 6384,042 |
| Campos de Ahumada 4 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 1 | 0 | 0 | 356,731 | 6383,776 |
| Campos de Ahumada 4 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 2 | 0 | 0 | 1 | | |
| Campos de Ahumada 5 | San Felipe-Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 356,627 | 6383,667 |
| Cerro Mercachas | San Felipe - Los Andes | Santa rosa | 1 | 0 | 1 | 0 | 356,105 | 6362,553 |
| Cerro Mercachas | San Felipe - Los Andes | Santa rosa | 2 | 0 | 1 | 0 | | |
| Cerro Mercachas | San Felipe - Los Andes | Santa rosa | 3 | 0 | 1 | 0 | | |
| Cerro Mercachas | San Felipe - Los Andes | Santa rosa | 4 | 0 | 1 | 0 | | |
| Cerro Mercachas | San Felipe - Los Andes | Santa rosa | 5 | 0 | 1 | 0 | | |
| Cerro Mercachas | San Felipe - Los Andes | Santa rosa | 6 | 0 | 1 | 0 | | |
| Cerro Mercachas | San Felipe - Los Andes | Santa rosa | 7 | 0 | 1 | 0 | | |
| Cerro Mercachas | San Felipe - Los Andes | Santa rosa | 8 | 1 | 0 | 0 | | |
| La Mesilla 1 | San Felipe-Los Andes | El Barro | 1 | 1 | 0 | 0 | 355,250 | 6373,730 |
| Paidahuen | San Felipe-Los Andes | Los Andes | 1 | 0 | 0 | 1 | 352,106 | 6366,885 |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 2 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 3 | 0 | 1 | 0 | | |

| Sitio | Cuenca | Localidad | Sop. Identif | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | UTM E | UTM N |
|-----------|------------------------|-----------|--------------|----------|-----------|---------------|-------|-------|
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 4 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 5 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 6 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 7 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 8 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 9 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 10 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 11 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 12 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 13 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 14 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 15 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 16 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 17 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 18 | 1 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 19 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 20 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 21 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 22 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 23 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 24 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 25 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 26 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 27 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 28 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 29 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 30 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 31 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 32 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 33 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 34 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 35 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 36 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 37 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 38 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 39 | 1 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 40 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 41 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 42 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 43 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 44 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 45 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 46 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 47 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 48 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 49 | 0 | 0 | 1 | | |

| Sitio | Cuenca | Localidad | Sop. Identif | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | UTM E | UTM N |
|-----------|------------------------|-----------|--------------|----------|-----------|---------------|-------|-------|
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 50 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 51 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 52 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 53 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 54 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 55 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 56 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 57 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 58 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 59 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 60 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 61 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 62 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 63 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 64 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 65 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 66 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 67 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 68 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 69 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 70 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 71 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 72 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 73 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 74 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 75 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 76 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 77 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 78 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 79 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 80 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 81 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 82 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 83 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 84 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 85 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 86 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 87 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 88 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 89 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 90 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 91 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 92 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 93 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 94 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 95 | 0 | 1 | 0 | | |

| Sitio | Cuenca | Localidad | Sop. Identif | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | UTM E | UTM N |
|-----------|------------------------|-----------|--------------|----------|-----------|---------------|-------|-------|
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 96 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 97 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 98 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 99 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 100 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 101 | 0 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 102 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 103 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 104 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 105 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 106 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 107 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 108 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 109 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 110 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 111 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 112 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 113 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 114 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 115 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 116 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 117 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 118 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 119 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 120 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 121 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 122 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 123 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 124 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 125 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 126 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 127 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 128 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 129 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 130 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 131 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 132 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 133 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 134 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 135 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 136 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 137 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 138 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 139 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 140 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 141 | 1 | 1 | 0 | | |

| Sitio | Cuenca | Localidad | Sop. Identif | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | UTM E | UTM N |
|-----------|------------------------|-----------|--------------|----------|-----------|---------------|-------|-------|
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 142 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 143 | 1 | 1 | | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 144 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 145 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 146 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 147 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 148 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 149 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 150 | 1 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 151 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 152 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 153 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 154 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 155 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 156 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 157 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 158 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 159 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 160 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 161 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 162 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 163 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 164 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 165 | 1 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 166 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 167 | 1 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 168 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 169 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 170 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 171 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 172 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 173 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 174 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 175 | 0 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 176 | 1 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 177 | 1 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 178 | 1 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 179 | 0 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 180 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 181 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 182 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 183 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 184 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 185 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 186 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 187 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 188 | 0 | 1 | 1 | | |

| Sitio | Cuenca | Localidad | Sop. Identif | Estilo I | Estilo II | Indeterminado | UTM E | UTM N |
|--------------------------|-------------------------------|--------------------------|--------------|----------|-----------|---------------|----------------|-----------------|
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 189 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 190 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 191 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 192 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 193 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 194 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 195 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 196 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 197 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 198 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 199 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 200 | 1 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 201 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 202 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 203 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 204 | 0 | 1 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 205 | 0 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 206 | 1 | 0 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 207 | 0 | 0 | 1 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 208 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 209 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 210 | 0 | 1 | 0 | | |
| Paidahuen | San Felipe - Los Andes | Los Andes | 211 | 0 | 1 | 0 | | |
| Altos del Cobre 1 | San Felipe - Los Andes | Campos de Ahumada | 1 | 0 | 1 | 0 | 364,868 | 6388,341 |

ARTE RUPESTRE EN LA CUENCA DEL RÍO ACONCAGUA:
FORMAS, SINTAXIS, ESTILO, ESPACIO Y PODER

Anexo Gráfico

I. ANTECEDENTES GENERALES

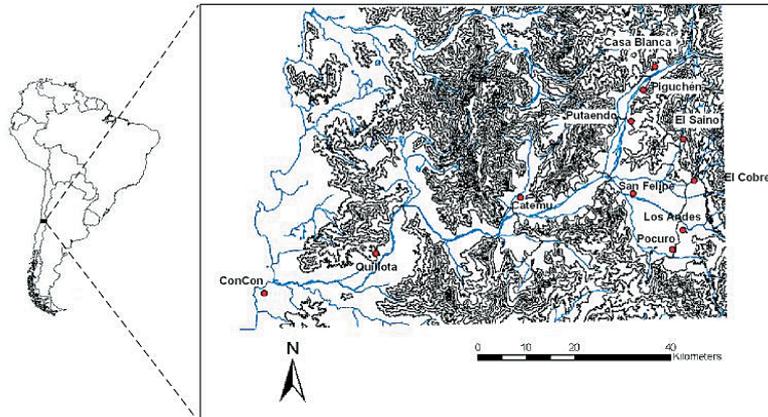
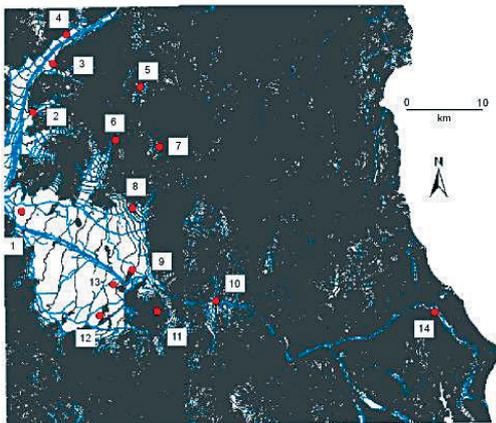


Lámina 1: Mapa de la cuenca del río Aconcagua.



ÍNDICE DE LOCALIDADES: 1. San Felipe; 2. Putaendo;
3. Piguchén; 4. Casa Blanca; 5. Laguna El Copín; 6. El Saino;
7. Campos de Ahumada; 8. El Cobre; 9. Paidahuen (La Florida);
10. Vilcuya; 11. Cerro Mercachas; 12. Pocuro; 13. Los Andes;
14. Ventisquero Juncal.

Lámina 2: Mapa de la cuenca superior del río Aconcagua con indicación de localidades nombradas en el texto.

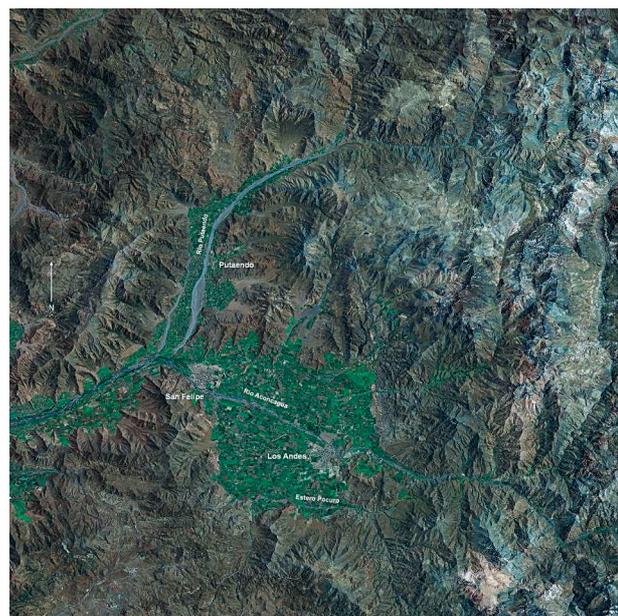


Lámina 3: Vista aérea de la cuenca superior del río Aconcagua.

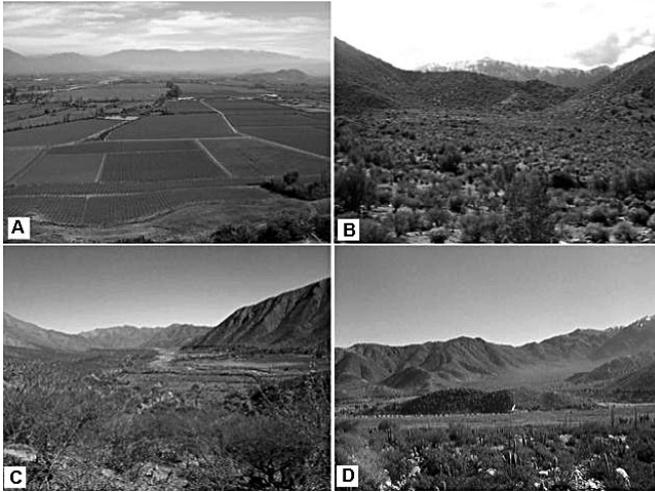


Lámina 4: Vistas del área de estudio; a) terrazas fluviales sector Los Andes, b) rinconadas y conos de deyección sector Putaendo, c) tierras altas sector de Jahuel, d) terrazas fluviales, cerro isla y conos de deyección en rinconada de Putaendo.

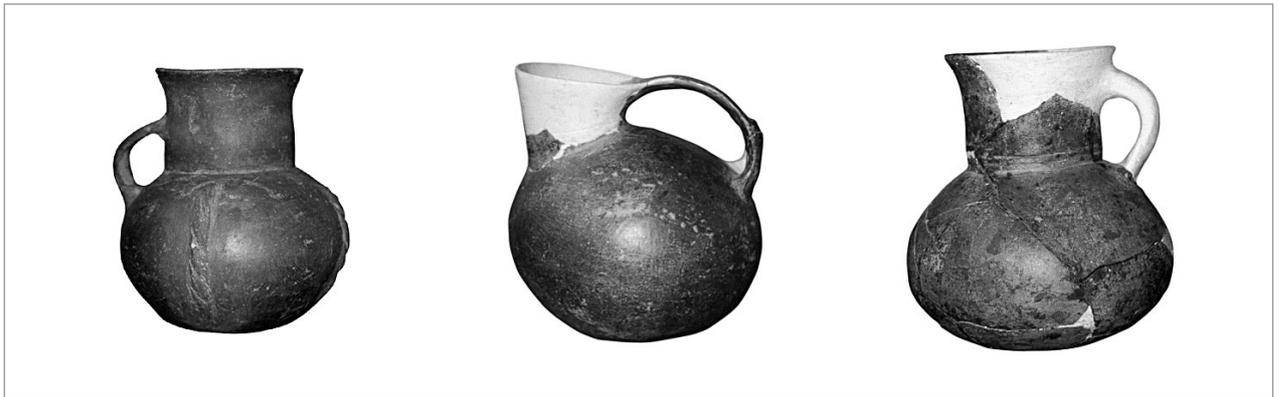


Lámina 5: Cerámica del Período Alfarero Temprano.



Lámina 6: Vista del sitio Los Patos 6, Período Alfarero Temprano.



Lámina 7: Piedras Tacitas

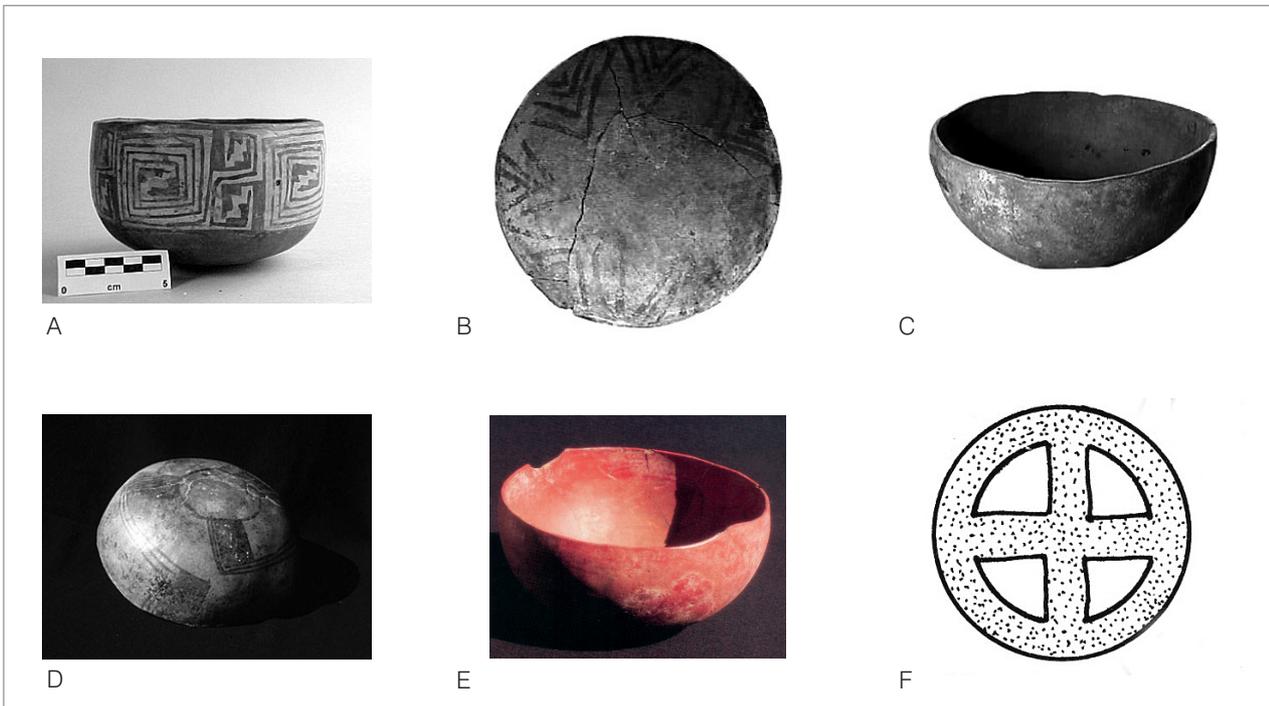


Lámina 8: Cerámica del Período Intermedio Tardío en el área de estudio; a) cerámica Diaguita, b) cerámica Tipo Putaendo Rojo sobre Blanco, c) cerámica Tipo Putaendo Rojo Engobado, d) cerámica Tipo Aconcagua Salmón, e y f) cerámica Tipo Aconcagua Rojo Engobado.



Lámina 9: Emplazamiento de sitios del período Intermedio Tardío, Valle de Putaendo.

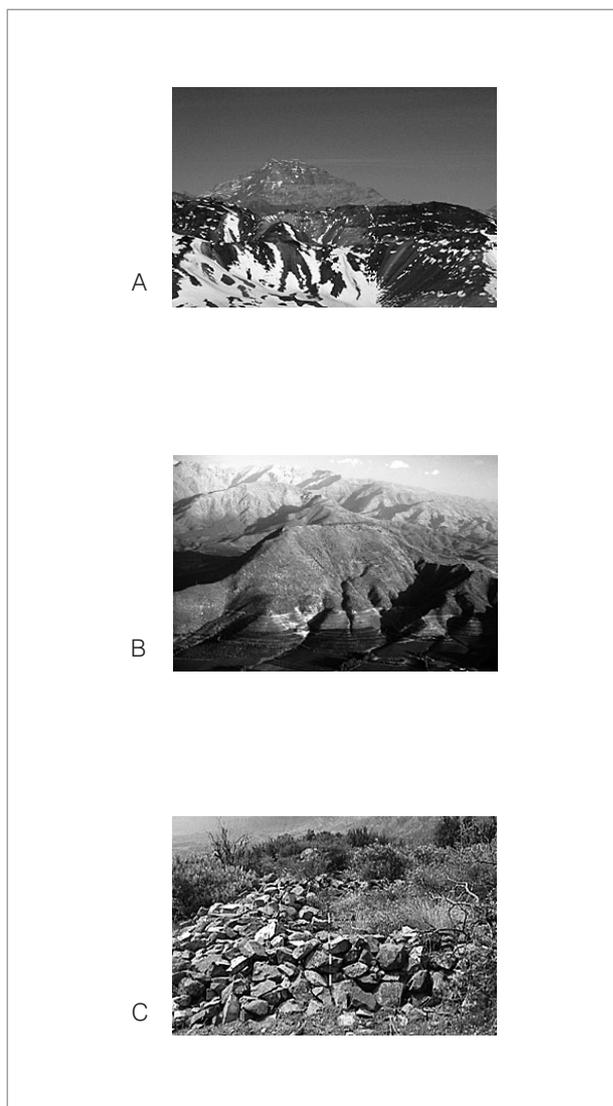
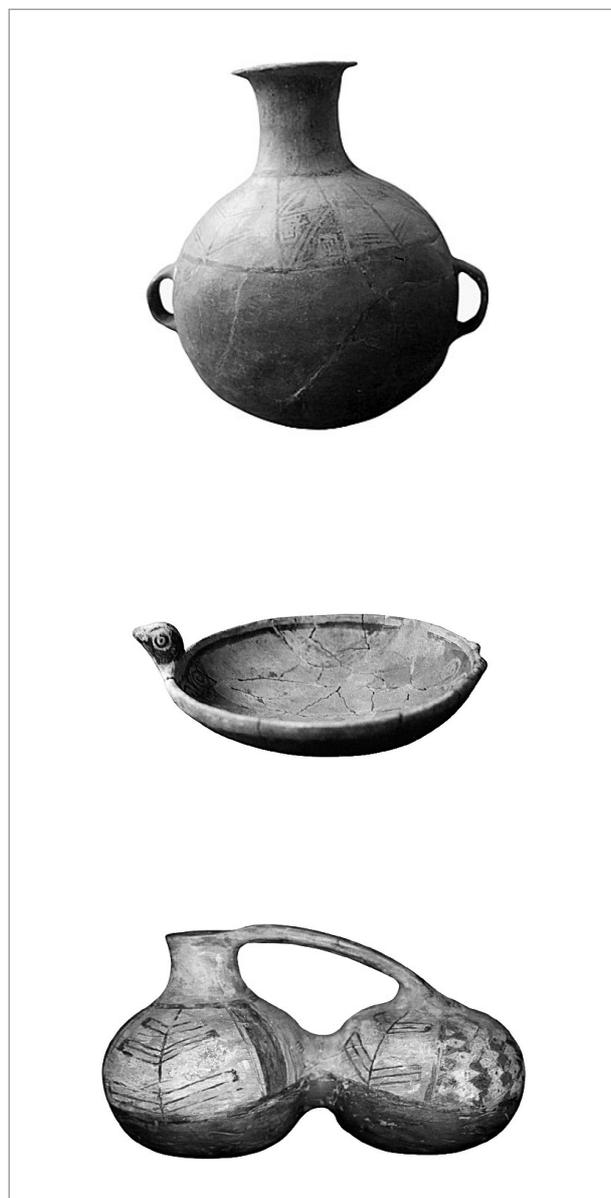


Lámina 10: Sitios del período Tardío o Incaico; a) Cerro Aconcagua, b) Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas, c) vista de un recinto en el Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas.



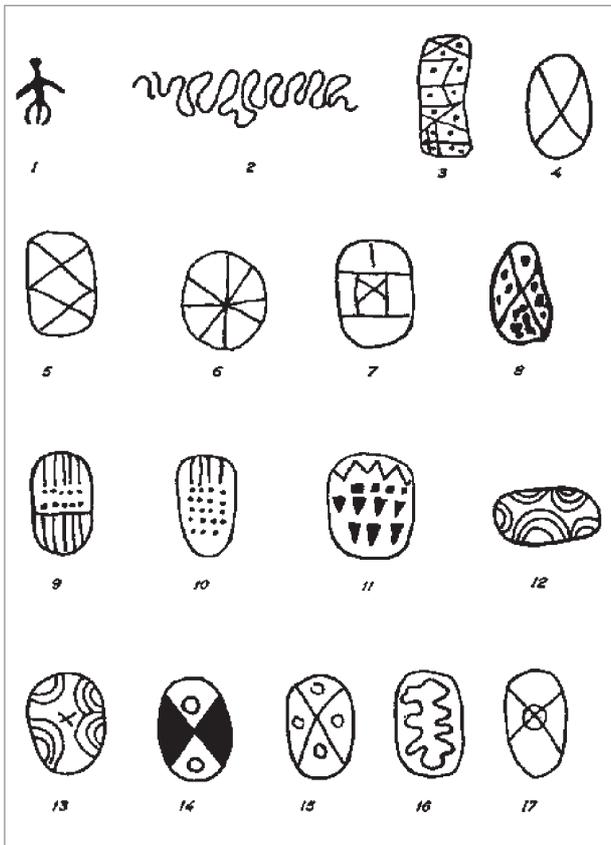


Lámina 12: Diseños del arte rupestre ilustrados por Niemeyer (1964). Los dibujos entre 4 y 17 corresponden a signos escudos.

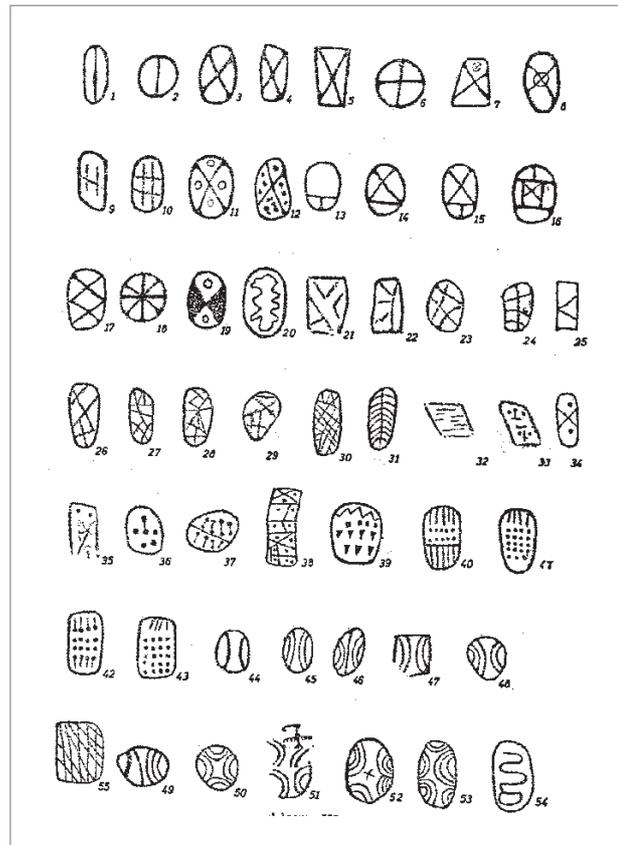


Lámina 13: Signos escudos según Niemeyer y Montané (1966).

II. MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

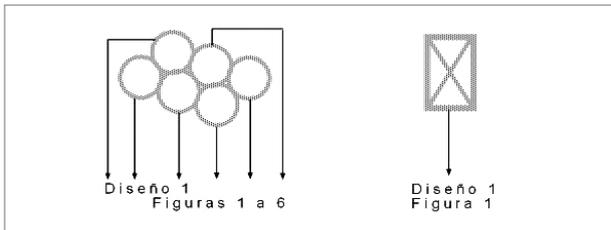


Lámina 14: Ejemplificación del uso de los conceptos de Diseño y Figura.

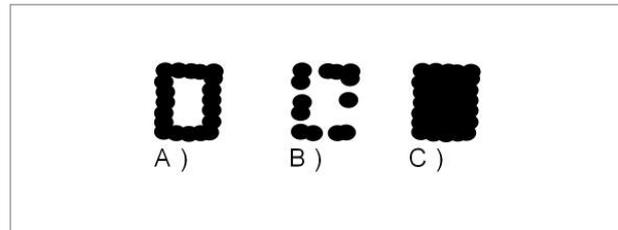
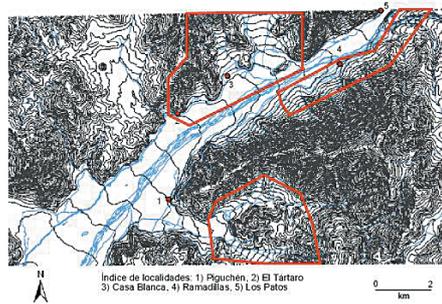


Lámina 15: Técnicas de piqueteado; a) lineal continuo, b) lineal discontinuo, c) areal.



Lámina 16: Mapa de la zona de estudio con las áreas indicadas



Índice de localidades: 1) Piguichén, 2) El Tártaro
3) Casa Blanca, 4) Ramadillas, 5) Los Patos

Lámina 17: Zonas prospectadas en Putaendo (definición aproximada)

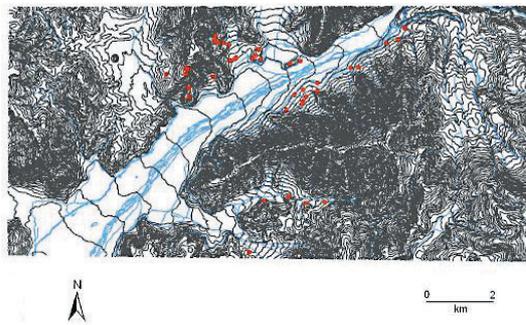
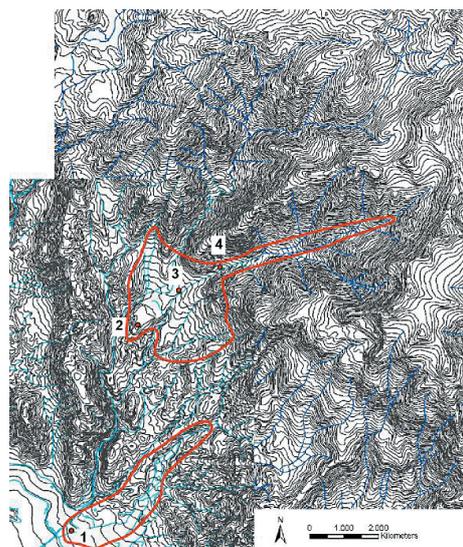


Lámina 18: Distribución de sitios de arte rupestre en la zona de Putaendo



Índice de Localidades: 1.- El Barro; 2.- Viznagal; 3.- Campos de Ahumada; 4.- Quebrada El Arpa

Lámina 19: Zona prospectada en Campos de Ahumada y Estero El Cobre (definición aproximada)

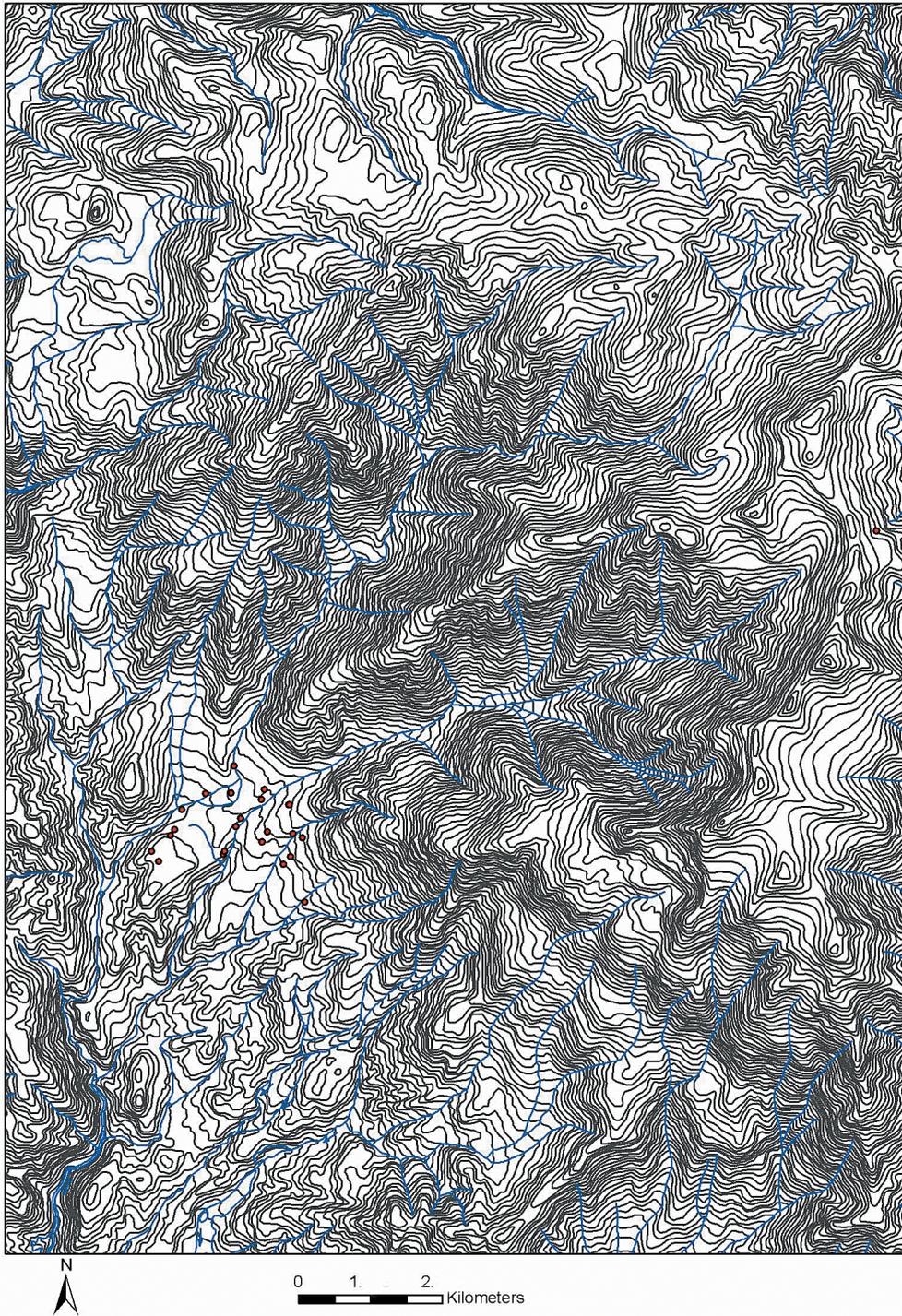
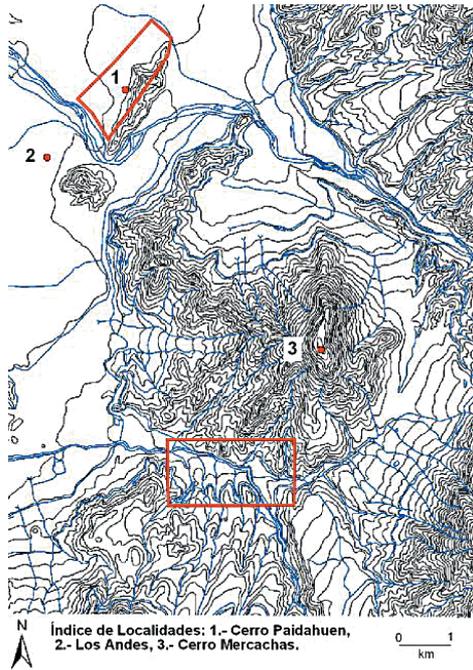


Lámina 20: Distribución de sitios de arte rupestre en Campos de Ahumada.



Índice de Localidades: 1.- Cerro Paidahuen, 2.- Los Andes, 3.- Cerro Mercachas.

Lámina 21: Zonas prospectadas en Estero Pocuro y La Florida (definición aproximada).

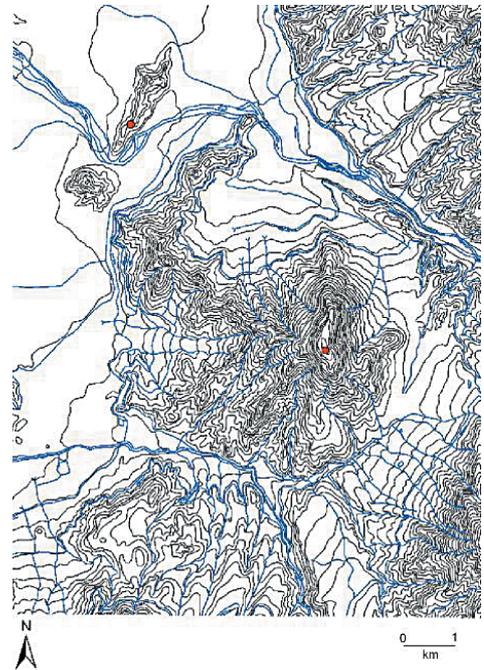
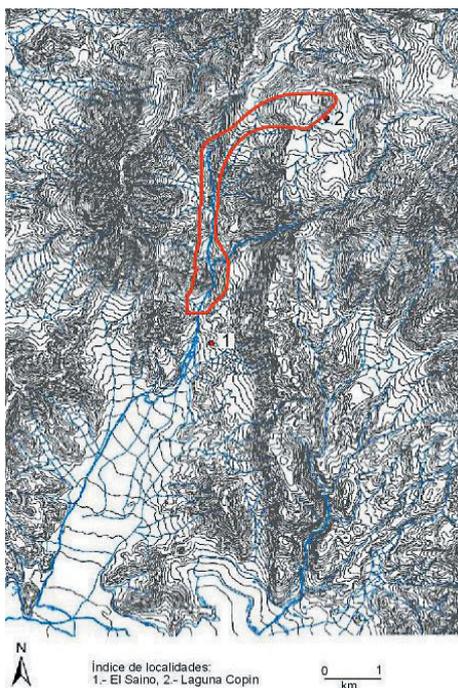


Lámina 22: Distribución de sitios de arte rupestre en Pocuro y La Florida



Índice de localidades: 1.- El Saino, 2.- Laguna Copin

Lámina 23: Zonas prospectadas en El Zaino – Laguna Copín (definición aproximada).

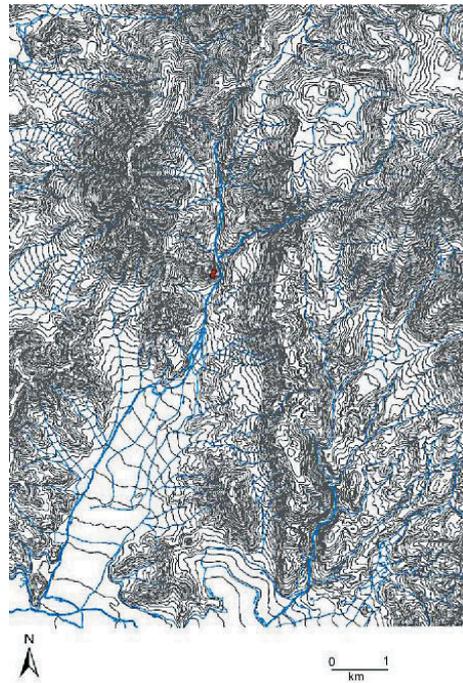


Lámina 24: Distribución de sitios de arte rupestre en El Saino – Laguna Copín

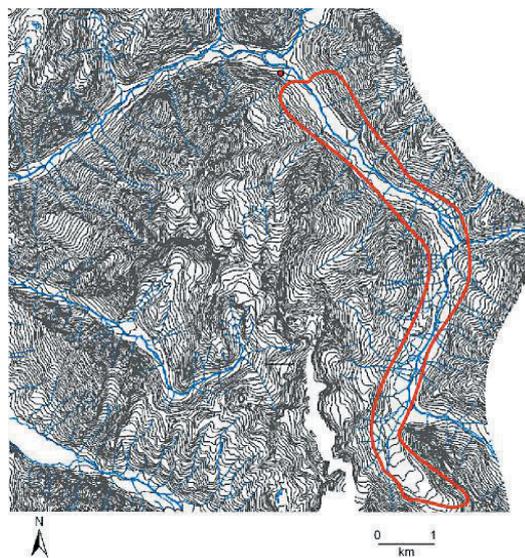
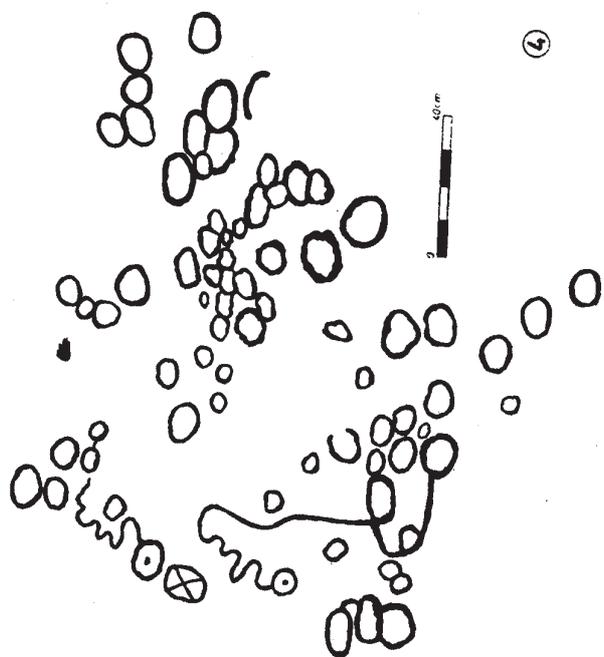


Lámina 25: Zonas prospectadas en Ventisquero Juncal (definición aproximada)

III. ESTILOS DE ARTE RUPESTRE EN LA CUENCA SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA



A



B



C

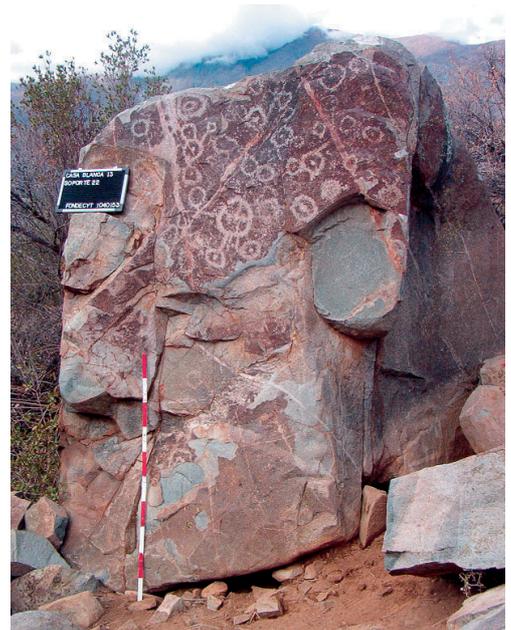


D

Lámina 26: Círculos Estilo I; a) tomado de Niemeyer 1964 (nótese la presencia de un diseño Estilo II – signo escudo; b) Quebrada El Arpa 4, c) Paidahuen, d) Quebrada Honda 3



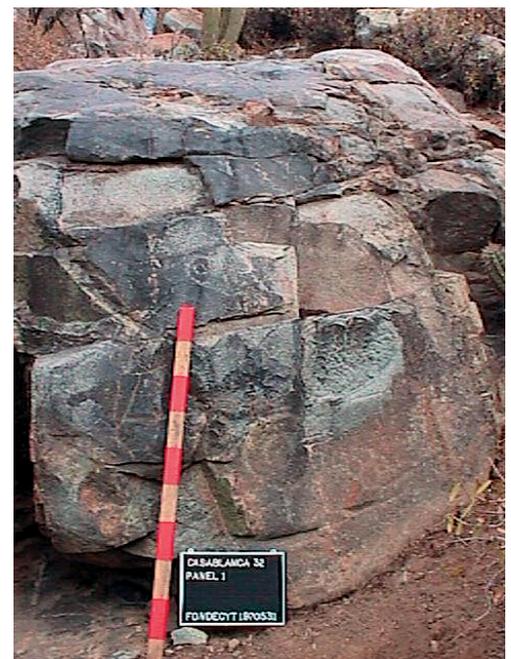
A



B



C



D

Lámina 27: Diseños Estilo I a partir de figuras circulares; a) Casa Blanca 2, b) Casa Blanca 13, c) Casa Blanca 34, d) Casa Blanca 32

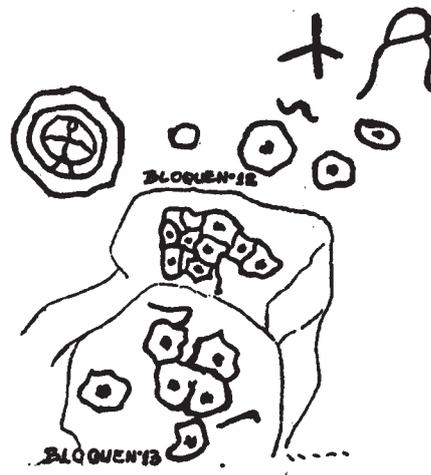


Lámina 28: Figuras Estilo I; a) Casa Blanca 8, b) Casa Blanca 34.

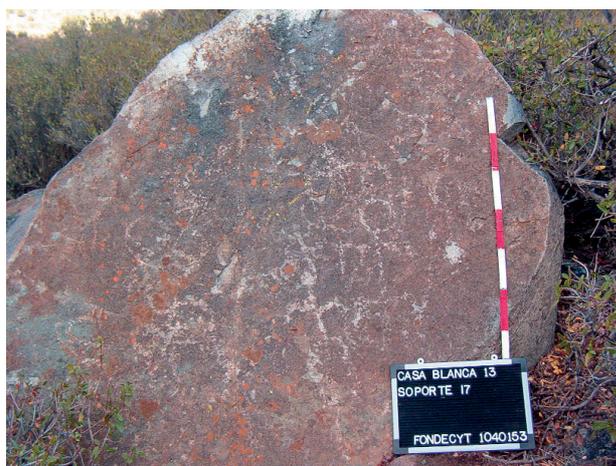
Lámina 29: Yuxtaposiciones Estilo I; a) Casa Blanca 29, b) tomada de Nimeyer 1964.



A



B

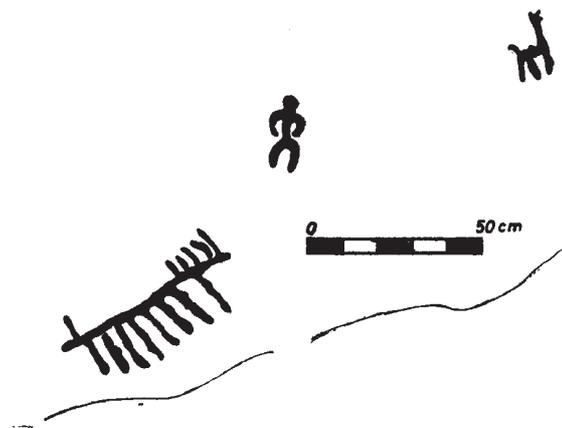
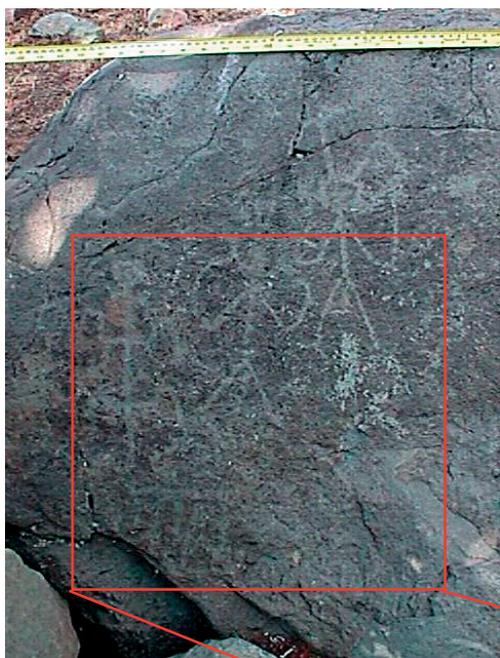


C



D

Lámina 30: Motivos Antropomorfos Estilo I; a) Casa Blanca 2, b) Casa Blanca 6, c y d) Casa Blanca 13.



A



B

Lámina 31: Motivos antropomorfos y zoomorfos Estilo I; a) Piguchén 5, b) tomado de Niemeyer 1964.



A



B



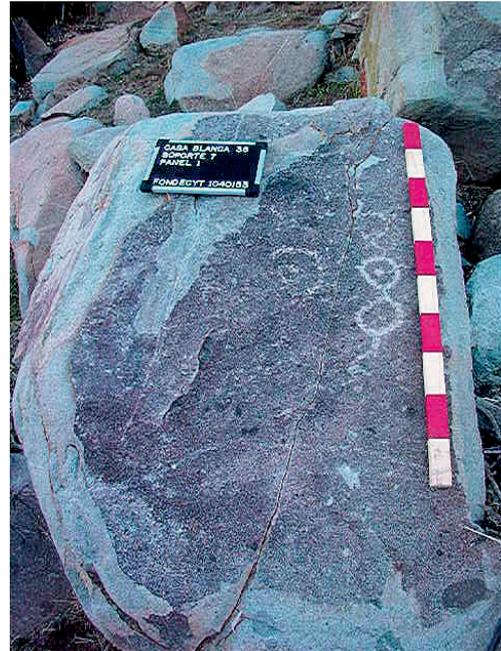
C



D



A



B



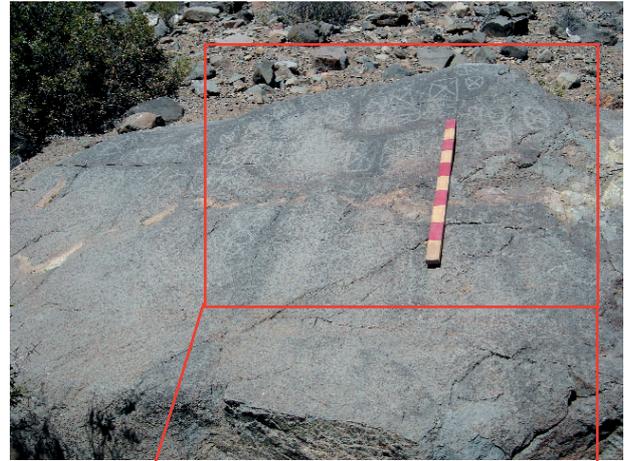
C



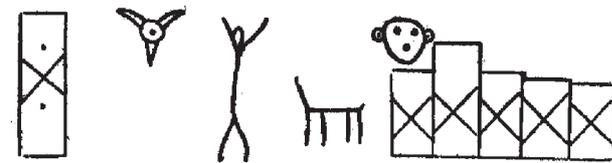
D



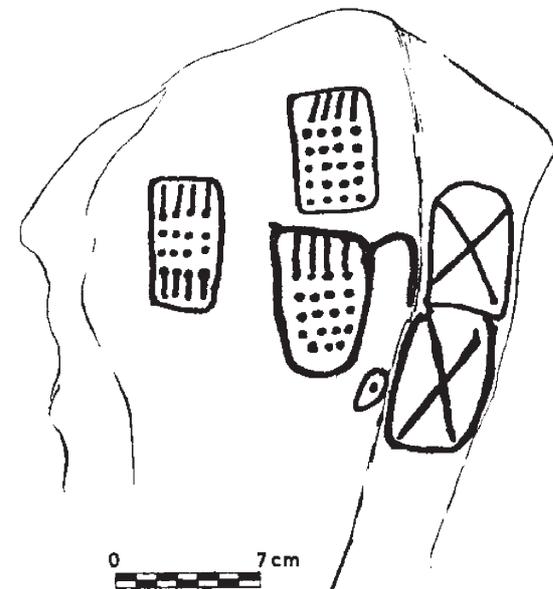
A



B



C



D



Lámina 34: Cuadrados Estilo II; a) Quebrada Arpa 10, b) Viznagal 1, c y d) tomados de Niemeyer 1964



A



B



C



A



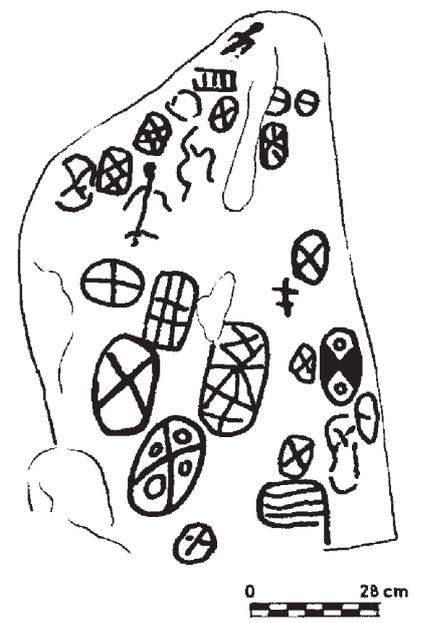
B



C



D

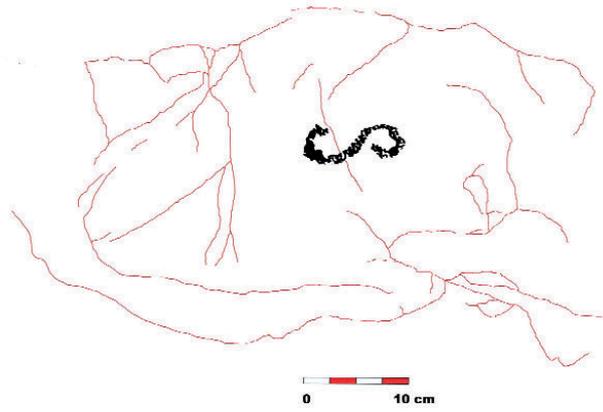


E

Lámina 36: Óvalos Estilo II; a) Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas, b) Quebrada Arpa 10, c) Paidahuen, d) Viznagal 1, e) tomado de Niemeyer 1964.



A



B



C

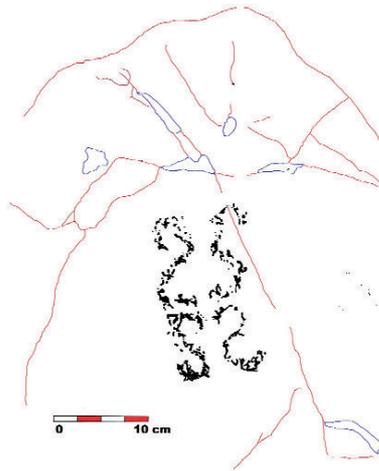


Lámina 37: Líneas Estilo II; a) Paidahuen (fotografía y calco), b) Paidahuen, c) El Saino 2.



Lámina 38: Triángulos Estilo II; Quebrada Honda 4



A

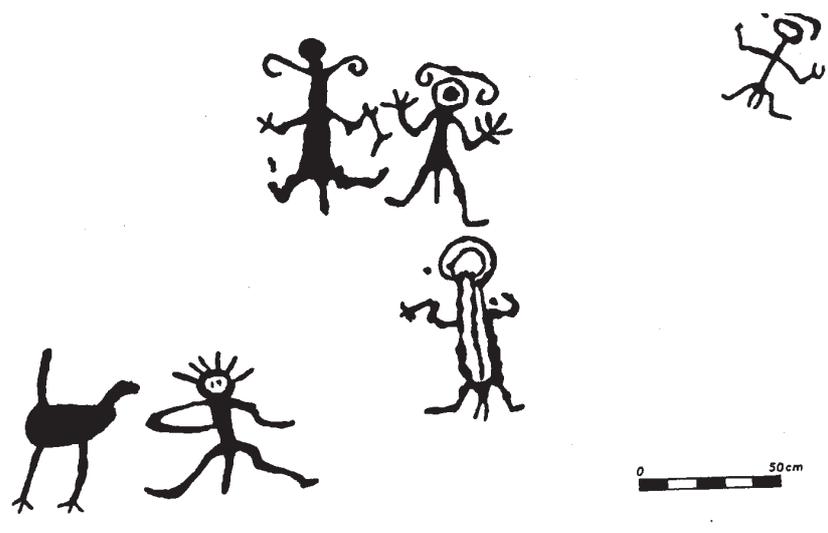


B

Lámina 39: Antropomorfos Estilo II; a) Paidahuen, b) Casa Blanca 14.



A



B

Lámina 40: Antropomorfos Estilo II; a) Quebrada Arpa 4, b) tomados de Niemeyer 1964



A



B

Lámina 41: Representación de rostros Estilo II; a y b) Paidahuen. Lámina



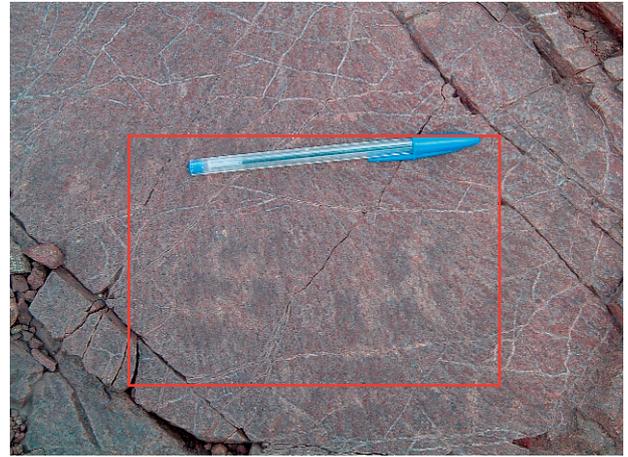
A



B



C



D

42: Motivos zoomorfos Estilo II; a) Vilcuya, b) Tuquque 1, c) Quebrada Arpa 4, d) Altos del Cobre 1.



A



B

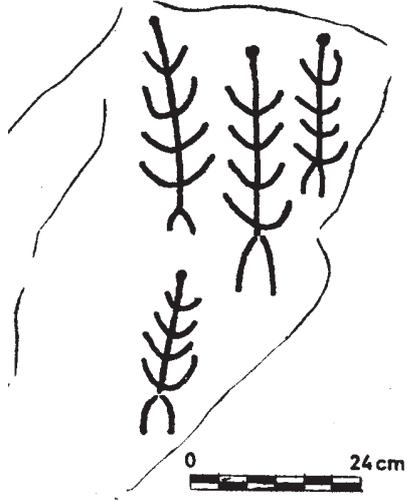


C



D

Lámina 43: Motivos antrozo-zoomorfos Estilo II; a) Tártaro 15, b, c y d) Paidahuen



A



B



C



D

Lámina 44: Motivos antropozoomorfos Estilo II; a) tomado de Niemeyer 1964, b) Quebrada Honda 1, c) Tuquque 6, d) Paidahuen.



A



B



C



D

Lámina 45: Ordenación vertical – horizontal Estilo II; a) Quebrada Arpa 10, b) Viznagal 1, c) Quebrada Arpa 10, d) El Saino 1.



Lámina 46: Motivos de tiempo Colonial Temprano. Casa Blanca 33

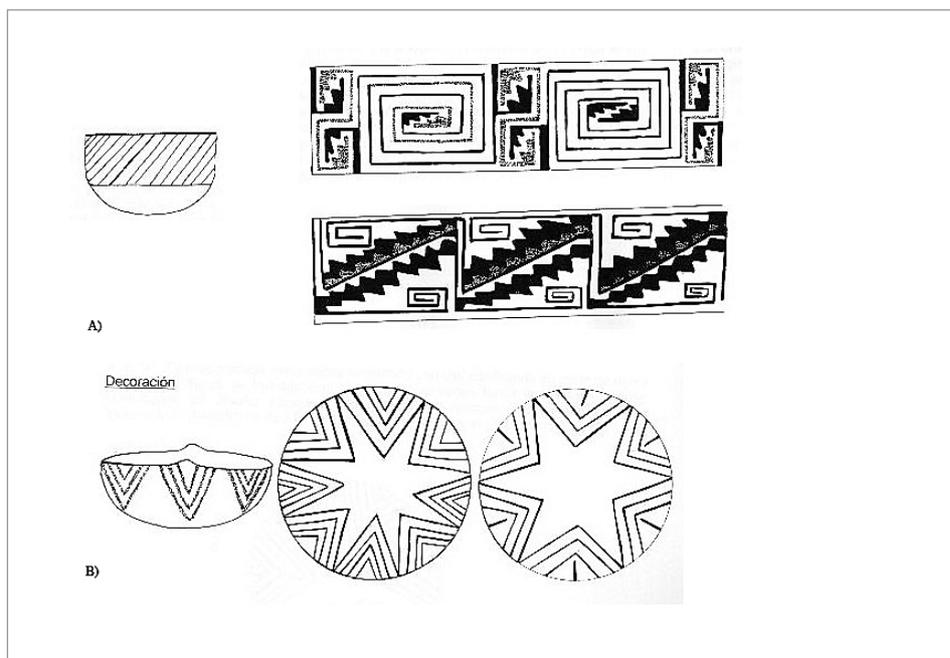


Lámina 47: Cerámica del período Intermedio Tardío con ordenación oblicua; a) Diaguita, b) Tipo Putaendo rojo sobre blanco con diseño estrellado.

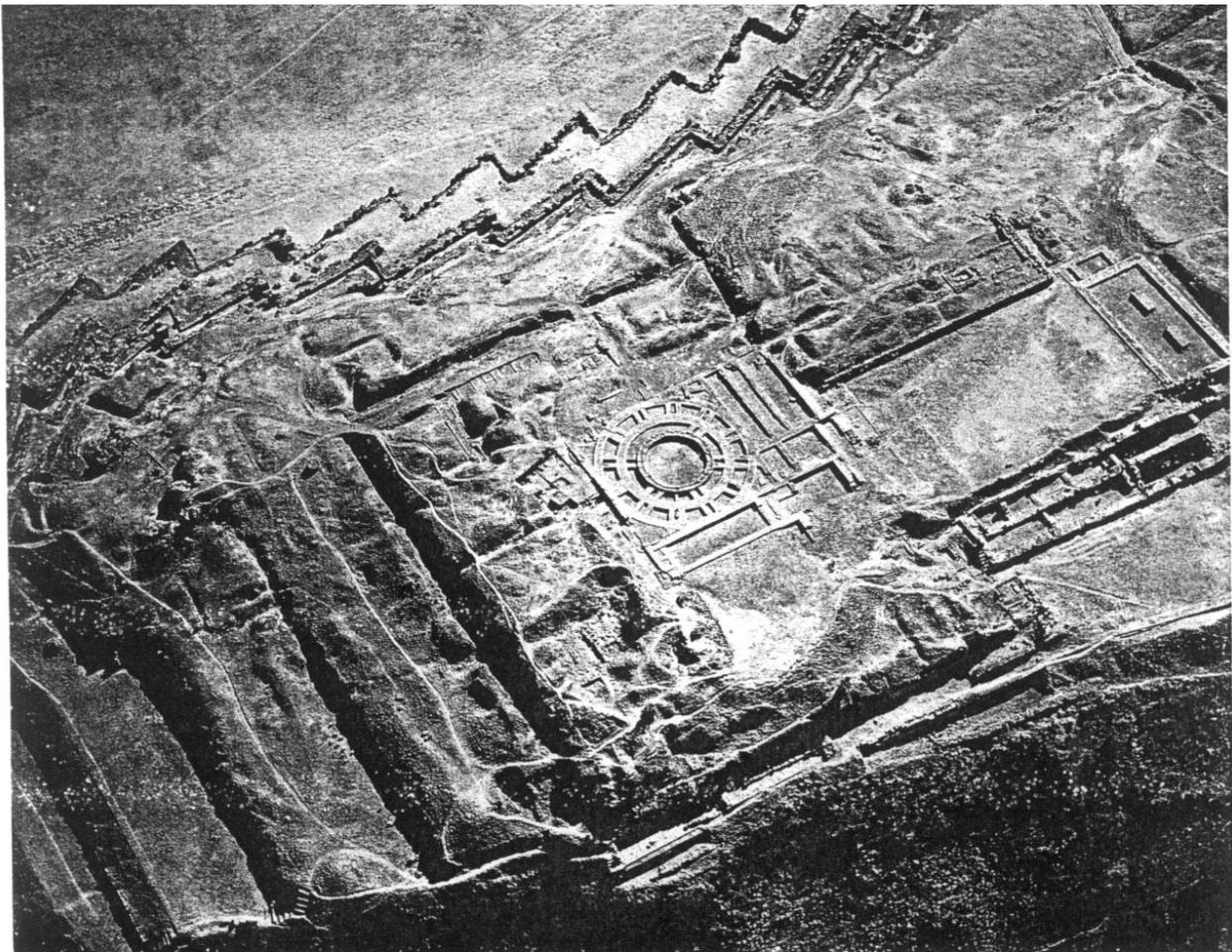
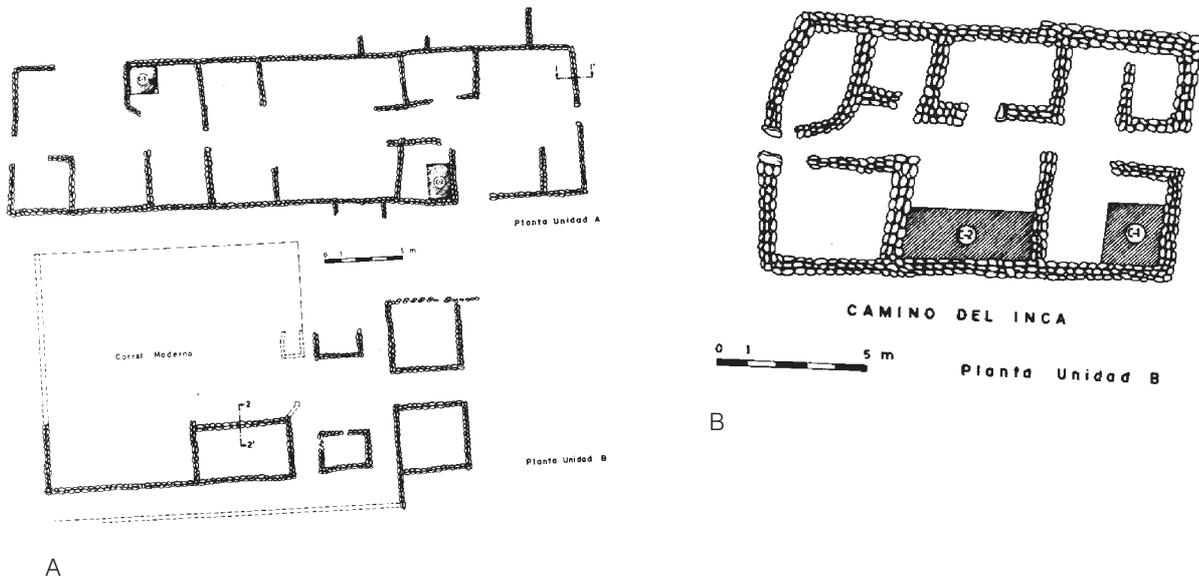


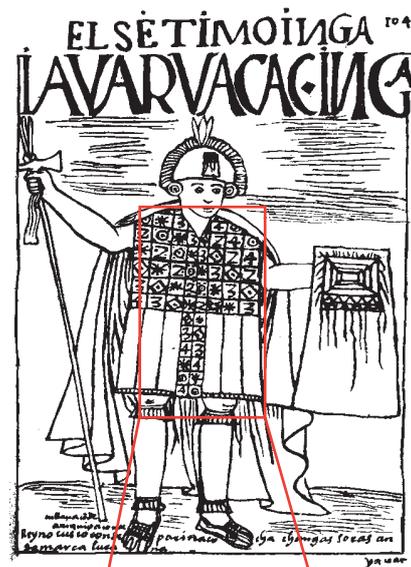
Lámina 48: Ejemplos de Arquitectura Incaica con formas cuadrangulares; a y b) tambos de la zona centro norte de Chile (tomado de Stehberg 1995), c) Saqsahuaman (tomado de Niles 1992)



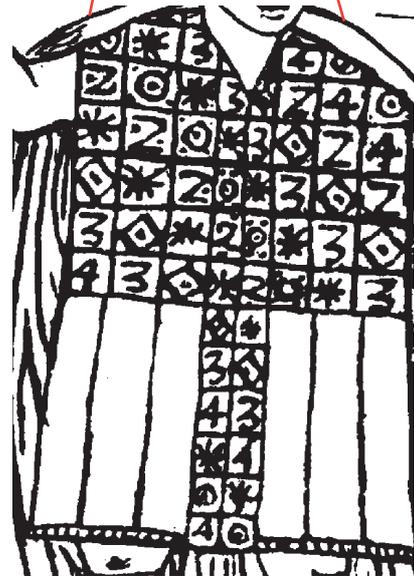
A



C



B



D

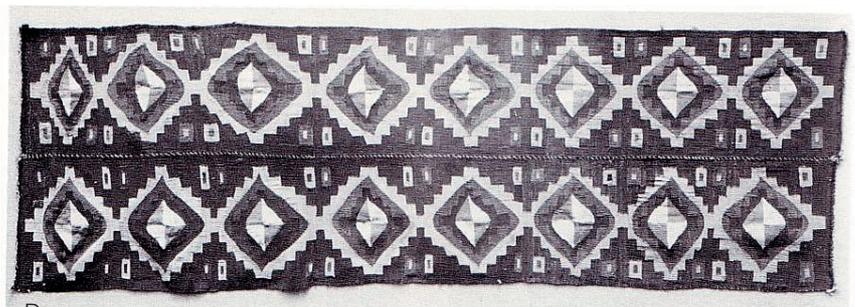
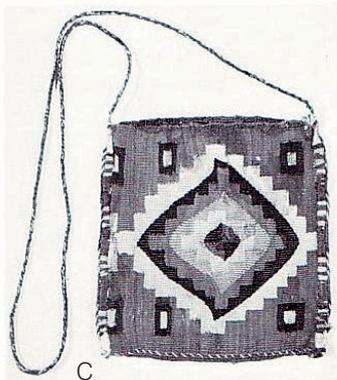


Lámina 49: Vestimentas y textiles Incaicos; a y b) ilustraciones de Guamal Poma, c y d) textil tomado de Pollard (1995-96)



A



B



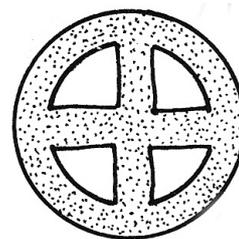
C



D



A



B

Lámina 51: Diseños cuatripartitos; a) Paidahuen, b) Tipo Aconcagua Rojo Engobado (tomado de Massone y Sánchez 1995)



C



D

Lámina 52: Representación de cruz inscrita o doble en arte rupestre del Estilo II y cerámica del Período Tardío; a) Tártaro 4, b) Museo Arqueológico de Los Andes.



A



B



C



D

Lámina 53: Clepsidras; a) arte rupestre (Quebrada Honda 4), b) cerámica (Museo Arqueológico de Los Andes), c) diseño cerámico (tomado de Fernández Baca 1971), d) arte rupestre (Viznagal 1).



A

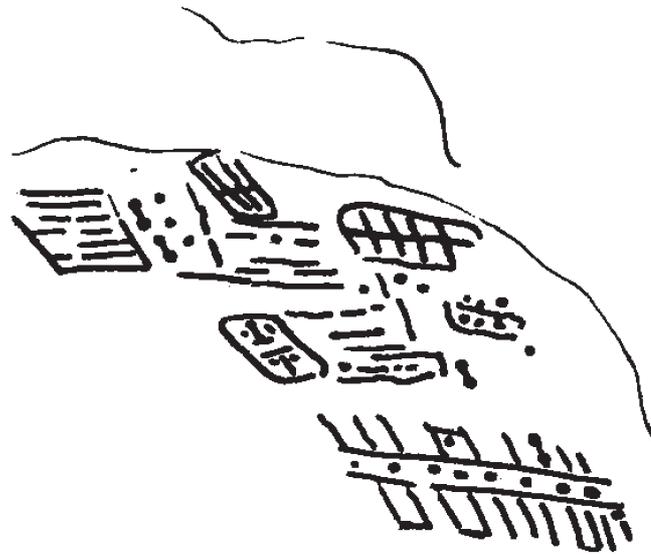


B



C

Lámina 54: Cuadrados concéntricos; a) arte rupestre (Casa Blanca 14), b) escudos y vestimentas (ilustrados por Guamal Poma), c) diseño cerámico (tomado de Fernández Baca 1971)



A

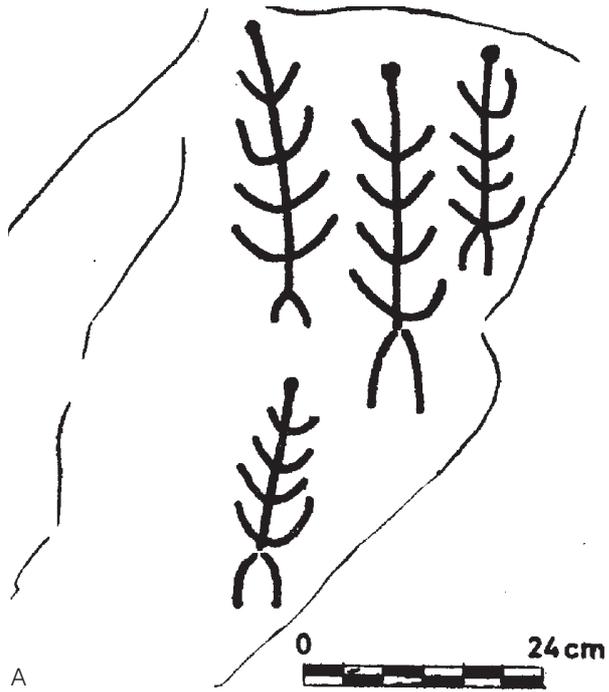


B



C

Lámina 55: Diseño de líneas horizontales y verticales; a) arte rupestre (tomado de Niemeyer 1964), b y c) diseños cerámicos (tomado de Fernández Baca 1971)



A

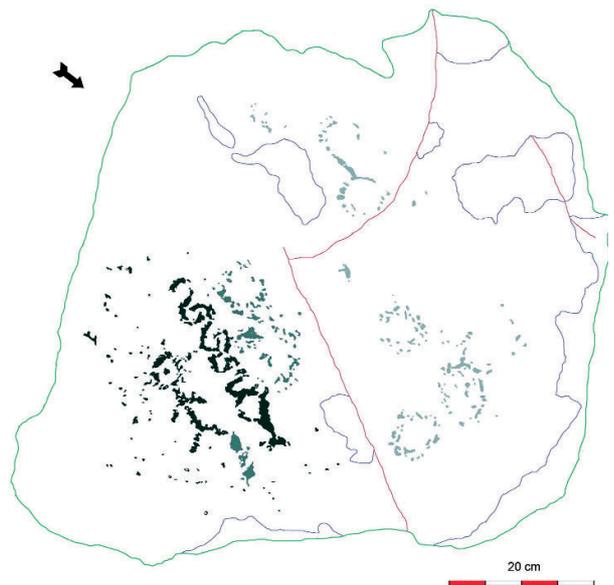


B

Lámina 56: Diseño fitomorfo; a) arte rupestre (tomado de Niemeyer 1964), b) cerámica (tomado de Fernández Baca 1971)



A



B

Lámina 57: Soporte con superposiciones figuras Estilo II sobre I y diferencias de pátinas entre ellas. Fotografía y calco.



Lámina 58: Soporte grabado con figuras Estilo II en muro del sitio Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas.

IV. ESTRUCTURAS DEL ESPACIO

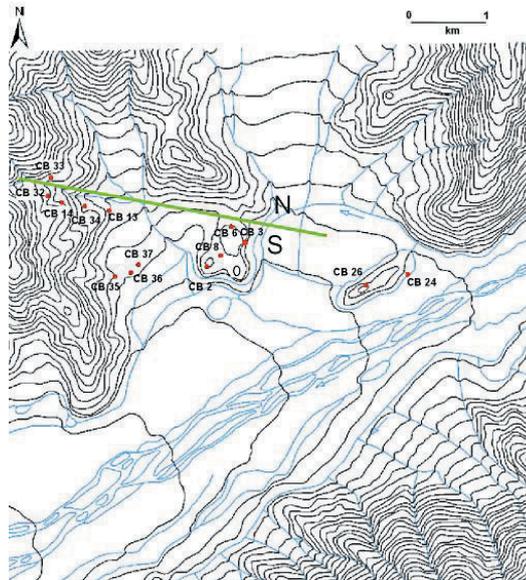


Lámina 59: Organización dual del espacio en Casa Blanca

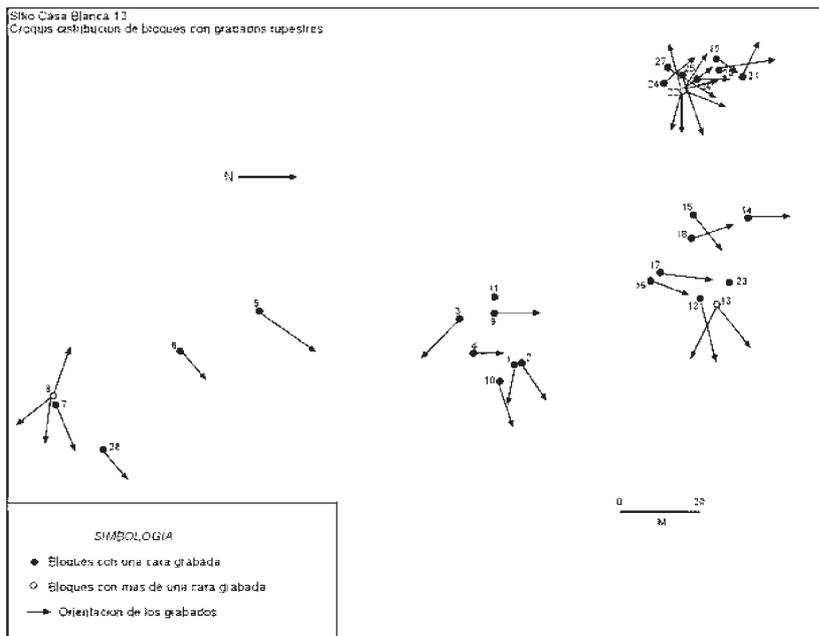
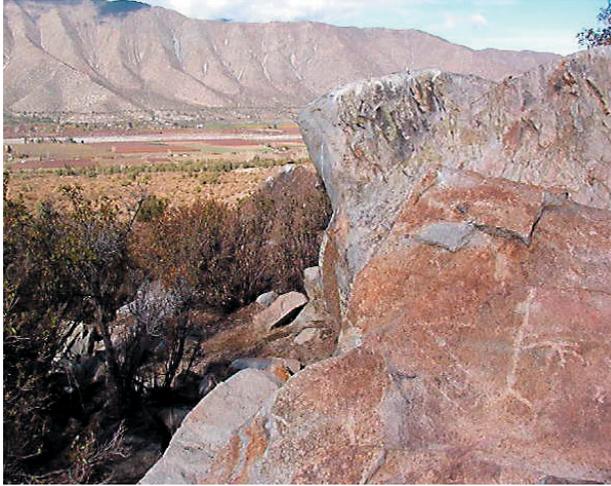
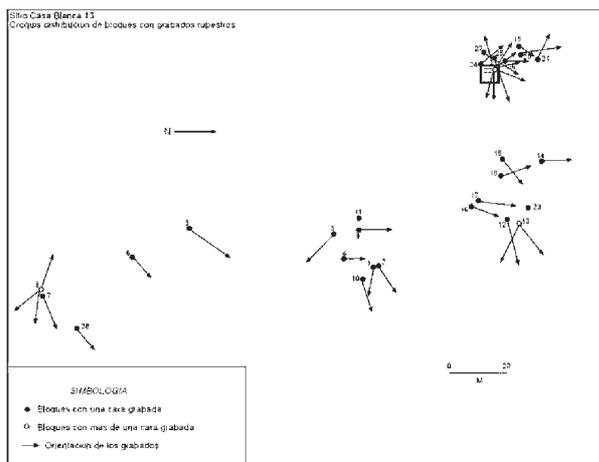


Lámina 60: Orientación de los soportes en sitio Casa Blanca 13.

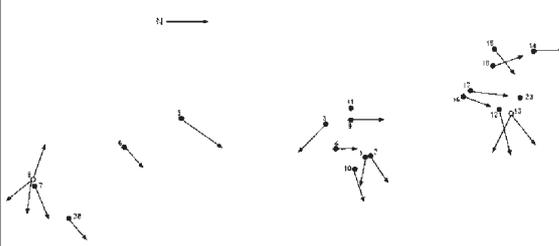


CASA BLANCA 13
SOPORTE 15
FONDECYT 1040153

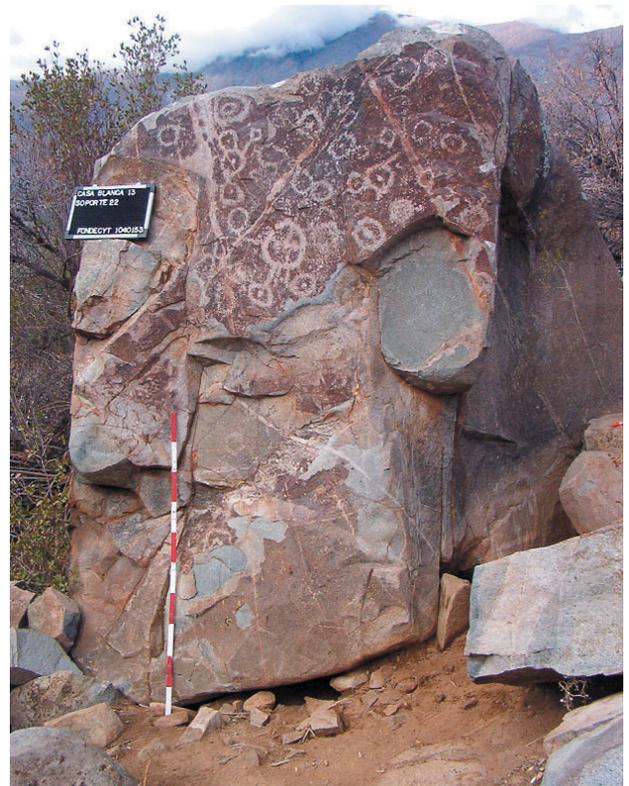
Lámina 61: Representaciones antropomorfas en sitio Casa Blanca 13 con visibilidad al valle



Sitio Casa Blanca 13
Distribución geográfica de bloques con grabados rupestres



SIMBOLOGÍA
 ● Bloques con una taca grabada
 ○ Bloques con más de una taca grabada
 → Orientación de los grabados



CASA BLANCA 13
SOPORTE 22
FONDECYT 1040153

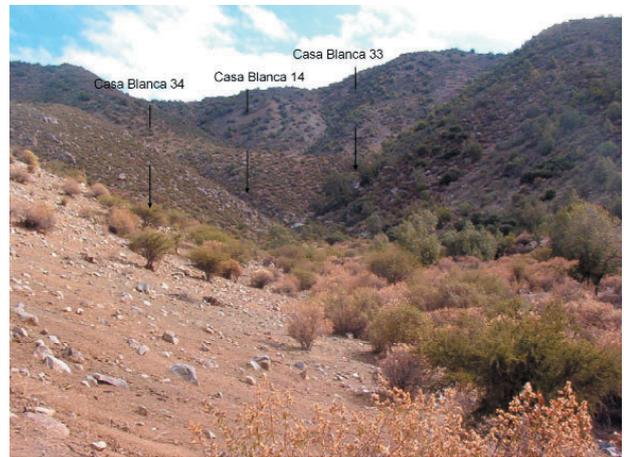
Lámina 62: Soporte 22, sitio Casa Blanca 13



A



B



C

Lámina 63: Cambio de visibilidades en sitio Casa Blanca 13. A) Soporte 22 con visibilidad cerrada, B) Visibilidad hacia el valle previa a soporte 22, C) Visibilidad hacia el interior de la quebrada con indicación de sitios desde soporte 22.



Lámina 64: Casa Blanca 14, soporte 2



Lámina 65: Sitio Casa Blanca 33 con visibilidad abierta hacia el valle.

Lámina 66: Organización de visibilidades en el sector de Casa Blanca

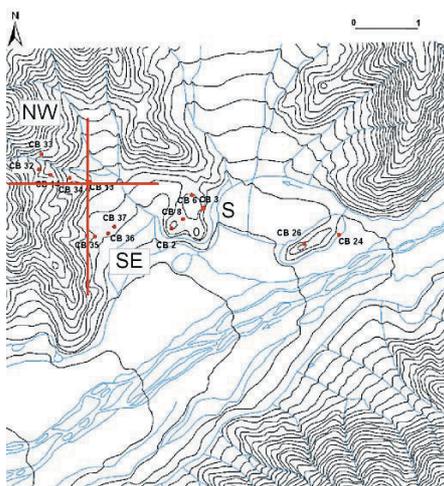
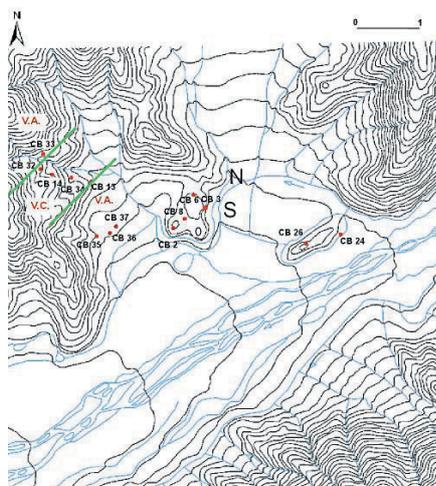
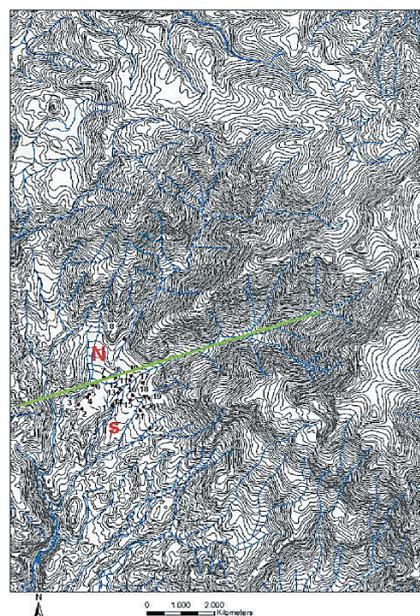


Lámina 67: Organización cuatripartita del espacio en el sector de Casa Blanca

1. Viznagal 6; 2. Viznagal 4; 3. Viznagal 3; 4. Viznagal 1; 5. Viznagal 2; 6. Quebrada Honda 6;
7. Quebrada Honda 4; 8. Quebrada Honda 1; 9. Quebrada Honda 3; 10. Quebrada Arpa 8;
11. Quebrada Arpa 9; 12. Quebrada Arpa 10; 13. Quebrada Arpa 11; 14. Viznagal 7; 15. Quebrada Arpa 6;
16. Quebrada Arpa 5; 17. Quebrada Arpa 4; 18. Campos de Ahumada 2; 19. Campos de Ahumada 1;
20. Campos de Ahumada 3; 21. Campos de Ahumada 4; 22. Campos de Ahumada 5;
23. Alto del Cobre 1.

Lámina 68: Eje Norte-Sur en la organización espacial del arte rupestre en Campos de Ahumada



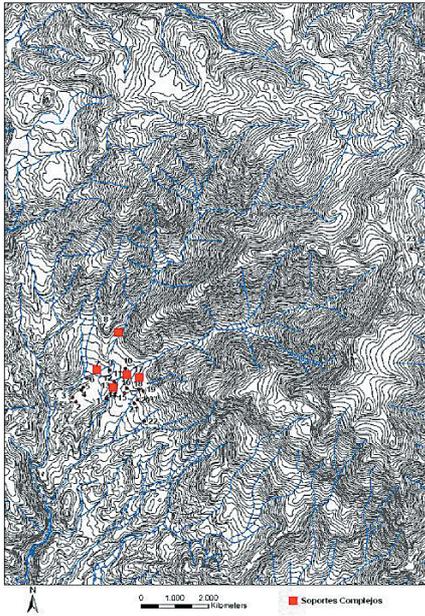


Lámina 69: Soportes Complejos según presencia de dos o más caras grabadas en el soporte

Lámina 70: Organización de los sitios rupestres considerando al sitio QA11 como eje

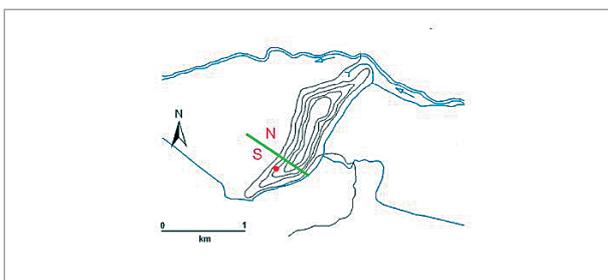
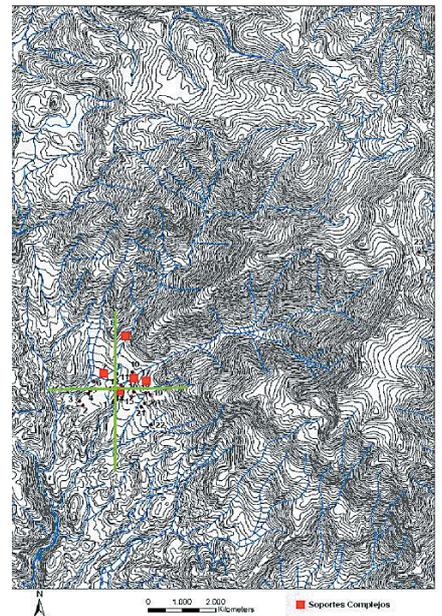


Lámina 71: Eje Norte Sur en sitio cerro Almendral, con indicación de ubicación de los soportes con arte rupestre.

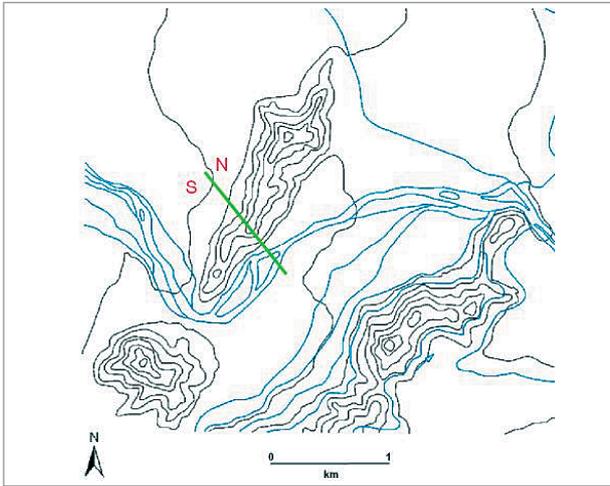


Lámina 72: Organización dual cerro Paidahuen; a) eje Norte – Sur, b) inflexión visual en la conformación del cerro, vista desde el Sur

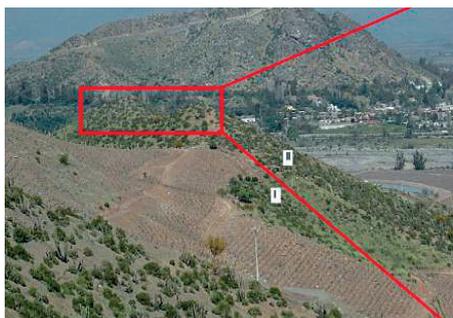


Lámina 73: Concentraciones de arte rupestre en cerro Paidahuen. Vista desde el Norte

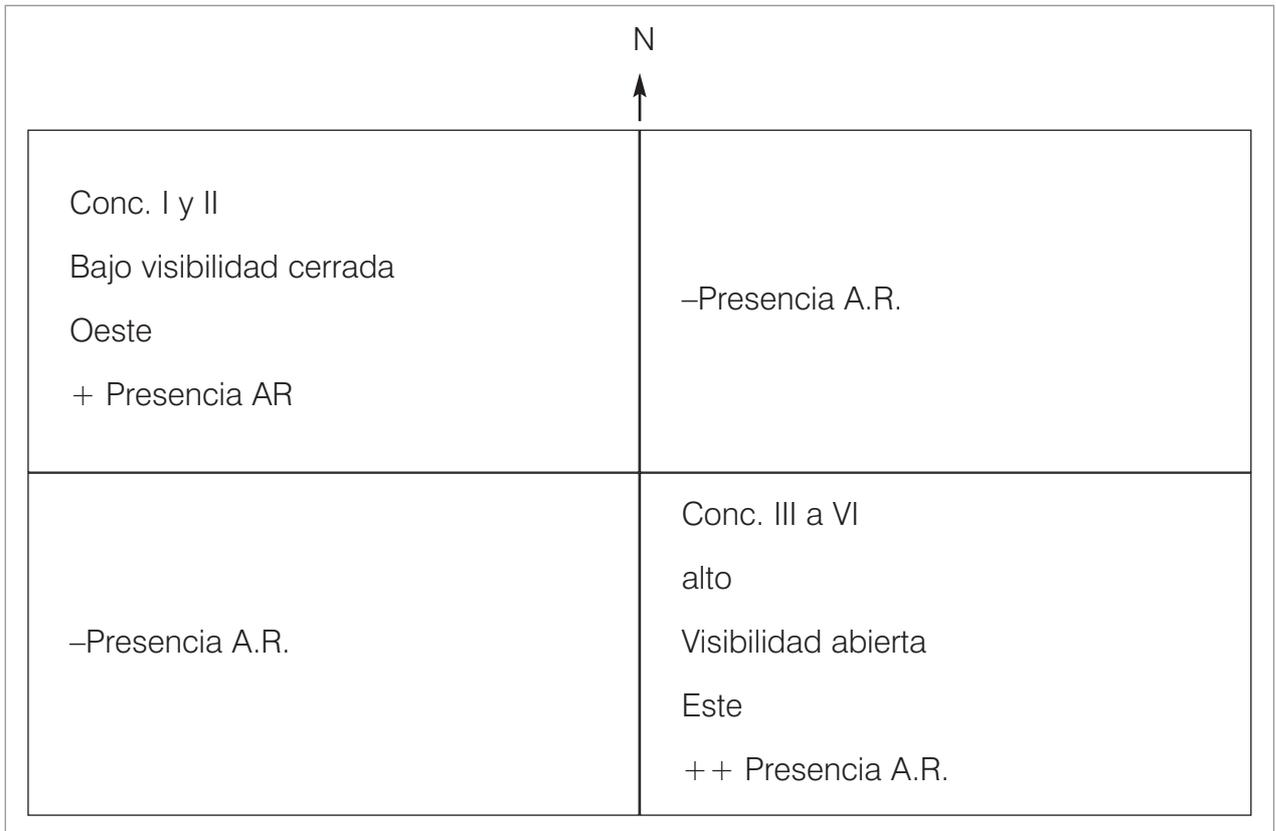


Lámina 74: Esquema de organización espacial cuatripartita sitio Paidahuen

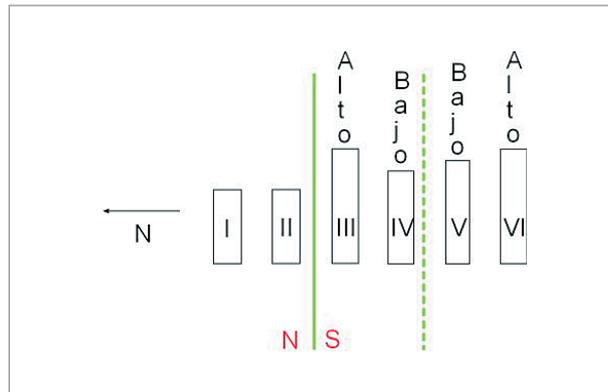


Lámina 75: Esquema de organización espacial dual mitad sur sitio Paidahuen

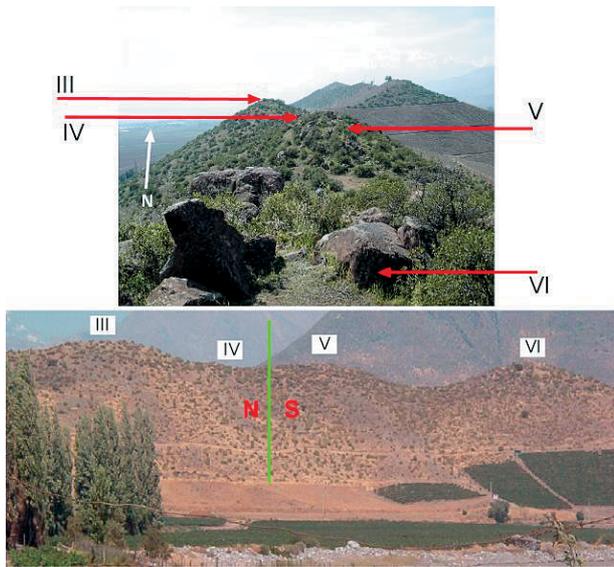


Lámina 76: Vista de las concentraciones III a VI con organización dual

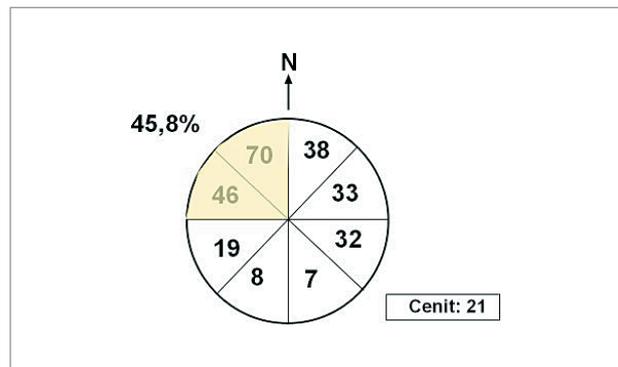


Lámina 77: Orientaciones de soportes en sitio Paidahuen, nótese el predominio del cuadrante NW



Lámina 78: Rostros en cerro Paidahuen; a) soporte 29, b) soporte 90, c) soporte 164 (la pintura sobre este último soporte no fue realizada por el autor de esta tesis).

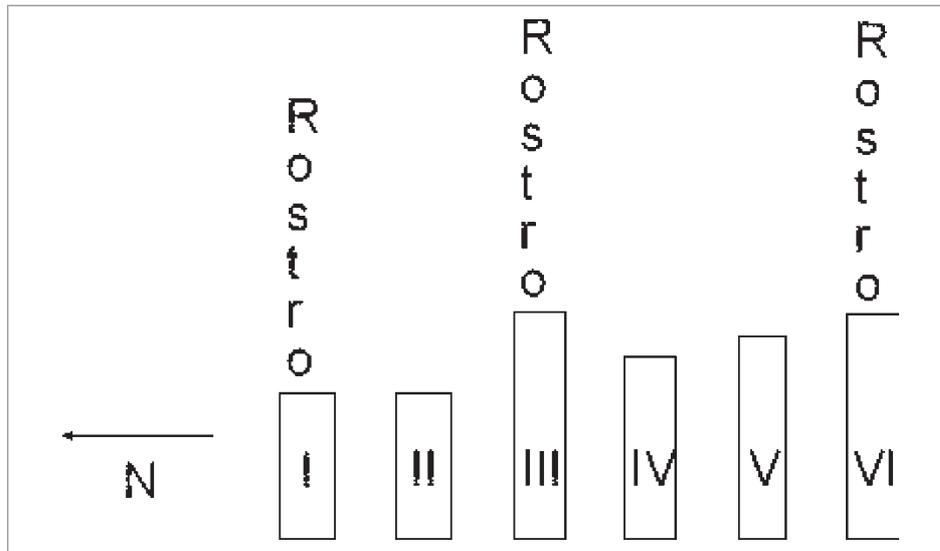


Lámina 79: Esquema de Cerro Paidahuen con indicación de la disposición del motivo rostro

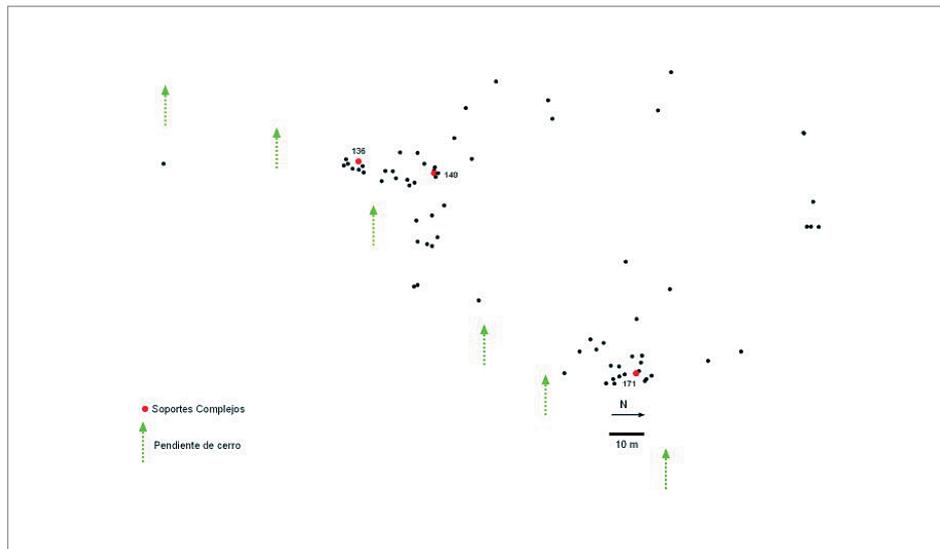


Lámina 80: Organización espacial concentración I y II Cerro Paidahuen, con indicación de soportes complejos

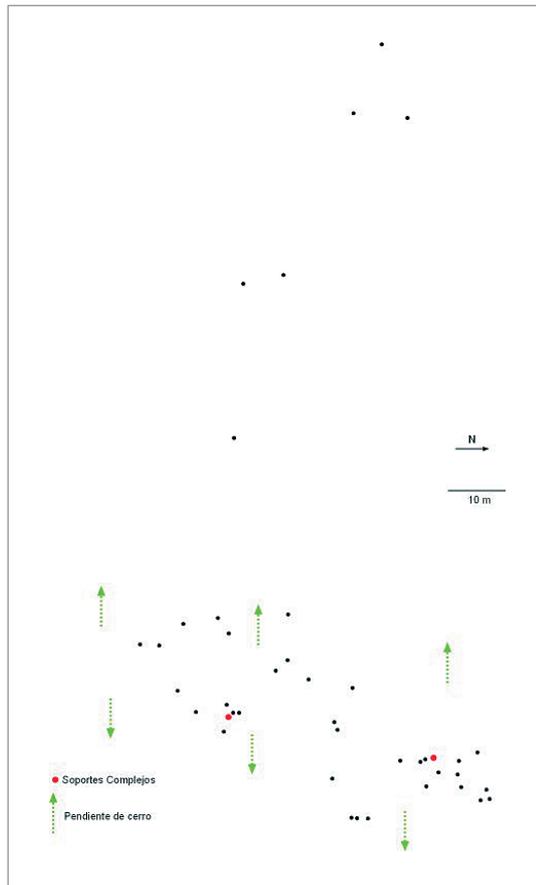


Lámina 81: Organización espacial concentración III Cerro Paidahuen, con indicación de soportes complejos

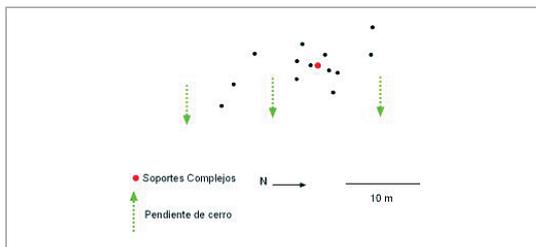


Lámina 82: Organización espacial concentración IV Cerro Paidahuen, con indicación de soportes complejos

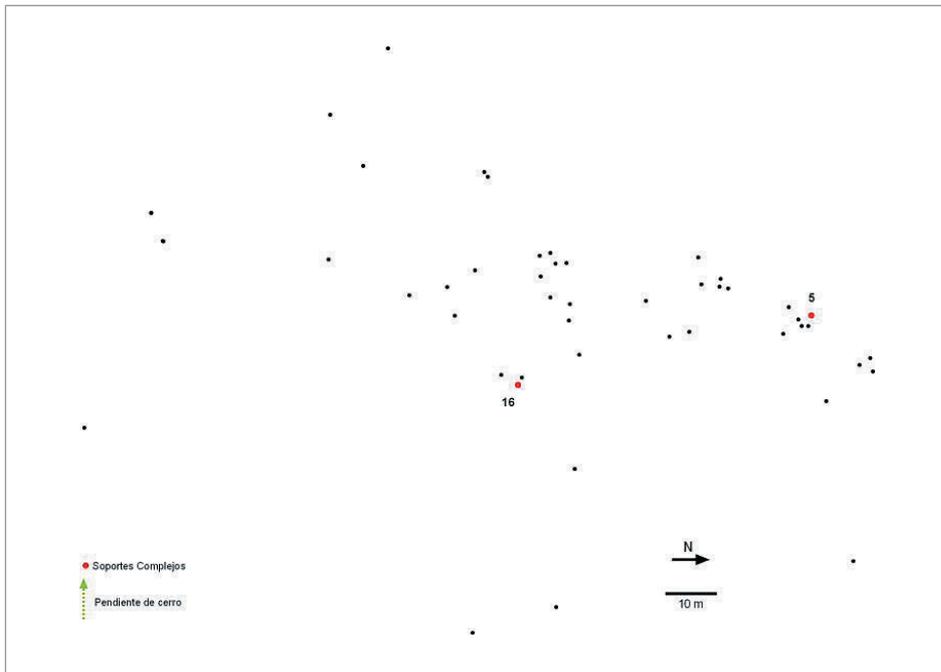


Lámina 83: Organización espacial concentración V Cerro Paidahuen, con indicación de soportes complejos

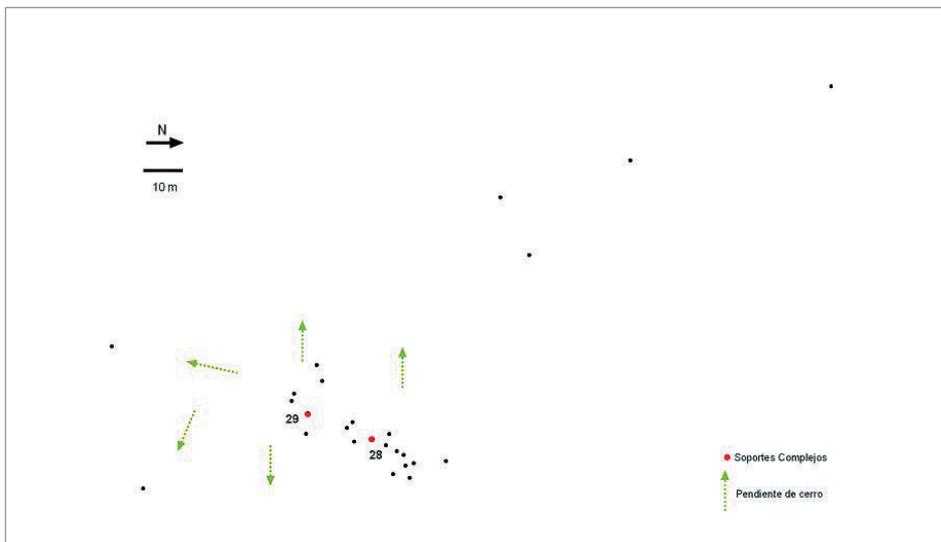


Lámina 84: Organización espacial concentración VI Cerro Paidahuen, con indicación de soportes complejos

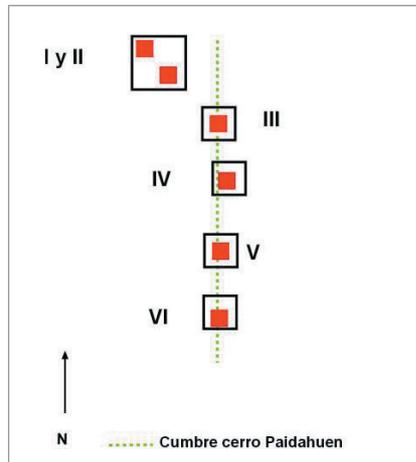


Lámina 85: Esquema de organización de las concentraciones de arte rupestre en Cerro Paidahuen.



Lámina 86: Visión general del soporte 5, sitio Paidahuen.



Lámina 87: Visión general del soporte 29, con detalle de uno de sus paneles

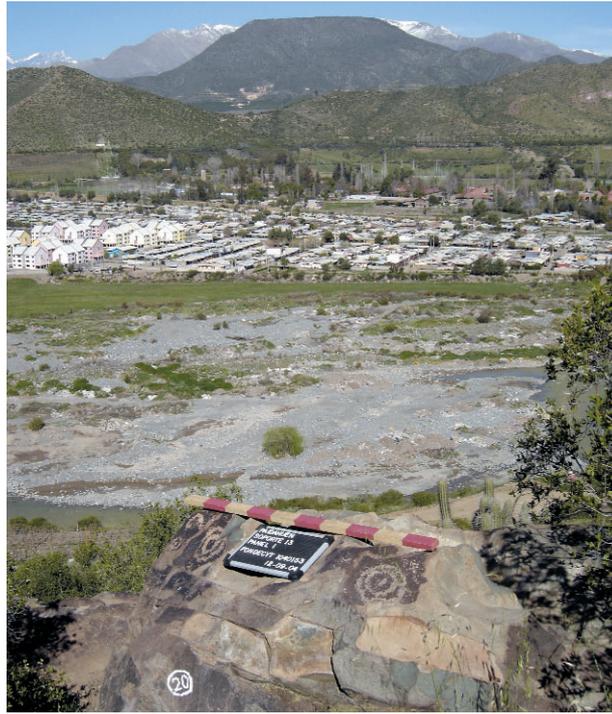


Lámina 88: Vista a Cerro Mercachas desde sitio Paidahuen.

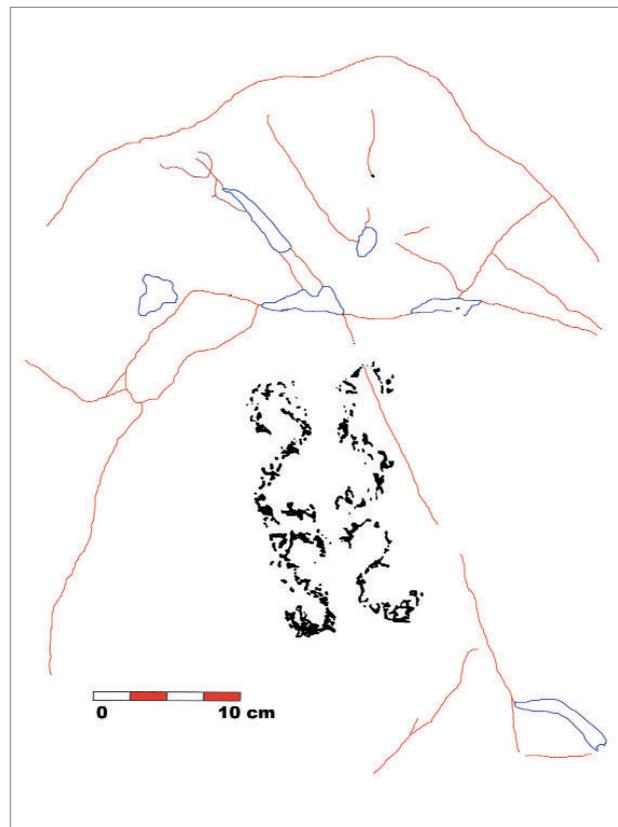


Lámina 89: Soporte 114 sitio Paidahuen, con organización cuatripartita.

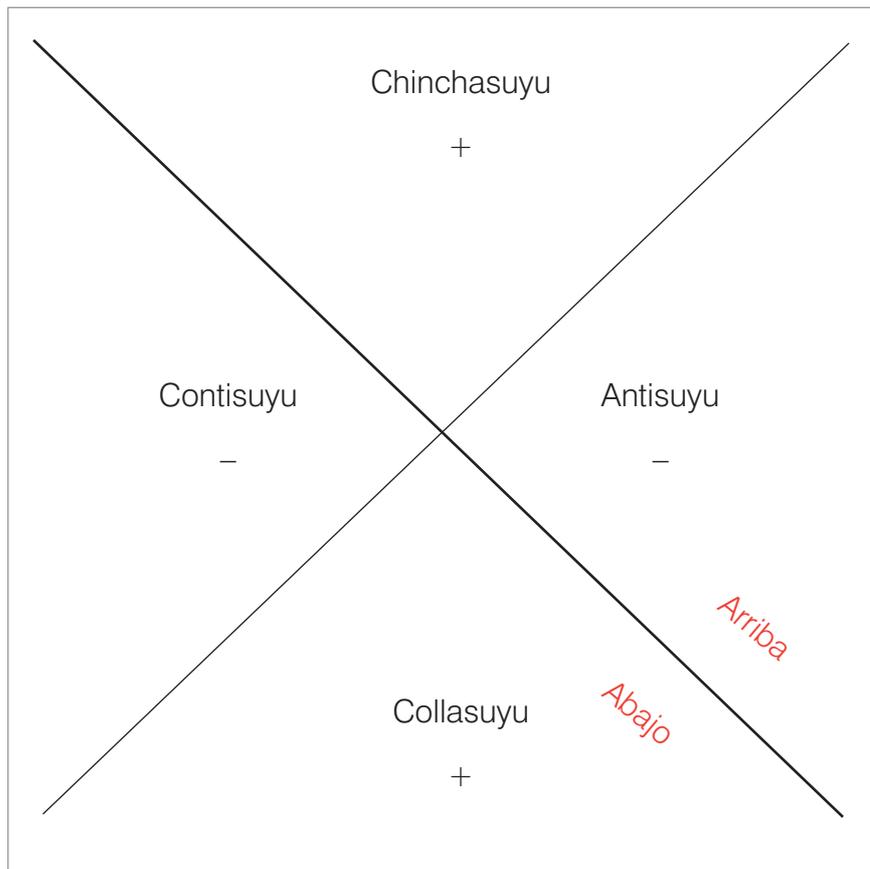


Lámina 90: Organización espacial cuatripartita del Tawantinsuyu (Estado Inca)

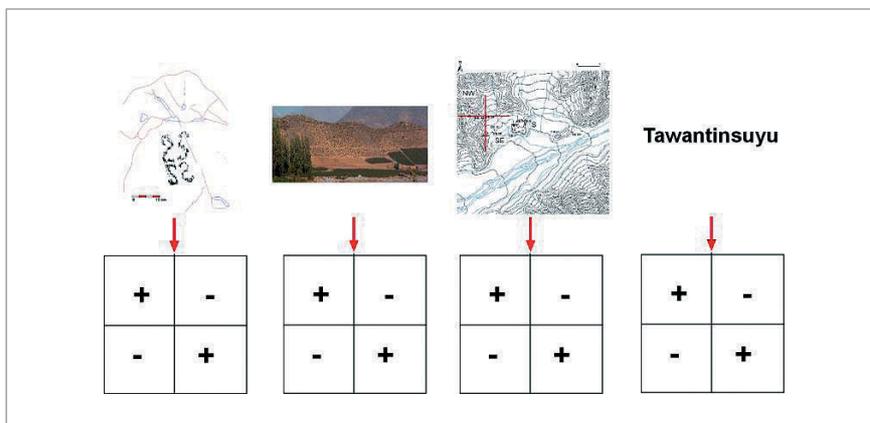


Lámina 91: Comparación de organización cuatripartita en diferentes ámbitos espaciales; a) soporte 114 sitio Paidahuen, b) sitio Paidahuen, c) zona de Casa Blanca, d) Organización espacial del estado Inca.

V. RECONSTRUCCIONES

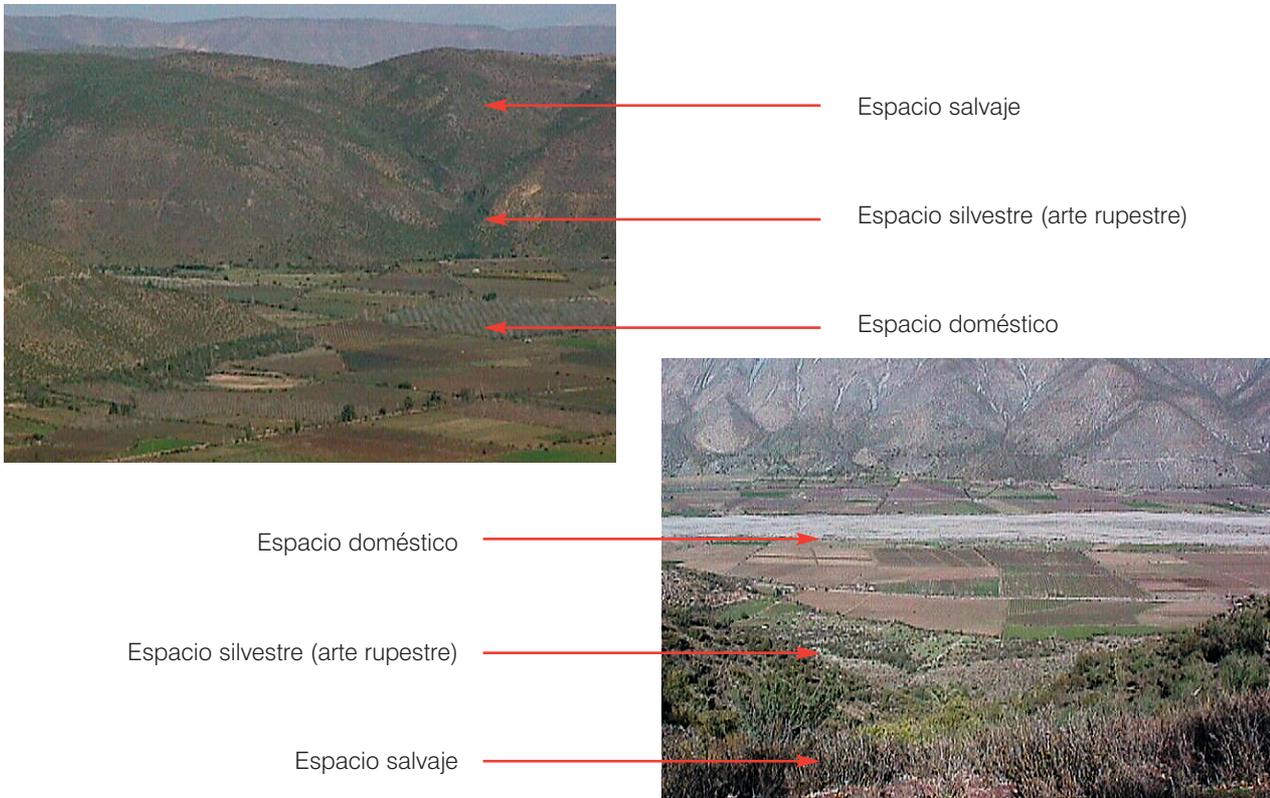


Lámina 92: Organización de construcción social del espacio según disposición de los petroglifos.

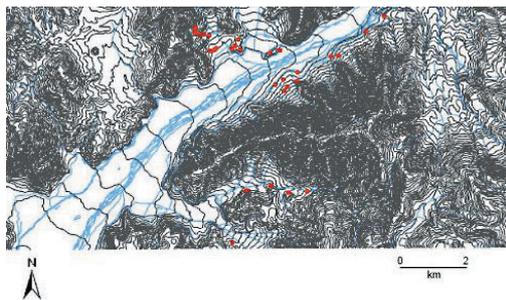


Lámina 93: Distribución de sitios de arte rupestre Estilo I en Putaendo

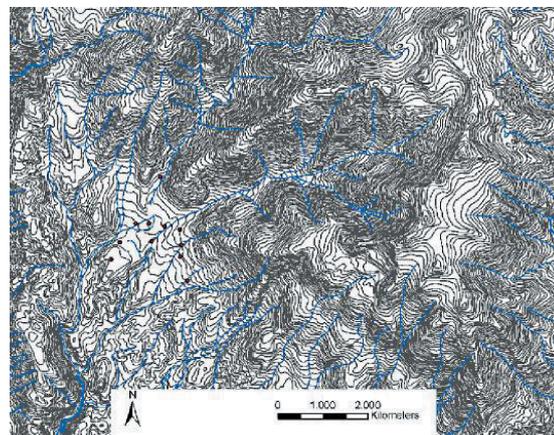


Lámina 94: Distribución de arte rupestre Estilo I en Campos de Ahumada

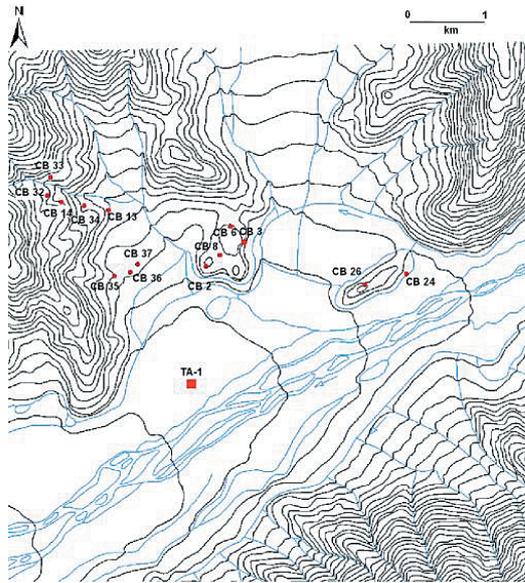


Lámina 95: Distribución de arte rupestre Estilo I en la zona de Casa Blanca (Putaendo).

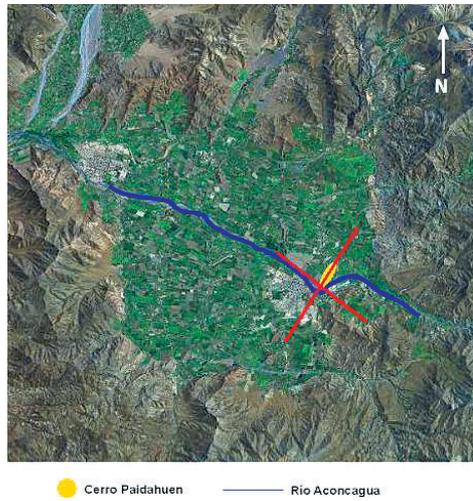


Lámina 96: Cuatripartición y centralidad desde sitio Paidahuen

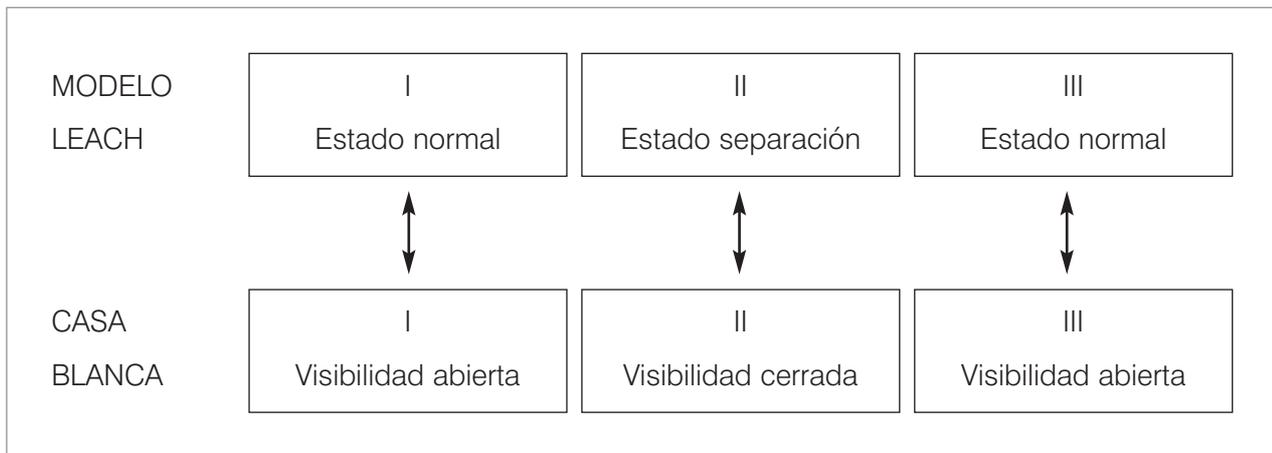


Lámina 97: Comparación esquema espacial en Casa Blanca con modelo de Leach (1993[1976])

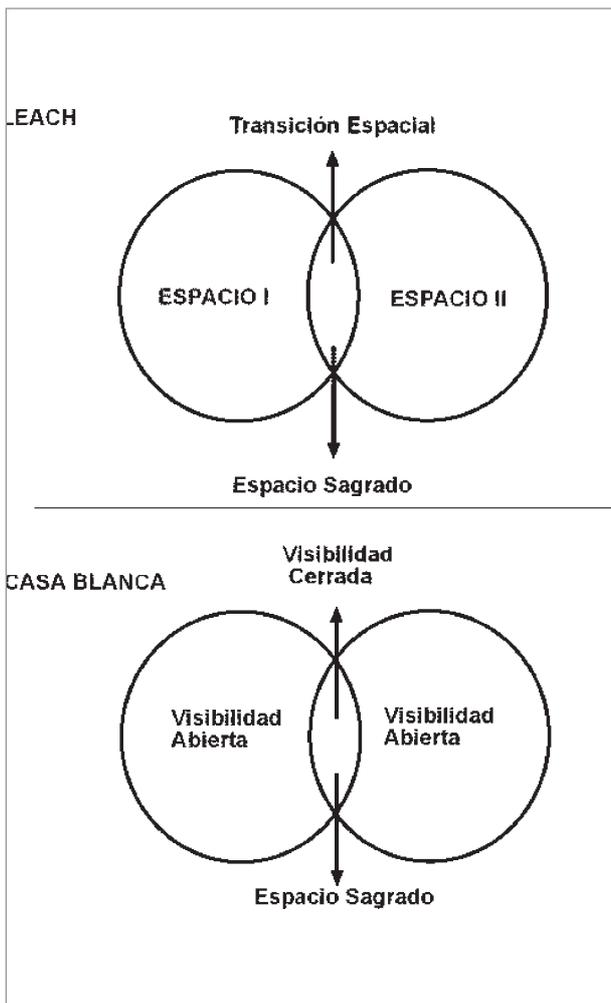


Lámina 98: Comparación esquema espacial en Casa Blanca con modelo de Leach (1993[1976]).

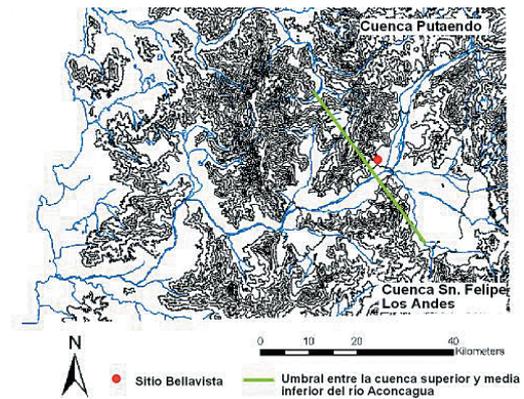


Lámina 99: Ubicación del sitio Bellavista y su disposición como punto central y mediador entre diferentes espacios.

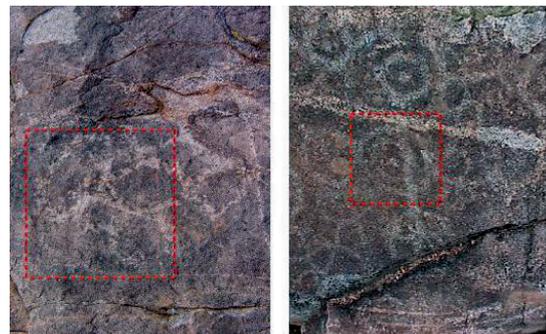


Lámina 100: Superposiciones Estilo I; a) sitio Casa Blanca 13, b) sitio Casa Blanca 34.

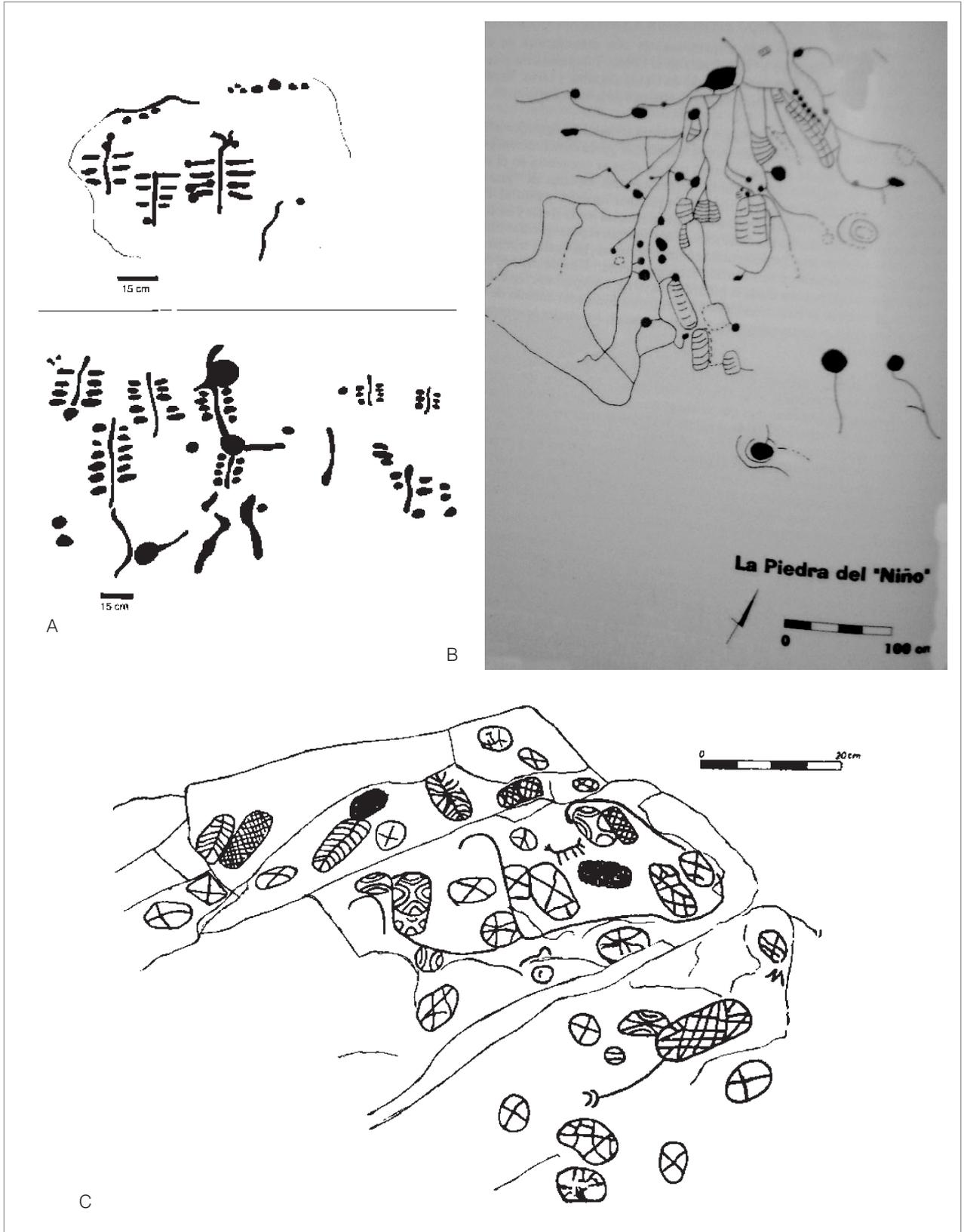
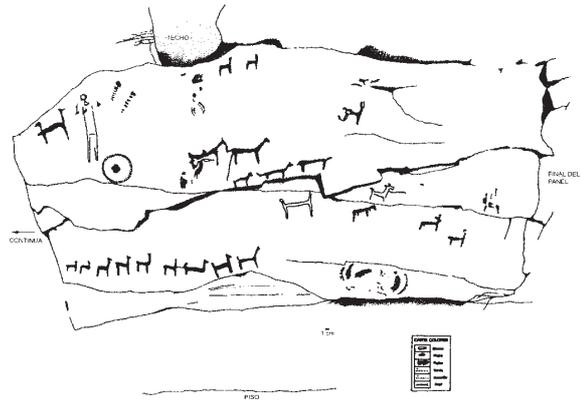


Lámina 101: Comparación entre diseño denominado chacra por Briones et al. (1999); a) Arica, tomado de Valenzuela et al. (2004); b) Sur de Perú, tomado de Cardona (2002); c) Cuenca superior del río Aconcagua, tomado de Niemeyer (1964).



A



B

Lámina 102: Comparación entre motivos zoomorfos; a) sitio Alto El Cobre 1, b) sitio Incahuasi Inca, II región (tomado de Vilches y Uribe 1999)

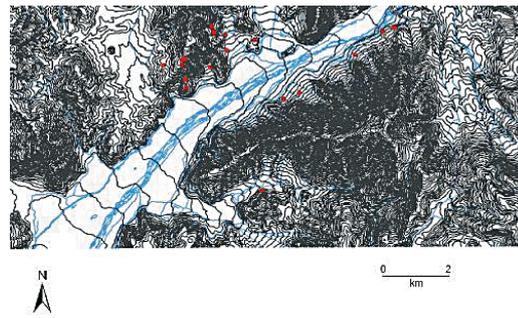


Lámina 103: Distribución de sitios de arte rupestre Estilo II en Putaendo

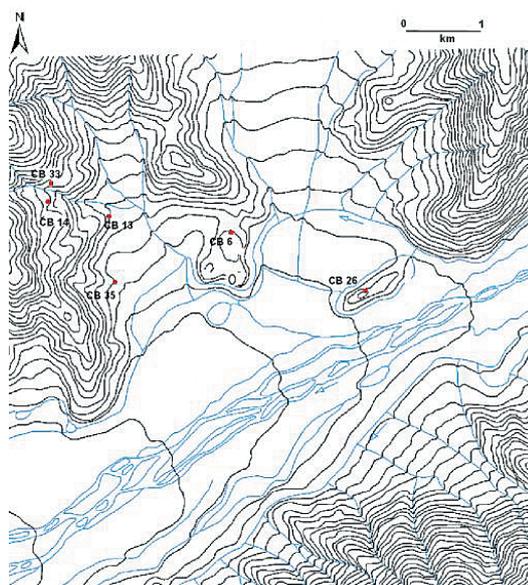


Lámina 104: Distribución de sitios de arte rupestre Estilo II en Casa Blanca



Lámina 105: Superposición de diseño Estilo II sobre Estilo I. Sitio Casa Blanca 13.



Lámina 106: Superposición de diseño Estilo II sobre Estilo I. Sitio Casa Blanca 14.

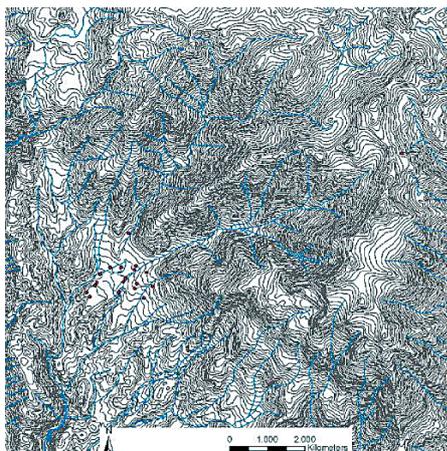


Lámina 107: Distribución de sitios de arte rupestre en Campos de Ahumada



Lámina 108: Camino del Inca en Campos de Ahumada

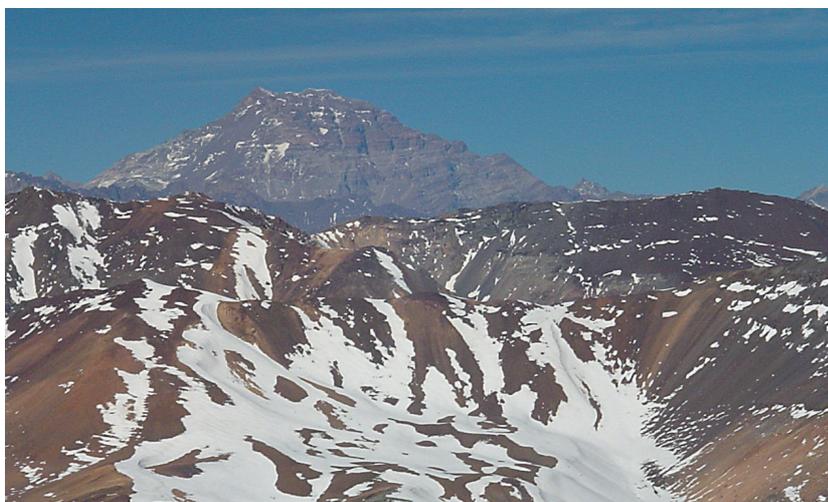


Lámina 109: Vista del Cerro Aconcagua desde cumbres de Altos del Cobre



A



B

Lámina 110: Comparación de diseños Estilo II ente cerro Paidahuen (a) y Campos de Ahumada (b).



A



B



C

Lámina 111: Pucara El Tártaro; a) Vista del cerro en el que se emplaza, b) Vista de algunas estructuras, c) soporte con arte rupestre.

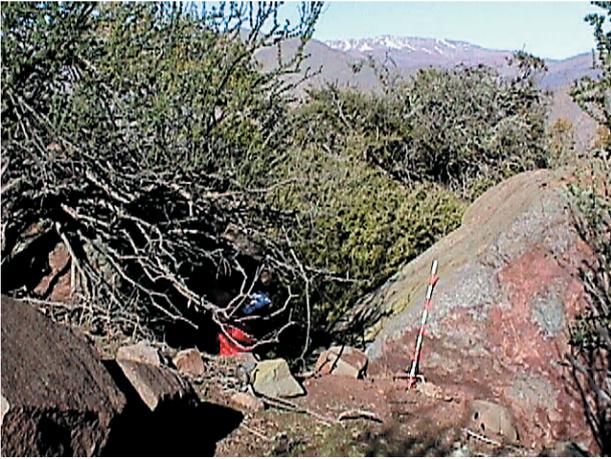


Lámina 112: Sitio Tártaro 4, obsérvense las dos rocas enfrentadas



A

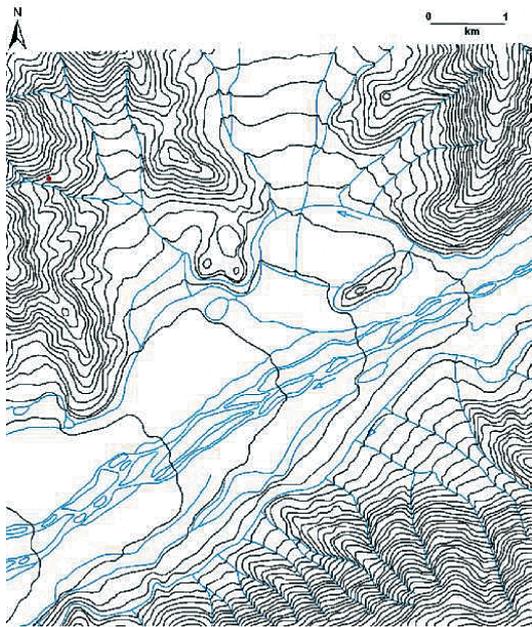


Lámina 114: Sitios período Colonial Temprano en Casa Blanca.



B

Lámina 113: Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas; a) Vista de un muro interno, b) Vista de soporte con arte rupestre

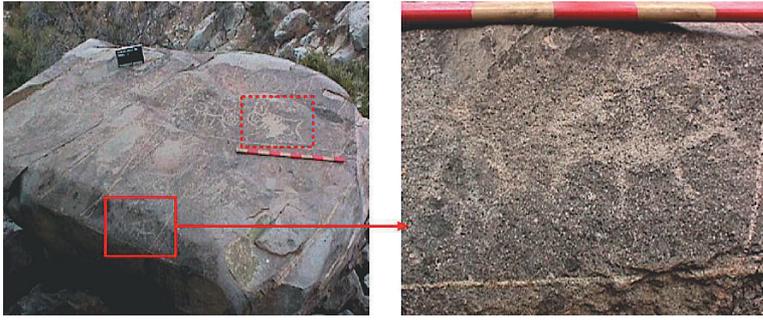


Lámina 115: Grabados del período Colonial Temprano en sitio Casa Blanca 33, con indicación de escena de monta.

VI. CAPÍTULO PALABRAS FINALES



Lámina 116: Visita de alumnos del colegio de Casa Blanca a las excavaciones arqueológicas realizadas en el sitio Casa Blanca 14 (Noviembre 2005, Proyecto Fondecyt 1040153, investigador responsable: Andrés Troncoso M.). En la imagen el arqueólogo Daniel Pavlovic explica nuestra labor a los niños

- TAPA 1** Documentación de un Entorno Castreño: Trabajos Arqueológicos en el área de Cameixa
- TAPA 2** Landscape, Archaeology, Heritage
- TAPA 3** El Archivo Digital del Registro Arqueológico
- TAPA 4** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 2: Evaluación de Impacto Arqueológico de la Red Vigo - Porriño
- TAPA 5** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 3: Excavación del Túmulo nº3 del Alto de San Cosme
- TAPA 6** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 4: Corrección de Impacto de la Red de Lugo
- TAPA 7** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 5: Corrección de Impacto del Ramal Pontevedra - Ourense
- TAPA 8** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 6: Estudios de Evaluación de Impacto
- TAPA 9** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 7: Hacia una Arqueología Agraria de la Cultura Castreña
- TAPA 10** Memoria del Grupo de Investigación en Arqueología del Paisaje 1992-1997
- TAPA 11** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 8: Corrección de Impacto del Gasoducto de Transporte Vilalba - Valga
- TAPA 12** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 9: Corrección de Impacto del Gasoducto de Transporte Valga - Tui
- TAPA 13** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 10: Sondeos en el Yacimiento Romano-Medieval de As Pereiras
- TAPA 14** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 11: Corrección de Impacto del Gasoducto de Transporte Ribadeo Vilalba
- TAPA 15** El GPS en Arqueología: introducción y ejemplos de uso
- TAPA 16** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 12: Intervenciones en Yacimientos Prehistóricos
- TAPA 17** Introducción a la Cerámica Prehistórica y Protohistórica en Galicia
- TAPA 18** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 13: Corrección de Impacto de las Redes de Pontevedra
- TAPA 19** Paisajes Culturales Sudamericanos: De las Prácticas Sociales a las Representaciones
- TAPA 20** La cultura material cerámica en la Prehistoria Reciente de Galicia 1: Yacimientos al Aire Libre
- TAPA 21** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 14: Corrección de Impacto de las Redes de Coruña
- TAPA 22** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 15: Corrección de Impacto de la Red de Ourense
- TAPA 23** Arqueotectura 2: La vivienda castreña. Propuesta de reconstrucción en el castro de Elviña
- TAPA 24** Estudio de depósitos con industrias líticas del Paleolítico Inferior y Medio en la cuenca media del Miño
- TAPA 25** Arqueotectura 1: Bases Teórico-Metodológicas para una Arqueología de la Arquitectura
- TAPA 26** Especificaciones para una gestión integral del Impacto desde la Arqueología del Paisaje
- TAPA 27** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 16: Excavación del yacimiento de Monte Buxel
- TAPA 28** La Organización socio-política de los Populi del Noroeste de la Península Ibérica.
Un estudio de antropología política histórica comparada
- TAPA 29** Pasado e futuro de Castrolandín (Cuntis): unha proposta de recuperación e revalorización
- TAPA 30** Una ruta cultural en Ortegal: O Camiño dos Arrieiros
- TAPA 31** Plan director del Castro de Punta dos Prados (Ortigueira, A Coruña)
- TAPA 32** La Arqueología en la gasificación de Galicia 18: Escavación arqueológica en el yacimiento de As Pontes (Abadín, Lugo)
- TAPA 33** Reflexiones sobre Arte Rupestre, paisaje, forma y contenido
- TAPA 34** La arqueología en la gasificación de Galicia 17: actuaciones en asentamientos prehistóricos en el entorno de Santiago de Compostela
- TAPA 35** Obras públicas e patrimonio: estudo arqueolóxico do corredor do Morrazo.
- TAPA 36** Proyecto de cooperación científica: desarrollo metodológico y aplicación de nuevas tecnologías para la gestión integral del patrimonio arqueológico en Uruguay
- TAPA 37** Alto do Castro (Cuntis, Pontevedra). Síntesis de resultados y estudio de materiales, campaña 1993
- TAPA 38** Petroglifos y paisaje social en la prehistoria reciente del noroeste de la Península Ibérica

TEMÁTICA TAPA

Esta serie ofrece de forma sintética resultados de trabajos y proyectos arqueológicos. Su finalidad básica es divulgar de forma ágil y rápida una información que habitualmente no es accesible hasta estados avanzados de elaboración. La serie es un instrumento esencial de una filosofía de trabajo, basado en un modelo de gestión integral del Patrimonio Cultural dentro de la cual se comprende la práctica arqueológica como una unidad que se inicia en la identificación y recuperación del registro arqueológico, continúa con su valoración y estudio, ofrece soluciones a la gestión actual de los bienes que lo integran, y culmina en la rentabilización, divulgación y publicación de los resultados del trabajo.

ADMISIÓN DE ORIGINALES

- Se admitirán para su publicación los trabajos que sean presentados y aprobados por el Comité Editorial siempre que se ajusten a la temática anterior y a las normas que aquí se establecen.
- Los originales serán revisados por un grupo de evaluadores que informarán sobre la pertinencia de su publicación y recomendarán cuantas modificaciones crean convenientes para incluir el trabajo dentro de las series. En todo caso la correspondencia con los autores se realizará desde el Comité Editorial.
- Los trabajos serán remitidos a la secretaría de Capa y Tapa, y tendrán como fechas límites para su entrega el 30 de Abril y 30 de Octubre de cada año.
- A los autores se les enviará una prueba del documento para que sea revisado antes de su publicación, con la sugerencia de que realice las correcciones recomendadas. Una vez sean publicados se le remitirán dos ejemplares, independientemente del número de autores firmantes.
- Los autores podrán solicitar ejemplares adicionales previo pago de los mismos.

NORMAS DE FORMATO

- Los trabajos se podrán realizar en cualquier idioma, pero siempre tendrán que llevar un resumen/abstract (máximo 150 palabras) y palabras clave/keywords en inglés (máximo 20 palabras). En el caso de que el trabajo estuviese en inglés, estos irán en un segundo idioma.
- Tendrán una extensión mínima de 25.000 palabras y una máxima de 40.000, ó 50 páginas a una columna con tamaño de letra 10, interlineado sencillo, incluyendo el espacio para las figuras.
- Irán precedidos de una hoja donde se indiquen: título, nombre del autor, dirección, teléfono, correo electrónico (si lo tiene), y fecha de envío del trabajo.
- Se enviarán en soporte digital, aparte de dos copias en papel.
- Se deben de enviar preferentemente en Microsoft Word y si no fuese posible en un programa compatible.
- Dado el carácter de ambas series, se recomienda emplear una parte gráfica lo más amplia posible. Se recuerda que toda la publicación será en B/N, por lo que las figuras deberán ser elaboradas en función de ello.
- Los títulos se tendrán que diferenciar fácilmente del texto y entre ellos, pudiendo ir numerados.
- Los diferentes apartados: anexos, apéndices, etc..., deberán ir precedidos de un salto de página.
- Los cuadros, mapas, gráficos, ... se presentarán preferentemente en soporte digital y, además y en cualquier caso, copia impresa en papel de calidad y numeradas al dorso.
- Se señalará a lápiz en el margen del texto el lugar sugerido para su ubicación de cada una de las figuras.
- Los pies de figura se colocarán en una hoja aparte indicando claramente a que figura pertenece.
- Las notas deberán de ir al pie, y su numeración debe de ser continua.
- La bibliografía se colocará al final del documento, ordenándola alfabéticamente y adaptándose a los siguientes ejemplos:

Arias Vilas, F.; Cavada Nieto, M. 1979. Galicia bajorromana. *Gallaecia*, 3-4: 91-108. Santiago de Compostela.

Harris, E. C. 1991. *Principios de estratigrafía Arqueológica*. Barcelona: Crítica (Ed. Original inglesa de 1979).

Renfrew, C. 1986. Introduction: peer polity interaction and socio-political change. En Renfrew, C.; Cherry, J. F. (ed.). *Peer polity interaction and sociopolitical change*: 1-18. Cambridge: Cambridge University Press.

TRAF

39



CSIC XUNTA DE GALICIA

INSTITUTO DE ESTUDOS
GALEGOS PADRE SARMIENTO

Laboratorio de Arqueoloxía
da Paisaxe (LAr)