

Universidad de Chile  
Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Antropología

**Rostros que hablan:  
una propuesta estilística para el arte rupestre  
de Chalinga, IV Región. Chile.**

*Memoria para Optar al Título de Arqueóloga*

**Estudiante: Gloria Andrea Cabello Baettig.**

**Profesor Guía: Victoria Castro Rojas.**

**Julio 2005**



## Agradecimientos

Como en la memoria, las personas se sobresaltan como flashes y la intensidad de los recuerdos juega su rol, así que no es fácil agradecer más de un año después. Espero no olvidar a nadie... Por ello es que decidí agradecer la larga data y un gran número de personajes de esta memoria de título en una especie de *historia* y *prehistoria*.

Si nos remitimos a la prehistoria, se me hace imprescindible agradecer a Andrés Troncoso por compartir conmigo su inquietud por las “máscaras diaguitas” y por permitirme explorarla y tomar un camino propio. A Cristian Becker por acoger mi práctica profesional en su proyecto y por su generosidad al compartir sus datos y sus mapas para esta memoria, convirtiéndose en uno de los *horizontes* de esta investigación. Gracias también al resto de los Choapinos (Jorge, Flaco, Clau, Silvia...). Y que decir de Paola González, cuya memoria de título no solo fue repasada una y otra vez, sino porque ella misma se interesó en este cuento y se tomó el tiempo para revisar conmigo mis ejercicios de simetría.

La historia, por su parte, comienza a forjarse con el sueño de proyectos propios de arte rupestre: DID S00-12/2 (años 2001-2002) y DID SOC.03-192 (años 2001-2002) quienes permitieron sacar a la luz dos memorias sobre petroglifos del Choapa. Esta es la segunda. Gracias a la U por sus fondos que permitieron nuestros *mí(s)ticos* terrenos. Pero sobre todo gracias DID, cuyas siglas preferí significar Donald i Diego. Donald Jackson, gracias maestro y amigo por compartir conmigo tu lado *blando* (o más bien artístico) de la arqueología. Diego Artigas, gracias por tu compromiso con esta causa y por tu don de artista, admirable, inspirador e imprescindible de lo práctico. Gracias también a César Méndez por aguantar nuestras voladas y a ayudar a materializarlas. Gracias DID por la paciencia con la *bruja* del proyecto y por las conversaciones color tinto y fuego que hicieron posible este nacimiento.

Otro *horizonte* más que fundamental ha sido la presencia de nuestra querida maestra Victoria Castro, guía en mis dos historias sobre los petros de Chalinga, de la práctica profesional y de esta memoria. Gracias infinitas Vicky por no dejarme flaquear en último momento y por poner mi mamotreto en lo alto de ese turro interminable sobre tu escritorio.

Mágica fue la aparición de Francisco Gallardo, quien se interesó de a poco en mi cuento hasta fundirse en él. Gracias Pancho por mostrarme que se puede *mirar* más allá de *ver*. Gracias por tu tiempo y tus conversaciones. Gracias por Gombrich, Bordieu y Santos Chavez!

Gracias también a Mauricio Uribe y Flora Vilches por sus comentarios sobre *estilo* y sus aportes teóricos, ahí en el paraíso tarapaqueño. Gracias MUR también por saltarte los tiempos de un avión y por ser juez crítico de mis carencias.

A todos ellos, colegas y amigos, gracias mil por creer en mi y en este proyecto, por animarme y por darme lo mejor de sus tiempos.

Por otra parte, es necesario decir que la gráfica de esta memoria también tiene su antes y después. Gracias Catalina Rivera y Francisca Gili por sus dibujos. Y gracias a mi hermano Juan Ignacio por la confección de las láminas y por sus ojos de diseñador.

Gracias mamá, también Gloria y gloriosa, por su paciencia infinita y su cariño incondicional.

Gracias Mauro Lorca por no dejar nunca de decirme “termínala!” y así estar juntos en esta Ginebra, hoy, en octubre 2006.

## Índice.

### Agradecimientos

Introducción.....	1
Capítulo I: Antecedentes.....	4
1. Norte Semiárido y Poblaciones Prehispánicas.....	4
2. Norte Semiárido y Arte Rupestre.....	6
Estilo La Silla.....	7
Estilo Limarí.....	7
3. Arte rupestre del Valle del Choapa.....	9
4. Arte Rupestre del Valle de Chalinga en el contexto del Choapa.....	10
5. Las Máscaras del Chalinga.....	14
Planteamiento del Problema y Objetivos.....	20
Capítulo II: Marco Teórico.....	22
1. Arte y Proceso Creativo.....	22
2. Arte y Estilo.....	25
Capítulo III: Metodología.....	35
1. Registro.....	35
2. Análisis.....	39
Capítulo IV: Análisis.....	43
1. Análisis 1: en torno a los motivos “mascariformes” de Chalinga.....	43
Análisis de Agrupamiento 1.....	43
2. Análisis 2: en torno a motivos confeccionados a partir de un contorno y sus relaciones con la Simetría.....	54
2a. Análisis De Simetría.....	54
2b. Análisis de agrupamiento.....	55
Análisis de agrupamiento 2.....	55
Análisis de agrupamiento 3.....	61
Capítulo V: Resultados.....	68
1. Contraste a nivel de motivo.....	68
2. Contigüidad.....	75
3. Contraste a nivel de Panel.....	82
4. Semejanza.....	87
Capítulo VI: Conclusiones.....	94
Bibliografía .....	101
Anexos .....	112

## **Introducción.**

Después de años de olvido, reciente en el área del Choapa (IV Región, Chile) se han realizado abundantes estudios que han procurado reconstruir su prehistoria. Estas investigaciones entregan un panorama bastante clarificador sobre las poblaciones que habitaron la zona durante distintos períodos, sus modos de asentamiento, su producción cerámica y talla lítica, costumbres alimenticias y de apropiación de recursos (Núñez et al. 1994; Rodríguez et al. 1996; Troncoso y Rodríguez 1997; Rodríguez 1997; González 1997; Troncoso 1998 a y b, 1999; Jackson et al. 2000; Jackson et al. 1995; Méndez 2002 a y b; Jackson 2002).

Contamos también con estudios particulares sobre arte rupestre (Niemeyer y Ballereau 1996; Castillo 2000; Troncoso 2000b; Cabello 2001; Artigas y Jackson 2002; Jackson et al. 2001, 2002; Artigas 2003) que han aportado con descripciones y lineamientos sobre posibles asociaciones espaciales, funcionalidad y cronología.

Como un intento de profundización de los primeros acercamientos, realizamos un estudio sobre máscaras del valle de Chalinga, con el fin de establecer relaciones entre el arte rupestre y otras materialidades que nos remitieran a los productores del arte rupestre (Cabello 2002). Si bien esto nos dio algunas luces, resultó insuficiente, cayendo en cuenta de que para este tipo de manifestaciones visuales era necesario e indispensable abordar el tema del estilo como punto de partida (Troncoso 2002).

Por estas razones, en el proyecto de Memoria de Título, nos propusimos establecer estilos en el arte rupestre de Chalinga, considerando los motivos a partir de su diseño, técnica y organización dentro del panel; y relacionar esto con información contextual, tanto en términos espaciales (sitio, emplazamiento y tipo de roca en la que se plasmaron los grabados) como culturales (restos artefactuales presentes en el sitio y su adscripción cultural).

Dado que el universo rupestre de este valle es inmenso, tomamos como hilo conductor el motivo comúnmente conocido como mascariformes -pero que preferimos llamar figuras a partir de un contorno- y analizar sólo los paneles donde éstas aparecen representadas. La validez de esta segregación la planteamos por dos razones, la primera es que este es uno de los motivos más representado del valle en toda su extensión, tanto así, que podríamos llamarlo *característico*. La segunda es que contamos con la información del estudio mencionado (Cabello 2002), donde logramos definir tipos de mascariformes a partir del modo de configuración del diseño.

Así, esta investigación se planteó como una evaluación y profundización de este tema, que permitiera generar una base sólida sobre la cual pueda trabajarse el arte rupestre del valle de Chalinga en particular, y el Choapa en general.

En términos teóricos, consideramos el arte rupestre como un proceso creativo, que involucra referentes y modos de hacer que están condicionados por el medio cultural.

Entendemos que el estilo cuenta con atributos definidos y relacionados que no son idénticos sino similares. Como lenguaje, el estilo responde a reglas específicas y a esquemas de representación. Como modo de hacer, a una forma repetida de ejecución que genera similitudes y que involucra restricciones del medio y/o del productor mismo. Esto no es idéntico ni estático, sino variable en su forma (“verse como”) y en el tiempo (innovación).

En términos prácticos, pensamos en un modo particular de producción rupestre, que implica la utilización de determinados diseños, técnicas y asociaciones dentro del panel, el cual estará emplazado también en soportes y lugares específicos.

Este modo de producción responde a una expresión plástica de un determinado grupo humano, que tiene una connotación histórica y cultural. Pero que no es un reflejo mecánico de ella. Consideramos entonces la data arqueológica de forma independiente, donde la

presencia de una entidad histórica no es expresión del estilo, sino que es indicativa o sintomática de él.

Con una completa metodología de registro y análisis, que incluyó la simetría y análisis estadísticos, pudimos generar siete tipos de motivos a partir de un contorno, que se diferencian a partir de la combinación de los elementos al interior del marco y el uso de simetría, tanto en el diseño general como en las unidades fundamentales.

Esto nos dio pie para proponer una secuencia en la confección del diseño en este tipo de motivos, donde la clave es la agregación. A partir de ella se evaluaron los otros elementos: tipo de sitio, panel, étnicas, pátinas y semejanzas con otras materialidades.

Tras la descripción estilística y la comparación con evidencia arqueológica independiente, proponemos que existe un estilo común en el arte rupestre de Chalinga, pero que no es estático, sino dinámico. Existiendo al menos dos variantes o *modos de hacer* distintos que, pensamos, están segregados en el tiempo.

Pero ¿quiénes son los productores del arte rupestre? Abrimos entonces nuevas preguntas más que dar respuestas definitivas.

## **Capítulo I: Antecedentes**

Para un buen desarrollo de esta investigación, consideramos fundamental tener en cuenta los antecedentes generados a partir de los estudios sobre las culturas prehispánicas y los estilos de arte rupestres del Norte Semiárido en general, y de la zona del Choapa en particular, poniendo énfasis en el valle de Chalinga, enmarcados en su ambiente geográfico y climático.

### **1. Norte Semiárido y Poblaciones Prehispánicas.**

El Norte Semiárido, también conocido como *Norte Chico*, está ubicado entre las latitudes 27° y 32° S. Es una zona de transición geográfica y climática entre el Norte Grande, de aridez absoluta, y Chile Mediterráneo. Cinco cuencas fluviales se suceden de Norte a Sur: Copiapó, Huasco, Elqui, Limarí y Choapa. Estos ríos drenan las aguas desde las cumbres andinas, con cimas de más de 5.000 msnm., hacia el Pacífico (Niemeyer y Ballereau 1996). Para los efectos de este trabajo, nos centraremos en las tres últimas cuencas, que en la actualidad se engloban en la IV región de Coquimbo en la geografía política del país.

La presencia humana en este sector está datada desde el Paleoindio, en el sitio de Quereo (9.000 a.C.), caracterizado como un sitio de caza y destazamiento del Pleistoceno (Montané y Bahamóndez 1973; Núñez L., J. Varela y R. Casamiquella 1983; Núñez L., J. Varela, R. Casamiquella y C. Villagrán 1994). Durante el Holoceno, las evidencias de grupos cazadores-recolectores, principalmente de adaptación costera, son abundantes, pudiendo distinguirse tres momentos. El Arcaico Temprano (8.000 – 5.000 a.C.) está marcado por el Complejo Huentelauquén, característico por sus puntas lanceoladas pedunculadas y los litos geométricos (Iribarren 1961; Jackson et al. 1999, 2002). En el Arcaico Medio (5.000 – 2.000 a.C.) se presenta el Complejo Papudo en la costa y el alero San Pedro Viejo Pichasca en el interior del valle de Limarí, que corresponderían a un mismo sistema de cazadores-recolectores de amplio espectro con movilidad transhumántica costa – cordillera, la que llegaría incluso hasta la vertiente oriental de los Andes manifestándose en la cultura Los Morrillos (Gambier 1985; Jackson 2002). El Arcaico Tardío (2.000 – 400 a.C.) es



conocido por el Complejo Guanaqueros, la fase Quebrada Honda y recientemente por la definición de otros grupos que utilizan intensamente los recursos costeros de Los Vilos y que mantendrían vínculos con el interior (Méndez 2002 a y b).

Los registros de los primeros alfareros de la zona corresponden a los comienzos de la Era cristiana, siendo conocidos como el Complejo Cultural Molle del Período Alfarero Temprano (300 a.C. – 1000 d. C.) y se caracterizan por ser grupos principalmente pastores y horticultores con cerámica monocroma incisa. A continuación, la Cultura Las Ánimas introducirá el color a la cerámica, caracterizando al período Medio (700 – 1.000 d.C.) con una economía pastoril relacionada con el caravaneo potenciado por Tiwanaku. La Cultura Diaguita, durante el Intermedio Tardío (1.000 – 1.470 d.C.), representa a grupos agrícolas aldeanos con una organización compleja, que se refleja en la homogeneidad de los patrones cerámicos. A partir del año 1.470 los diaguita reciben influencias incaicas, y posteriormente -primera mitad del siglo XVI- la llegada de los españoles (Jackson et al. 2002).

Esta apretada síntesis de la prehistoria del Semiárido deja en evidencia que la presencia y el estudio de los grupos cazadores – recolectores, tanto del Paleoindio como del Arcaico, se concentra en la costa. En oposición, los datos de las poblaciones alfareras son abundantes en el interior de los valles. Esta realidad arqueológica podemos proyectarla a la macro cuenca del Choapa y a su tributaria Chalinga, donde hasta el momento se cuenta con una creciente definición de las poblaciones alfareras.

Para el Período Alfarero Temprano se plantean diferencias respecto de lo Molle, donde los contextos presentan formas cerámicas locales que comparten rasgos con las poblaciones de Chile Central -Bato y Lollole- (Castillo 1990; Rodríguez et al. 1997 y 1998; González 1997) y con los tipos trasandinos de la fase Punta del Barro (Barrera 1999) y Agrelo-Calingasta (Sanhueza et al 2004). Así como recientemente se postula una supervivencia de este grupo y su tradición cerámica hasta tiempos bastante tardíos (Pavlovic 2004). Esto estaría íntimamente ligado con que el período Medio no se documenta en el Choapa ni en Chalinga, donde se cuenta con escasa evidencia del Complejo Las Ánimas y siempre en su

expresión asociada a la Cultura Diaguita (Ánimas IV) (Castillo 1990; Rodríguez et al. 1997; Troncoso 1998).

Si bien durante el Intermedio Tardío la zona del Choapa estuvo habitada por grupos pertenecientes a la cultura Diaguita, como lo atestigua la gran cantidad de referencias que existen para esta cultura en Illapel (Cornely 1951; Iribarren 1964; González 1992 y 1995) y para Chalinga (Rengifo 1919b; Latcham 1928; Becker 2003), su definición ha dejado en evidencia las diferencias que existen respecto de la llamada “zona nuclear”, particularmente en la variabilidad y especificidad de los diseños cerámicos, sea antes o después de las influencias del Tawantinsuyo (Becker 2003, González 2004), dejando atrás la homogeneidad de esta cultura en propuestas que la perfilan valle a valle.

## **2. Norte Semiárido y Arte Rupestre.**

El arte rupestre del Norte Semiárido se muestra muy abundante, principalmente en petroglifos, aunque también se presentan pictografías en menor proporción. Estas manifestaciones se ubican preferentemente en los interfluvios o en la parte alta de los valles, que para la IV región se exhiben desde el curso superior de la hoya hidrográfica del Elqui hasta el Choapa.

Esta abundancia se contrapone a la cantidad de estudios sobre el tema, ya que si bien existe bastante información de su presencia, ubicación, técnicas y motivos principales, estos constituyen una especie de catastro, más que análisis exhaustivos que entreguen información acerca del arte rupestre en sí o de las poblaciones que los elaboraron. Estudios descriptivos de una primera etapa son los que destacan la existencia de sitios con Arte Rupestre en el río Limarí (Strube 1939; Ampuero y Rivera 1971a y b), río Hurtado (Iribarren 1947 y 1953) y en Coquimbo (Cornely 1956; Iribarren 1959, 1973 a y b). En ese entonces también se realizan algunas aproximaciones al tema cronológico que no podemos desconocer (Ampuero 1966; Rivera y Ampuero 1969; Ampuero y Rivera 1964, 1971b; Niemeyer 1977), las cuales adscriben la factura del arte rupestre a poblaciones de El Molle.

Sobre esta base, durante la década del '80, algunos investigadores plantearon que los petroglifos de esta zona podían ser separados en dos estilos: La Silla y Limarí, los que se caracterizan brevemente a continuación.

#### Estilo La Silla

Lleva este nombre por la gran cantidad de bloques con petroglifos que se presentan en el cerro epónimo. Fue propuesto por Castillo (1985) como estilo, en una forma de identificar lo que se distribuye desde el Elqui al norte, y en ciertos casos se extiende más al sur, en el ámbito geográfico del estilo Limarí.

Respecto de los motivos que reúne este estilo, Castillo (1985) señala que los camélidos son el tema que caracteriza al sitio tipo. Éstos se presentan esquemáticamente y de distinto tamaño en relación a las figuras humanas, que poseen formas muy sencillas. Escasamente hay máscaras, estando construidas con líneas simples. Más abundantes son las formas geométricas como escalerados, meandros, redes, figuras solares, laberintos, grecas, etc. (Ampuero 1981) (ver lámina 2).

Este estilo no sólo se aleja geográficamente de nuestra zona de estudio, sino también en términos de representación, por lo que no se tomará en cuenta para efectos comparativos ni de análisis. Por tales razones, se presenta de forma muy sucinta en los antecedentes.

#### Estilo Limarí

A diferencia del anterior, se postula con una amplia dispersión que abarca desde el valle del Elqui hasta el Choapa. En cuanto estilo, ha sido definido mayoritariamente por petroglifos y denominado como tal por Mostny y Niemeyer (1983), con El Encanto como sitio tipo y bajo un nombre que deriva de la cuenca hidrográfica donde alcanza su clímax. El tema más popular y que define la identificación del estilo, es la representación de máscaras, las cuales fueron separadas en: máscaras con apéndices espiralados, cuyos rostros son tanto

cuadrangulares como circulares; cabezas-tiara, con rostros frecuentemente de corte cuadrado y que poseen un tocado semicircular o en media luna relleno, decorados principalmente con grecas, aunque también con líneas o círculos; y máscaras circulares o subcuadrangulares que presentan tocado cefálico con apéndices laterales hacia arriba. Estas máscaras han sido definidas preliminarmente como *hieráticas* porque sus diferencias remitirían a diferencias tribales de los autores de los grabados (Mostny y Niemeyer 1983:55) (ver lámina 1).

Otros motivos pertenecientes a este estilo corresponden a figuras humanas estilizadas, formadas por líneas rectas, en actitudes estáticas, con las extremidades abiertas y flectadas en 90°, muchas veces enunciando el sexo masculino. El rectángulo de lados curvos, con diversa decoración interior, se presenta también como característico de este estilo. No así los animales, que tienen escasa representación, siendo los más abundantes los camélidos altamente estilizados, presentándose también en menor proporción perros, zorros y aves.

Entre los motivos abstractos del estilo Limarí se encuentran con cierta abundancia grecas, espirales, cruz de lados iguales con contorno cruciforme, ganchos en paralelo y variedad de círculos (simples, concéntricos, radiados, con punto, entre otros).

Respecto de la autoría, ambos estilos han sido atribuidos a poblaciones de El Molle (Mostny y Niemeyer 1983; Castillo 1985). Sin embargo, Castillo (1985:191) plantea que se han reunido “más bien, como un conjunto de motivos repetitivos dentro de un determinado marco geográfico, antes que como un conjunto exclusivo de un determinado grupo cultural”.

Cuestionamos estos estilos debido a que su conformación está dada por la sola presencia de motivos similares y la asociación cultural a partir de la contigüidad espacial con sitios de este período, a pesar de que algunos de ellos cuentan con más de un componente cultural.

### **3. Arte rupestre del Valle del Choapa.**

El arte rupestre del Choapa ha sido foco de una mayor profundidad en los estudios respecto otras cuencas del semiárido, cubriendo amplias zonas (ver lámina 3). Existen también abundantes descripciones de sitios, como la de Mostny y Niemeyer (1983) del sitio Mincha Sur, Iribarren (1973b) en el Estero Camisas y Jackson et al. (2000) en Tencadán.

Pero estudios más detallados son los de Ballereau y Niemeyer (1996) en la cuenca alta del río Illapel, Troncoso (2001) en el sitio Los Mellizos, del mismo valle, y Castillo (1990) y Jackson et al. (2002) sobre toda la cuenca del Choapa. Si bien el primero relaciona los motivos a los estilos La Silla y Limarí, los últimos trabajos más allá de corroborar que los petroglifos son el tipo de manifestaciones rupestres más representada en la cuenca del Choapa, han dejado de manifiesto que la variación registrada en cuanto a técnicas, motivos y tipos de sitios, separa a esta zona de los estilos previamente establecidos, además de abrirse a la posibilidad de que otras poblaciones, no sólo El Molle, sean autoras de los grabados, p.e. poblaciones del Arcaico o diaguitas (Jackson et al 2001 y Troncoso 1998, respectivamente).

Mención aparte merece el trabajo de Artigas (2003) quien además de realizar un estudio sistemático del arte rupestre del valle de Canelillo, intenta un acercamiento a las poblaciones productoras a través del mito, lo cual resulta novedoso en los estudios de la zona a diferencia de lo que ocurre en otras, p.e. Norte Grande (Espinosa 1998, por citar alguno).

Recientemente contamos con el trabajo de Castelleti (2004) quien utiliza aspectos de la Semiótica, la Simetría y la Arqueología del Paisaje para estudiar un sitio en Nocui, logrando proponer códigos estructurales según zonas, que finalmente le permiten plantear una secuencia en la constitución del arte rupestre que involucra “oleadas” de producción por parte de poblaciones del Alfarero Temprano, Diaguita, Diaguita-Inca y finalmente, subactual; lo cual no deja de resultarnos interesante dada la presencia y rol de las máscaras. Esto sin embargo no atenta en contra de que el arte rupestre de Nocui sea parte del estilo

Limarí, ya que el autor finalmente lo incluye en éste dada la similitud de motivos, no obstante señala que se hace necesario el análisis de este estilo en profundidad, sobretodo en términos de estructura. Consideramos que pese a los avances del autor en cuanto a perspectiva, metodología y resultados del análisis, sus conclusiones no se alejan a lo tradicionalmente planteado y el estilo Limarí sigue contando con una hegemonía hasta ahora inquebrantable.

#### **4. Arte Rupestre del Valle de Chalinga en el contexto del Choapa.**

El área de estudio del presente proyecto corresponde al Valle de Chalinga, Provincia del Choapa, IV región, Chile. Este valle nace en la alta cordillera de la confluencia del río Helado con el Estero de las Puenteillas y desemboca en el río Choapa, justo antes del acceso a la ciudad de Salamanca.

La primera referencia a la abundante presencia de arte rupestre del valle de Chalinga fue hecha por Rengifo (1918, 1919, 1921), quien se centra en la descripción de dos sitios: el “Sinaí de las Trancas” o “Chinalí” y el del “Chonchón” o “la Fonolita” (Cunlagua 01 y Zapallar 12, *sensu* Jackson et al. 2001). La intención del autor es conocer el modo de vida de la población local, los “chile”, por lo que el arte rupestre se incluye en esta vía, proponiendo explicaciones de por qué y cómo fueron hechos, basándose en la interpretación de los símbolos en relación con la naturaleza y el paisaje local, los que además son vinculados con mitos andinos y mapuches. El autor además presenta croquis de los paneles, que difieren de lo que hemos podido constatar en nuestros trabajos.

Posteriormente Iribarren (1973a y b) menciona que en los departamentos de Choapa y de Illapel existe una importante cantidad de petroglifos, entre los que destaca los de la hacienda San Agustín (curso medio-superior del río Chalinga) y otros inmediatos a Salamanca. El autor señala que existen diferencias formales y técnicas, que tras un estudio comparativo podrían separar manifestaciones rupestres de las dos culturas agro-alfareras, Molle y Diaguita. Esto en base a que uno de los mascariformes de Chalinga presenta un “...apéndice lacrimal (que) es una característica frecuente en al alfarería antropomorfa o de

decoración antropomórfica de la Cultura Diaguita y otras diversas culturas andinas” (Iribarren 1973a:192).

Castillo (1990) señala la existencia de 12 sitios con petroglifos en el río Chalinga, ubicados en dos sectores discretos: su desembocadura en el Choapa y la localidad de San Agustín; deteniéndose en dos de ellos, el primero ubicado a 40 m sobre el pueblo de Chalinga (Chalinga 01 *sensu* Jackson et al. 2001) que describe como presentando

algunas figuras esquemáticas, cosas difíciles de precisar y máscaras de grabado profundo, como en El Encanto. Son rostros con detalles faciales no convencionales, sino más bien complicados y con plumajes o tocados, uno de ellos en forma de corona semilunar, lleno de trazos en disposición radial. Luego en el cajón de Chalinga hay una máscara cuadrangular muy borrada, líneas serpenteadas, figuras humanas, un par de figuras de cánidos y hasta un posible signo escudo, como poniendo un toque de alerta sobre la presencia de grabadores bien tardíos (Castillo 1990:80).

A partir de este punto el autor se refiere a lo que ocurre en general en el arte rupestre del Choapa, ya que cuestiona que todos los motivos hayan sido elaborados por los grupos alfareros más tempranos, sino que varios grabados mostrarían indicios vinculables a un patrón temprano y otros a momentos bien tardíos, si bien no explica esos patrones. Sobre los motivos, señala que en el Choapa entre 30 y 40 figuras caracterizan el arte rupestre local: la *figura humana* sería esquemática trazada mediante líneas simples, con extremidades cuyas diversas posiciones señalaría movimiento, la cabeza se representa de forma variada (circular, lineal, etc.) y constantemente con tocados (antenas, radiados, entre otros); las *figuras zoomorfas* están lideradas por mamíferos, aves, reptiles, pisadas, insectos y ofidios; las *figuras geométricas* actuarían como “relleno” en el panel y constituyen la base tipológica del arte rupestre regional, entre las que destacan las variedades de círculos, líneas onduladas, escalerados, triángulos y cuadrados.

Pero sin duda, representativas serían las *máscaras* y rostros antropomorfos sin cuerpo que destacan por su tamaño frente a las demás figuras del panel, así como por su expresión atemorizante, la que según el autor, estaría vinculada al carácter y espiritualidad de la sociedad. Más allá de estas interpretaciones, Castillo (1990) señala la diferencia que existe

en el modo de representar este motivo, tanto al interior de un mismo sitio como entre valles, p.e., Illapel y Chalinga.

La alta concentración de estos motivos en la zona y sus particularidades, marcan el sello de lo que el autor propone como “estilo Choapa”, punto que está en estricta relación con lo que el autor plantea sobre que no se puede pensar en que todos los motivos pertenezcan a las culturas agroalfareras tempranas, sino que “el estilo de varios grabados muestran claros indicios vinculables a un patrón temprano y otros a momentos bien tardíos” (Castillo 1990:92).

La primera prospección sistemática del Valle de Chalinga (Jackson 1999) entrega datos de 13 sitios con petroglifos. Sin embargo, esta prospección estaba dirigida a evidencia paleoindia y arcaica, por lo que el arte rupestre se registra de modo general, en cuanto a la localización de los sitios, características en relación con el emplazamiento, tipo de material asociado, aspectos de conservación y factores de alteración. En algunas ocasiones se hace una descripción muy general de los motivos, señalando la presencia de figuras antropomorfas, líneas sinuosas, figuras zoomorfas, pero sin mencionar máscaras. En cuanto a la filiación, algunos son relacionados con el período Alfarero Tardío, si bien en ciertos casos se corresponderían con el estilo Limarí.

Todos los datos previos al año 2000 nos entregan una panorámica muy limitada sobre los petroglifos de Chalinga, ya que si bien remarcan la alta presencia de arte rupestre, en su mayoría son pequeñas alusiones de un número de casos que no son suficientemente representativos del universo total y están marcados por un carácter descriptivo de bajo nivel de detalle.

Con el cambio de siglo vino el cambio de perspectiva en los trabajos sobre arte rupestre de Chalinga. En el marco del proyecto de Cristian Becker, desarrollado entre el 2000 y el 2003, se prospectó nuevamente el valle, registrando 168 sitios arqueológicos, la mayoría de los cuales corresponden a asentamientos de grupos alfareros Tempranos y Tardíos (Becker 2003). De ellos, 76 están asociados espacialmente a petroglifos, tanto a bloques aislados



como en conjuntos. Dentro de los motivos más representados, destacan las llamadas máscaras, encontrándose en 27 de los sitios, los cuales fueron fichados sistemáticamente a nivel de sitio y panel, considerando su ubicación, emplazamiento, orientación del panel y técnicas de grabado, además de los motivos presentes, quedando plasmados en croquis y fotografías.

Un importante trabajo generado de este proyecto es el de Troncoso (2004), quien sobre la base de asociaciones formales entre motivos y diseños cerámicos y disposición de las figuras en el panel en base a los principios propuestos por la Arqueología del Paisaje, y a la diferenciación de pátinas, propone que el arte rupestre del Choapa involucra más de un estilo, existiendo producción rupestre de poblaciones del Alfarero Temprano, Diaguita y de tiempos Incaicos.

El primero estaría caracterizado por máscaras circulares, figuras humanas simples y camélidos naturalistas formando escenas, en un ordenamiento horizontal al interior del panel. El segundo estaría evidenciado en máscaras cuadrangulares con diseños escalerados en su interior, figuras geométricas donde las variaciones del círculo son esenciales, figuras humanas también simples pero con cuerpos cuadrangulares u ovalados y decorados interiormente con líneas y huellas de felino; siguiendo una disposición oblicua al interior del soporte. A tiempos incaicos corresponderían figuras lineales como la cruz inscrita, cuadrados de lados curvos, ajedrezados, figuras cuatripartitas o con simetría inversa; dispuestos en una combinación vertical y horizontal en el panel.

Esta propuesta ha sido generada a partir de petroglifos de distintas zonas del Choapa, sitios y paneles, de modo comparativo general, y como el autor señala, con el fin de abrirse a “las posibilidades de la diferencia”, siguiendo el título del artículo.

Entre el 2001 y el 2002 se desarrolló un proyecto dedicado exclusivamente al tema del arte rupestre del Choapa. En esta ocasión, se fichó sistemáticamente 50 sitios con petroglifos, correspondientes a la totalidad de los dispersos a lo largo del cajón central del valle. Como resultado de este estudio (Jackson et al. 2002) se describen las características principales

del tipo de sitio, sus distribuciones, dimensiones y sus motivos, entre los que destacan antropomorfos, zoomorfos y mascariformes entre los denominados biomorfos; así como representaciones figurativas “míticas”, elementos geométricos y abstractos, reconociéndose además asociaciones y escenas.

Una continuación de este proyecto está actualmente en ejecución. En él se enmarca esta memoria de título; no obstante, ya se ha generado información sobre un tipo particular de motivos, los zoomorfos y su identificación, ya sea en términos de la variabilidad y especies representadas en el arte rupestre del Choapa (Artigas y Cabello 2004) o en cuanto a la posibilidad de definir si los camélidos son silvestres o domésticos (Jackson 2004).

## **5. Las Máscaras del Chalinga.**

Como ya hemos señalado en párrafos anteriores, tradicionalmente las máscaras han sido consideradas como el tema más popular del Estilo Limarí, comenzando a surgir con escasa presencia al norte del valle de Elqui y llegando hasta el Choapa por el sur (Mostny y Niemeyer 1983) donde conforman el emblema del “estilo Choapa” (Castillo 1990). Dada su altísima representación en Chalinga y partiendo de la posibilidad de que algunas tuvieran rasgos característicos Diaguita en el diseño (Iribarren 1947; Castillo 1985), emprendimos la dura tarea de aproximarnos a la adscripción cultural de este tipo de motivos a partir de los modos de configuración del diseño (Cabello 2002).

En ese entonces adoptamos el concepto de “máscaras” en términos utilitarios, justificados en la comodidad de la tradición que se refería como tal a un tipo de motivos que asemeja al rostro humano, que no posee cuerpo, pero sí adornos y atavíos que lo hacen salir de lo cotidiano. No realizamos una crítica profunda de lo que el significado de la palabra acarrea, como por ejemplo que las máscaras son un objeto mueble cuya utilización está asociada con la transformación (Levi-Strauss 1997, por citar alguno). Tampoco tuvimos en cuenta que León Strube los llamara rostros hieráticos por ver en ellos representaciones de sacerdotes en tenida ritual (en Mostny y Niemeyer 1983); o que éstos siguieran utilizando

el mismo concepto para proponer una tipología, cuyas diferencias se interpretaban como diferenciaciones tribales.

En vista a que la descripción dada por Mostny y Niemeyer (1983) no era aplicable a nuestra zona, redefinimos el concepto, entendiendo por máscara:

la representación de cabezas con rostro, que no poseen cuerpo ni indicios de formar parte de uno. Las figuras deben estar enmarcadas por un *contorno* y compuestas por la combinación de al menos dos de los *elementos* definidos como *primarios*: ojos, nariz y boca o por motivos que sin ser claramente el elemento, ocupen su lugar y parezcan cumplir su función. Además, pueden o no estar acompañados de *elementos secundarios*: segmentación del rostro, tocado y tatuaje<sup>1</sup> (este último señala elementos que decoran el interior del rostro sin ser elemento primario) (Cabello 2002:3).

Una vez redefinido el concepto y los elementos, se analizaron 69 máscaras a partir de los criterios de Gallardo (1996), logrando discriminar normas en la configuración del diseño que permitieron separar las máscaras en tipos distintos a partir del contraste entre motivos, lo que ha sido la base de nuestro análisis.

Partiendo de la premisa de que la producción de un grupo humano debe ser coherente dentro de sus distintos ámbitos materiales por estar definida de acuerdo a los principios que estructuran su realidad, pudimos relacionar la tipología propuesta con períodos cronológico-culturales diferentes a través de las semejanzas que encontramos con los rostros de la cerámica de la zona.

De esta forma, el Tipo I está conformado por 31 máscaras de tipo curvilíneo compuestas por contornos circulares o subcuadrangulares, ojos y bocas curvilíneas. En estas máscaras, la segmentación ocurre en el medio del rostro y generalmente presentan tocado o tatuaje. Este tipo fue relacionado con el Período Alfarero Temprano (PAT) cuyos rostros en la cerámica han sido caracterizados con: "... ojos oblicuos en grano de café, narices unidas a las cejas, bocas marcadas por un trazo simple, distinción de orejas perforadas, cintillos, tatuajes faciales y collares." (Castillo 1990:103)

El mismo autor señala también que cintillos y tatuajes están conformados por líneas (rectas, paralelas o en zigzag) y puntos, ocupando la frente y bajo los ojos o en las mejillas, respectivamente. Si consideramos que los *tatuajes* definidos en las máscaras de este tipo son serpenteados y líneas, a veces acompañados por puntos, bajo los ojos, en las mejillas y en el sector de la frente, podríamos pensar incluso que algunos de éstos *tatuajes*, se corresponderían con los *cintillos* de Castillo (1990).

Además, la variabilidad en la combinación de elementos que se dan en este tipo de máscaras, nos remite a lo que González (1997) plantea sobre la decoración de la cerámica de este período, la cual evidenciaría una gran variedad formal interna y en la forma de las vasijas.

El Tipo II lo constituyen 15 máscaras rectilíneas, compuestas por contorno cuadrangular recto (y uno subcuadrangular, tal vez por condiciones del grabado), ojos en su mayoría cuadrangulares y bocas escaleras. En este tipo de máscaras, la segmentación del rostro ocurre en los tercios superior o inferior (como se ve en el dibujo de contorno) y rara vez presenta tocado o tatuaje.

El Tipo II fue relacionado con la cultura Diaguita del Período Intermedio Tardío (PIT), ya que la forma en que se representan estas máscaras coincide con lo que se ha planteado para los rostros de las vasijas Diaguita: "...delimitado por un rectángulo, en cuyo interior se disponen una serie de elementos decorativos de confección lineal (Cornejo 1989:59). Y también con lo que señalado por González (1997) sobre la configuración homogénea de la decoración cerámica diaguita, el uso de principios simétricos y la greca escalera como unidad mínima.

La presencia de ceja continua en ambos tipos de máscaras coincide con el planteamiento de González (1997) que este es un rasgo que se mantiene en el tiempo, ya que a pesar de que se la asocia con el PAT, la decoración Diaguita también la presenta en vasijas y figurillas.

---

<sup>1</sup> Utilizamos este concepto de modo comparativo al utilizado por Castillo (1990:103), pero considerando que

El Tipo III está compuesto por 23 máscaras que no pueden asociarse claramente a ninguno de los otros tipos propuestos debido a que combina elementos de uno y de otro, teniendo la mayoría contorno cuadrangular (atributo del tipo II) y/o ojos circulares con punto central (que si bien no se dan en este tipo, es un rasgo bastante característico de los rostros diaguíta), mientras, el resto de los elementos es curvilíneo (propio del tipo I). Sin profundizar más en el análisis, pensamos que en este grupo podrían estar reuniéndose elementos de uno u otro período, ya que naturalmente debiera existir cierto grado de flexibilidad en la representación de los motivos, ocasionado por distintas causas como aptitudes del autor, el momento en que se realizó el grabado o la naturaleza y significación de éste, o bien a relaciones entre las distintas poblaciones (sea directa o indirecta).

Si bien con los criterios enunciados se logró discriminar tipos de máscaras, muchos puntos quedaron inconclusos, cuya resolución era necesaria para lograr resultados concluyentes. Uno de estos puntos dice relación con la contigüidad, ya que la relación entre arte rupestre y sitios con cerámica diagnóstica no permitió confirmar la adscripción cultural debido a la reocupación de los sitios (sitios bicomponentes: con presencia de material cerámico de los períodos Alfarero Temprano e Intermedio Tardío). Por otra parte, no se pudo establecer distinciones en términos de pátina ni de técnica, debido a que la ficha de registro contemplaba ambas categorías en términos generales, a nivel de panel y no de motivo, por lo que al momento de realizar el análisis fue imposible establecer cualquier tipo de comparaciones o correlaciones. Tampoco se pudo analizar la información referida a los otros motivos asociados a las máscaras, en parte debido a que la mayoría de ellas estaban acompañadas de motivos muy similares, generalmente geométricos (p.e. círculos con apéndices y serpenteados) y además como consecuencia del problema anterior, ya que al no tener claridad en las técnicas ni en la pátina de los distintos motivos, no podían agruparse o segregarse de forma alguna.

Por último, la distribución de las máscaras en el espacio tampoco fue un dato indicativo, ya que se ubican en emplazamientos y soportes de similares características. Y sin la información antes mencionada, una segregación resultaba infructuosa.

---

este tipo de elementos también podría representar pintura facial.

En síntesis, hemos realizado un recorrido sobre la historia de la investigación del arte rupestre del Choapa que, a través de décadas de estudios principalmente descriptivos, nos entrega un inventario de sitios y de motivos, cuya abundancia y riqueza dejan en claro la importancia que tiene abocarse al tema, y que sienta las bases y la motivación para enfrentarse al arte rupestre mediante nuevas perspectivas y análisis sistemáticos.

Los estudios a partir del último milenio nos ayudan a ordenar un poco más el panorama general (Jackson et al. 2002; Troncoso 2004), a enfrentar el problema a nivel de sitio (Troncoso 2001) o de valle (Artigas 2003; Castelleti 2004), desde alguna perspectiva en particular, sea la Arqueología del Paisaje, el relato del mito, la simetría o la semiótica.

Así mismo, nuestro propio estudio (Cabello 2002), se constituye en un primer acercamiento a los petroglifos del valle de Chalinga, pero que más que resolver alguno de los problemas inicialmente planteados, sus resultados abren aún más interrogantes.

Todos estos estudios han utilizado líneas de trabajo que aportan datos desde distintas perspectivas. Sin embargo, las preguntas iniciales sobre la posibilidad de que distintas poblaciones sean las productoras del arte rupestre local *versus* un Estilo Limarí que se mantiene hegemónico, siguen en pie, si bien contamos con más ejemplos que aseguren la duda. Pensamos que la única forma de resolver estas interrogantes está en que cada investigador logre definir patrones en la producción del arte rupestre de cada valle, con criterios uniformes y comparables, que finalmente permitan una discusión a nivel zonal, que apunte a definir las implicancias del estilo Limarí frente a las particularidades locales, más allá de que se comparta una serie de motivos.

Este es el objetivo último de esta investigación, poder definir patrones y eventualmente estilos a partir de la estructura del diseño, de códigos visuales que nos refieran a modos de hacer comunes. Y como cada valle representa una particularidad rupestre, se torna interesante el abordar el arte rupestre de Chalinga desde una perspectiva similar a la

utilizada por Castelleti (2004) en Nocui, vislumbrando datos que puedan discutirse en un futuro.

### **Planteamiento del Problema.**

Los estilos propuestos para el Norte Semiárido no son aplicables en nuestra zona, donde si bien encontramos algunos iconos comunes, su modo de representación difiere completamente de los valles septentrionales. Los antecedentes recabados durante la práctica profesional señalaron que además existiría una diferencia dentro de las representaciones rupestres al interior del valle de Chalinga. Por tanto, nos planteamos la necesidad de comenzar a discriminar estilos en el arte rupestre de Chalinga, partiendo con los sitios que presentan máscaras, proponiendo un patrón que sea útil para el valle y eventualmente para todo el Choapa. Esto como primer paso de ordenamiento espacio-temporal, con el fin de profundizar el conocimiento arqueológico de la prehistoria de la zona y del arte rupestre nacional.

### **Objetivos.**

#### **Objetivos Generales.**

1. Proponer estilos diversos en los petroglifos con máscaras del valle de Chalinga, a partir de sus características formales y técnicas.
2. Contextualizar estilos de arte rupestre dentro del paisaje geográfico-espacial y cultural prehistórico del valle de Chalinga.

#### **Objetivos específicos.**

1. Identificar y definir tipos de motivos que respondan a una misma lógica de producción (que compartan técnica, modos de configuración del diseño, grado de patinación).
2. Discriminar conjuntos de motivos que se presenten asociados dentro del panel.



3. Identificar lógicas de ordenamiento de los motivos dentro del panel.
  
4. Relacionar los atributos rupestres con información contextual, tanto en términos espaciales (tipo de sitio, emplazamiento, tipo de roca en la que se plasmaron los grabados) como culturales (restos artefactuales presentes en el sitio y su adscripción cultural).

## Capítulo II: Marco Teórico.

El arte rupestre, es resultado de la conjunción distintos factores tanto técnicos, estéticos y simbólicos, pero por sobre todo, artísticos y sociales. Es por ello que hemos abordar el problema central de esta memoria desde dos perspectivas generales: el arte como proceso creador en el medio social y el concepto de *Estilo*. Ambos temas son tratados de forma separada, pero desde perspectivas complementarias, a partir de planteamientos de autores principalmente ligados a la historia del arte, ya que pensamos que esta perspectiva nos entrega una visión un poco distinta, más cercana a la creación artística, pero no por ello ajena a las ciencias sociales ni a la arqueología.

### 1. Arte y Proceso Creativo.

Consideramos al arte rupestre involucra un proceso creativo que está condicionado por su medio cultural, social e histórico. Según Bordieu (1967), el creador está situado histórica y socialmente en la medida en que forma parte de un *campo intelectual* por referencia al cual su proyecto creador se define e integra. Esto tiene implicancias tanto en la intención creadora del artista como en la obra en cuanto producto.

Así, el autor plantea que las obras de arte expresan las formas sociales del pensamiento de una época de modo más ingenuo y completo. Y en cuanto a la intención creadora del artista, las elecciones más conscientes están orientadas por su cultura y su gusto. Los temas y formas de creación son parte de una tradición cultural, de una sociedad y de una época. Y por tanto, se trabaja en base a lo conocido, incluso para liberarse y romper con ello. Las “escuelas” realizan un proyecto colectivo a partir de una identidad social que entrega disposiciones generales y esquemas aplicables a distintos campos del pensamiento a modo de *habitus*.

Pero esto no es estático. Como parte de la historia, los acontecimientos económicos y sociales afectan una parte del campo intelectual, transformándolo y reconstituyéndolo, convirtiendo ciertas obras en reflexión o imaginación (Bordieu 1967).

De un modo similar, Williams (1973) plantea que la cultura dominante enfatiza ciertos significados y prácticas, ya que el arte contribuye efectivamente a su articulación, proponiendo valores residuales o emergentes.

Este autor coincide también en que el arte no puede ser visto como objeto uniforme, estático ni ahistórico. Para él, el arte es una práctica en la sociedad, y como tal, no puede separarse del proceso social ni de otras prácticas. Representa una recreación de la experiencia, que está constantemente activo y ajustándose.

Como tal, la obra es accesible por medio de una percepción activa y de la interpretación. Con ello se hace necesario descubrir la naturaleza de una práctica y luego las condiciones de esta. No se puede clasificar mecánicamente: obra → elementos → género → historia social; las semejanzas, son producto de un modo colectivo realizado a través de prácticas individuales, y por tanto, están relacionadas.

En términos más concretos, Gombrich (1998) plantea que el proceso creativo se inicia cuando el artista utiliza ciertos referentes, que no son copia de la realidad, sino que una imagen convincente a su medio, a la cual se accede mediante relaciones formales. El artista no parte de su impresión visual de la realidad, sino de su idea o concepto de cierto elemento u objeto; y este concepto está dado por su experiencia y por su medio. Estos referentes son constantes, a pesar de las variaciones de forma, color, etc. Con ellos crea un marco de un mundo estable, a pesar de las condiciones; sino, el arte no podría existir. Así también, el arte se hace accesible a su medio, ya que se crea un juego de relaciones entre lo esperado y lo experimentado, lo que en psicología se conoce como “disposición mental”.

Por su parte, la técnica también restringe la libertad de creación. El artista tiene que ver qué técnicas son más efectivas para expresar lo que quiere, sean líneas, masas, entre otras. Así, el artista no puede plasmar más que lo que su herramienta y su medio son capaces de representar.

Con estas herramientas, referentes y técnicas, el artista realiza su obra. Todo se deriva de unos pocos arquetipos conocidos. Lo familiar siempre es el punto de partida. Así se conforma un vocabulario restringido, que se ordena en un esquema, donde las imágenes visuales sirven para articular el mundo de nuestra experiencia. El motivo por sí mismo no dice nada, a menos que uno sepa cómo clasificarlo y apresararlo en la red de una forma esquemática.

Esto es lo que conocemos como estilo. Y los estilos difieren, como las lenguas, por la secuencia de articulación y por el número de preguntas que le permiten al artista hacer. El estilo es el producto final de una larga travesía de esquemas y concreciones. Es la fiel construcción de un modelo de relaciones.

Relaciones que se mantienen aunque se incorporan nuevos referentes. El arte presupone maestría, por lo que el artista no se aventurará con lo que no maneja y/o conoce. Las formas se ajustan para significar lo conocido. Se clarifica lo desacostumbrado a partir de lo usual. Entonces, el artista sigue el esquema.

Pero también, a medida que las imágenes son copiadas y recopiadas, se simplifican. “Voluntad de forma” es más bien “voluntad de hacer conforme” la asimilación de cualquier forma a los esquemas y diseños que un artista ha aprendido a manejar (Gombrich 1998:65).

El artista busca los motivos para los que su estilo y adiestramiento le han equipado. Los artistas necesitan un estilo adaptado a una tarea y la forma de representación no puede separarse de su finalidad, ni de las demandas de la sociedad en que comparte un lenguaje visual.

Sin un punto de partida, sin un esquema inicial, nunca lograríamos aprovechar la experiencia. Sin categorías, no sabríamos discernir nuestras impresiones, aunque el estilo cambie y se reajuste. Y el punto de partida de una anotación visual no es el conocimiento, sino la conjetura condicionada por la costumbre y la tradición. Cuando las necesidades de los usuarios sean semejantes, los signos tenderán a corresponderse. Quienes comprendan la

notación, no extraerán ninguna información falsa del dibujo, aunque se haga con variaciones.

Para terminar esta sección, quisiéramos señalar que Gombrich (1997) señala que la historia del arte se ha visto como historia de estilos, y esta como historia de logros, donde existen temas que van siendo superados por los artistas. Esto significa que el artista no sólo copia, sino que innova, exprime su habilidad al máximo.

## **2. Arte y Estilo.**

El concepto de estilo ha sufrido variaciones a través de las épocas, sobre todo en lo que se refiere a la arqueología y la historia del arte. De utilidad al respecto son las síntesis entregadas por Conkey y Hastorf (1990) o Hegmon (1992), quienes señalan los cambios sufridos desde las tipologías histórico-culturales de Krieger (1944) o Gadamer (1965); pasando por los límites y las relaciones sociales de la Nueva Arqueología de Deetz (1965) y Plog (1978); el intercambio de información de Wobst (1977), Sackett (1982) o Binford (1965); hasta posturas más recientes como las de Weissner (1983) y Hodder (1982) que lo plantean como “modos de hacer”<sup>2</sup>.

Hegmon (1992) hace referencia también a las nuevas aproximaciones analíticas aportadas entre otros por Washburn (1983) en cuanto método y De Boer (1990) con la combinación de materialidades en los estudios. Ambas perspectivas consideradas en nuestra metodología de modo directo e indirecto, respectivamente (véase capítulo respectivo).

Más allá de ello, los autores (Conkey y Hastorf 1990, Hegmon 1992) coinciden en que hoy en día no existe *un* concepto de estilo ni *una* forma de análisis, sino combinaciones útiles al servicio de las preguntas de los investigadores. Aún así, hemos decidido acogernos a lo planteado por Davis (1990) debido a que reúne algunos de los planteamientos señalados

---

<sup>2</sup> Estos autores son citados por Conkey y Hastorf (1990) y Hegmon (1992) y no necesariamente fueron revisados personalmente para esta memoria.

arriba, particularmente el tema de la historia, y porque discute el concepto de estilo -y todo lo que involucra- desde una perspectiva actual, tanto en términos teóricos como analíticos.

El autor plantea que para los propósitos de los historiadores del arte, **(a)** “estilo” es la descripción de un conjunto politético de atributos similares pero variables presentes en un grupo de artefactos, **(b)** su presencia sólo puede ser explicada mediante la historia de los artefactos, **(c)** y especialmente, por una descendencia común de un sistema de producción de artefactos en un estado(s) particular(es) que sean arqueológicamente identificable (Davis 1990:19).

Pero las descripciones estilísticas están comúnmente acompañadas por clasificaciones no-estilísticas de los artefactos, p.e., datación, técnica y/o función. Y con ello, las descripciones estilísticas son *producidas por* “un grupo de artefactos” preclasificados cronológica, técnica u otro criterio.

Sin embargo, el estilo no está *en* el material, sino que debe ser descubierto y escrito por alguien, y para ello hay diferentes formas.

En consecuencia, desglosamos a continuación los conceptos expuestos en la definición de estilo y las argumentaciones que al respecto presenta el autor en su texto.

#### **(a) Conjuntos politéticos y atributos.**

Según Davis, para que exista un conjunto politético, (1) cada artefacto debe poseer un (gran) número de atributos del grupo; (2) cada atributo debe ser encontrado en un (gran) número de los artefactos del grupo; y (3) no se encuentran atributos aislados en cada artefacto del grupo (Davis 1990:19).

No es posible hacer estilísticas de *un* único atributo de un artefacto. Deben elegirse un conjunto de ellos y ser explícitos y regulados cuidadosamente. Después pueden generarse subconjuntos, así como el conjunto politético derivado de mega conjuntos.

Por otra parte, hay que considerar que los atributos de los diferentes artefactos del grupo no son idénticos. Ninguna acción puede ser repetida exactamente otra vez. La definición de la medida de similitud es compleja. Debe establecerse la distancia de relación entre dos atributos y la causa de relación entre dos atributos, mediante métodos independientes, p.e., estadísticos.

Todos los artefactos son similares a otros en algunos aspectos, y una bien definida relación de similitud debe ser una propuesta explícita sobre la cercanía de la posición de los atributos en un orden particular dispuesto por el observador.

Todos los atributos de un artefacto son potencialmente estilísticos, aunque no todos son estilísticos en la práctica. Generalmente son los que tienen que ver con la forma, pero no son sólo los que se exhiben visualmente. Por ejemplo, están también lo funcional y simbólico, los cuales tienden a ser volátiles. En cualquier caso, ambos tipos –visibles y no visibles- varían de forma independiente.

En síntesis, un atributo estilístico es el que puede encontrar un igual o similar al interior del grupo. Para la definición de Davis (1990), el estilo siempre es relacional, comparativo o descripción estadística. Y más aún, la semejanza o asociación debe ser explicada por la historia de los artefactos.

Toda descripción estilística requiere una caracterización morfológica pero ciertamente no es idéntica a ella. Una gran parte depende de la morfológica -y con ello potencialmente estilística- descripción de los atributos. Los artefactos son potencialmente divisibles, si bien existen problemas en la historia del arte derivados de las taxonomías estilísticas y no-estilísticas. En ello también hay problemas no con los atributos sino con la morfología de los artefactos y las reglas de coordinación, ya que se tiende a ver los atributos como un todo agrupado en una secuencia y coordinación específica.

Estas tendencias de los historiadores del arte no invalidan el hecho de que las descripciones estilísticas procedan de forma igualmente legítima a nivel de unidades, pares u otros subgrupos de atributos. Por ello, en esta definición de estilo el atributo es el nivel analítico primario.

Al respecto, Davis (1990) señala que el estilo puede ser visto como *la explicación* de las similitudes entre los atributos de los artefactos. Pero esto es tautológico, ya que siempre *es* una descripción de similitudes entre artefactos. Si se ve de esa forma, no tiene nada que aportar a la arqueología o historia del arte, ya que no resuelve ni un problema.

**(b) La historia de los artefactos.**

Según Davis (1990), se ha pensado que la “historia” que explica estilos nos es revelada o hecha posible *en y por* el mismo estilo. Sin embargo, idealmente la secuencia y la distribución de los artefactos debe ser establecida por evidencia arqueológica independiente sobre el tiempo y espacio de producción de los diferentes artefactos del grupo. Menos idealmente, por hipótesis.

Lamentablemente muchos estilos han sido contruidos sin esta información, con artefactos que fueron inicialmente posicionados uno junto a otro en secuencias o distribuciones en base a descripciones de estilo morfológico, haciendo posible, por esta sola definición, una descripción estilística coherente con una satisfactoria estructura regular.

Pero algunas estructuras espaciales o temporales no pueden ser encontradas en los estilos o ser confirmadas arqueológicamente. Si ellas existen, algo podemos encontrar sobre estilos. Sin embargo ellas no son ciertamente universales o esencialmente inmanentes. De hecho, *“la representación de atributos similares en una población no siempre cambian en una misma dirección lineal sino que oscilan o fluctúan en complejas vías”* (Davis 1990:24). Incluso debemos considerar que trazos de contextos pasados pueden ser imitados, preservados y/o revisados en un artefacto, como elementos de su estilo.



Además, la teoría de estilos no hace predicciones inherentes sobre la dirección o el grado del cambio. Erigidas *a priori* o solo por hipótesis, estructuras de vida-históricas del estilo no hacen posible una historia de estilo como tal. Por correlación hipotética, un agrupamiento estilístico sólo puede ser co-extensivo con algún otro agrupamiento de data histórica o con actuales entidades históricas –con artistas, grupos de trabajo, “períodos” o “fases” de historia cultural y social.

Según Davis (1990), los historiadores del arte asumen que el estilo es la *expresión* de una entidad histórica. Para Gombrich (1998) por ejemplo, el estilo es precondition de expresividad. Pero considerada solamente como *causa* de estilo, la expresión no es un concepto informativo. Expresión es equivalente a atributos estilísticos, por tanto no se avanza. Expresión no es la (única) causa del estilo.

Más aún cuando no se tienen referencias arqueológicas independientes, una “expresión” no puede ser fácilmente identificada con entidades históricas bien definidas. Desde que los individuos históricos y grupos sociales pueden potencialmente expresar muchas ideas o emociones, la sola descripción estilística no puede permitirnos necesariamente o invariablemente encontrar individuos históricos o grupos. Y si en una descripción estilística podemos sólo encontrar expresiones de ideas individuales, tampoco ganamos nada con el estilo como expresión.

Según Davis (1990), las relaciones entre entidades históricas y estilísticas no necesitan ser interpretadas como relaciones de expresión sino como relaciones *indicativas* o *sintomáticas*. Así el estilo es el índice o síntoma de la presencia de una entidad histórica. Pero debemos especificar precisamente *qué* entidad histórica *está* representada, de hecho, por un artefacto-tipo, estilo-área, o cultura-fase. La descripción indicativa *apunta a* una entidad histórica, pero no la proyecta y no está necesariamente causada por ella. La entidad real puede ser mucho mayor y muy diferente de los aspectos señalados por una descripción estilística. La descripción ve a la entidad desarrollándose de un modo particular en un momento dado, pero no sabemos nada más de los otros aspectos de la entidad.

En síntesis, el problema con las correlaciones históricas establecidas solamente sobre la base de o directamente dadas por una descripción estilística es el simple hecho de que no podemos saber, sin evidencia independiente, si hablamos de una entidad histórica real, de un fragmento de entidad o un conjunto de ellas. Tal vez el problema puede ser minimizado empleando varias descripciones estilísticas paralelas o cruzadas.

Según Davis (1990) tampoco podemos hacer puras descripciones estilísticas no-históricas, desde la iconografía, ya que no pueden observarse disfunciones ni disyunciones de verdadera discontinuidad o diferencias. Debemos referirnos al contexto y además considerar los aspectos no visibles, simbólicos o institucionales, el conocimiento de métodos de producción, autoría, y otros aspectos históricos de los artefactos, que pueden ser usados para inferir una descripción estilística. Esta descripción puede ser cruzada con clasificaciones monotéticas independientes, por ejemplo iconográficas.

**(c) La descendencia común.**

Como señala Davis (1990), el estilo es resultado de la descendencia común de un grupo de artefactos de un sistema de producción. Pero no está claro cuál sistema y cómo descienden.

Algunos autores (p.e., Gombrich 1998; Sackett 1982) ven el modo de producción como *lenguaje*, donde el estilo involucra elecciones y sigue normas o reglas para obtener efectos específicos, o que comparten inteligibilidad o comunicación. La selección es hecha por individuos o grupos actuando de cierta forma, con determinados propósitos, con ciertos hábitos, conocimientos y valores. Sin embargo para Davis (1990) esta posibilidad no puede ser confirmada *de la descripción estilística en sí*.

Para el autor, es necesaria la información independiente, donde la ausencia no significa falta de relación. Se necesita una independiente caracterización de interacción. Primero es necesario especificar la *naturaleza de producción*. En teoría, la selección está “determinada por el contexto”. Si tomamos lo de las alternativas, elecciones y reglas, podemos aceptar que el estilo es generado solo por un sistema en esos contextos o en esos

estados. Pero es imposible tener una visión semiótica de la producción visual y verbal, que involucra un mensaje con un código complejo, que tiene unidades particulares e impone una estructura al mensaje. La estructura significa combinar las unidades para construir formas o figuras y componer un diseño o escena. En teoría, un código puede ser ubicado en ejes paradigmáticos y sintagmáticos, haciendo posibles la descripción de cada mensaje.

En cuanto a regla, también se refiere a código, pero pueden ser reglas de manufactura, uso e interpretación dadas por los artistas o usuarios, y solo esos artefactos conforman una clasificación politética. Como una premisa histórica, seguir la regla produce artefactos con estilo.

Para Davis (1990) estos modelos son útiles sólo para *una* especificación de la naturaleza de producción, ya que se ve como comunicación y por tanto, como función. Y no podemos por ejemplo, ver una función invariante cuando la forma varía. Esto requiere de asunciones suplementarias no inherentes a la teoría misma de estilo.

El autor, plantea que *hacer* (making) no necesariamente involucra comunicación, una audiencia, un receptor o espectador; no necesariamente hay un uso del artefacto. Hacer no necesariamente significa que el productor seleccione entre alternadas posibilidades; el hacer puede ser completamente restringido, siempre limitado a una producción o secuencias de producción. Hacer genera estilo del mismo modo en que ciertas acciones tienen ciertos efectos, visibles o no. Repitiendo las acciones resultará una repetición de efectos, con tolerancia de variación, resultando un conjunto de relaciones de similitud entre artefactos reunidos en una politética descripción estilística.

Así, viendo desde el estilo a la historia, la condición necesaria del estilo es que los artefactos sean hechos de la misma forma o de una *forma potencialmente variable* para el productor. *Hacer* se ve acá simplemente como “verse-como” y altamente variable en tiempo y espacio. Aunque generalmente en la historia del arte se requiere de la parcial o total manufactura, transporte, exhibición, interpretación simbólica, y filiación institucional

de una cosa, pero no está claro que todos o siempre sean criterios necesarios o suficientes. Si un artefacto *parece haber sido hecho como* puede ser suficiente para propósitos críticos.

Para Davis (1990), la evidencia independiente de autenticidad o condición, o artefactualmente en sí, puede permitirnos ver otros atributos en el artefacto para una revisión sustancial en la descripción estilística. Sin embargo, la posibilidad no establece que siempre podamos eventualmente ver la real historia del *hacer* de una descripción estilística, pero sólo esta descripción estilística puede ser sobrescrita por un número coherente de escenarios de “aparentes” actos de hacer –ninguno de los cuales puede ser visto desde la descripción misma como una especificación histórica. “Necesitamos ser cuidadosos sobre en qué sentido la propiedad de aparecer como siendo hecho de una manera es “ubicado” en el trabajo en el cual aparece” (Walton 1979, citado en Davis 1990).

La noción entregada por Davis (1990) incluye, pero no se limita, a la noción de hacer como lenguaje y la elección de alternativas. En una adecuada propuesta del hacer, donde algunos pasos pueden ser vistos como completamente restringidos por la naturaleza física del medio o el conocimiento del productor, y algunos pasos ser completamente no restringidos. *Hacer* a cualquiera de estos niveles puede ser estilístico o no estilístico. Las clasificaciones politéticas pueden ser o no capaces de localizar cualquier repetición en o similitudes por cualquier elemento de producción. Sin embargo, el *hacer* no puede ser completamente único, cada vez un nuevo artefacto es producido, cualquier balance o cambio de estas posibilidades resulta en un artefacto con estilo.

Finalmente, para Davis (1990) la teoría de estilo que está sólo en la arqueología de producción –de lenguaje, de hacer- será nuestro contexto para, control aparte, una explicación de estilo. Por el momento, en un análisis dado una descripción es por una parte “estilo” y por otra “historia”, pero como evidencia arqueológica, ambas no son más ni menos que descripciones estilísticas.

Esta teoría de estilo implica que debemos “elegir” cuál descripción de la evidencia arqueológica puede ser usada en un análisis dado como descripción principal, como la

“historia” por la que todo y otras descripciones estilísticas pueden ser explicadas; y una vez que tenemos hecha esta elección, a través del análisis estamos completamente restringidos por ella. Sin embargo, nosotros especificamos nuestra historia –como tecnología, como intención, como institución, como inconsciente, etc.- y no podemos retroceder o intentar encontrarlo a través de cualquier otra descripción estilística. Debemos elegir la descripción que nosotros estipulamos nos da historia, y leer a partir de ella. Por el momento, la descripción histórica se ha vuelto irreductible e incorregible: es la esencia, garante y prueba de cualquier estilo.

La teoría de estilos no dice nada sobre una u otra vía sobre la cual la descripción estilística o cualquier otra evidencia arqueológica, puede ser privilegiada como “historia” en un análisis dado. Esta decisión es tomada y defendida en otros campos.

En síntesis, tras la revisión de estos autores y sus postulados sobre arte y estilo, trataremos el arte rupestre como un proceso creativo, que involucra referentes y modos de hacer que están condicionados por el medio cultural.

Así, entendemos que el estilo cuenta con atributos definidos y relacionados que no son idénticos sino similares. Como lenguaje, el estilo responde a reglas específicas y a esquemas de representación. Como modo de hacer, a una forma repetida de ejecución que genera similitudes y que involucra restricciones del medio y/o del productor mismo. Esto no es idéntico ni estático, sino variable en su forma (“verse como”) y en el tiempo (innovación).

En términos prácticos, pensamos en un modo particular de producción rupestre, que implica la utilización de determinados diseños, técnicas y asociaciones dentro del panel, el cual estará emplazado también en soportes y lugares específicos.

Este modo de producción responde a una expresión plástica de un determinado grupo humano, que tiene una connotación histórica y cultural. Pero que no es un reflejo mecánico de ella. Consideramos entonces la data arqueológica de forma independiente, donde la

presencia de una entidad histórica no es expresión del estilo, sino que es indicativa o sintomática de él.

Nuestra “historia” o descripción central de análisis, será la descripción estilística de los motivos rupestres de Chalinga confeccionados a partir de un contorno (incluyendo los llamados *mascariformes*).

### **Capítulo III: Metodología.**

Como hemos podido notar en los antecedentes, el arte rupestre del Choapa ha sido históricamente relegado a descripciones, y Chalinga no escapa a esta realidad. Importantes contribuciones, en esta y otras zonas, han hecho autores como Mostny, Niemeyer, Berenguer, Castro, Gallardo, Troncoso y Artigas (por citar algunos), teniendo en cuenta los muchos problemas que trae consigo el estudio en profundidad de esta materialidad, principalmente de interpretación, función, cronología y autoría.

El deseo de transgredir la barrera descriptiva tiene que basarse necesariamente en la consecución de una metodología apropiada que logre, por una parte, captar la diversidad de factores que involucra la producción rupestre, y por otra visualice cómo estos factores se relacionan para dar cuenta de una forma particular de expresión visual.

Como nuestro objetivo es lograr discriminar estilos en arte rupestre de Chalinga, nuestra metodología se ha construido sobre la base de criterios que están bastante aceptados por los investigadores dedicados al tema, así como a nuestra propia experiencia en el estudio del arte rupestre de la zona. Esto involucra tanto la etapa de registro como la de análisis, así como una definición clara de los conceptos a utilizar en ambos momentos.

#### **1. Registro.**

Uno de los momentos clave en el estudio del arte rupestre es el registro, ya que es entonces cuando se plasman en papel los datos que la roca nos puede entregar. Desde este momento, esa información comienza a fluir en el juego de la búsqueda de alternativas, de combinaciones que se realizarán en un lugar muy lejos de aquellas rocas. Es por ello que si algún detalle se deja de lado, alguna información se pierde, este registro en papel se volverá tan mudo como las rocas. Darnos cuenta de esta importancia ha sido producto de nuestro andar tras la búsqueda del conocimiento rupestre. De este modo, nuestro registro se ha hecho más detallado, más específico, con el transcurrir del tiempo y de nuestras investigaciones, así como algunas de las variables se han definido aún más, mientras otras

simplemente se han eliminado. Y sin embargo, mucha de la información obtenida en un comienzo, constituye la base de este estudio.

#### **Etapa Cero: Mayo 2002.**

Basándonos en los datos recogidos de la prospección completa del valle de Chalinga realizada el año 2001 junto al equipo de Cristian Becker, se realizó el primer registro sistemático del arte rupestre en el marco de mi práctica profesional (Cabello 2002), siendo fichados los sitios y los paneles con máscaras<sup>3</sup>. Paralelamente, con el equipo de Donald Jackson se fichaban todos los sitios, bloques y paneles de arte rupestre del cajón central del río Chalinga<sup>4</sup>. Todo esto entregó una importante y útil información que fue retomada en el desarrollo de esta investigación para evaluar el tema espacial, distribucional y contextual.

#### **Etapa Uno: Noviembre 2003.**

Si bien entonces se consignaron los motivos que acompañaban a las máscaras, las técnicas presentes y el grado de patinación, se hizo de modo general (a nivel de panel y no de motivo), por lo que realizamos una revisita a los sitios para evaluar cada motivo en particular, considerando los aspectos faltantes (técnica, superposiciones, yuxtaposiciones, y diferencias en el grado de patinación de cada motivo), información que fue registrada en una nueva ficha<sup>5</sup>. Además se tomaron nuevas fotografías a escala que detallan aspectos importantes que se manifestaron o que necesitaron aclaración respecto de las fotografías previas, ya que no se realizó un relevamiento directo de los petroglifos, debido a que se probó en terreno que ninguna de las técnicas conocidas (calco con grafito sobre papel mantequilla y calco con plumón sobre plástico) daban buenos resultados, dadas las condiciones de grabado (generalmente superficial e irregular) y la naturaleza del soporte (muy rugoso).

---

<sup>3</sup> Ver fichas 1 y 2 en Anexos.

<sup>4</sup> Ver fichas 3, 4 y 5 en Anexos.

<sup>5</sup> Ver ficha 6 en Anexos.



### **Conceptos del Registro.**

Operacionalmente, entendemos *panel* como una superficie rocosa con arte rupestre delimitada por las aristas de contacto con otra superficie del mismo bloque rocoso, que interrumpen su continuidad o que modifican su plano de orientación (Berenguer 2002).

El *motivo*, nuestra unidad de análisis, es entendido como unidad discreta que puede distinguirse por su forma o diseño como unidad de ejecución y de expresión estilística (Gradin 1978; Aschero 1988).

Los motivos fueron clasificados en tres amplias categorías: *abstractos*, no se tiene referente en el mundo objetivo o real; *figurativos*, cuando sí es posible atribuirle tal referente, entre ellos se distinguen antropomorfos, zoomorfos y mascariformes; y *geométricos*, cuando el motivo es una figura geométrica o cuando está formado por varias de ellas (p.e. círculo concéntrico).

Consideramos tres *técnicas de ejecución* sobre la base de las observaciones en terreno (Jackson et al. 2002):

- *Piqueteado* (también conocido como pecking, según Mostny y Niemeyer 1983), que consiste en la percusión o golpeteo con que se ha triturado la superficie de la roca. Esta técnica forma figuras lineales o llanas por medio de un picoteo a modo de puntos continuos que forman las figuras o bien por un picoteo más continuo formando trazos más definidos. Dentro de ésta técnica de petroglifo se han distinguido modalidades dependiendo de la profundidad del trazo. Así, aquellas figuras cuyo trazo apenas alcanza un par de milímetros de profundidad se denomina “piquetado superficial”.
- *Raspado*, que consiste en el desprendimiento de la pátina superficial de la roca mediante abrasión con una roca más dura, hasta formar las figuras deseadas. Las superficies de las secciones en las figuras tienden a ser menos cóncavas o simplemente planas.

En nuestra área de estudio, este procedimiento se realiza siempre a partir de un piqueteado previo, por lo que en rigor es un “*Raspado sobre Piqueteado*” en el que algunas veces la línea adquiere el aspecto de pulido. Aún así, conservamos el término “*Raspado*” como técnica última y que se separa de la anterior, como una forma de hacer aún más evidentes las diferencias entre una y otra técnica.

Se considera también, como un aspecto útil para acercarse al problema de la contemporaneidad (Bard 1979), la *patinación* o el grado en que se ha oxidado el grabado en relación a la pátina original de la roca. Para ello, se sigue una escala cualitativa<sup>6</sup> que considera cuatro grados en el proceso de patinación de la roca:

- (1) el diseño está completamente patinado y no hay diferencia entre el grabado y la corteza de la roca. Corresponde a un grabado sumamente antiguo.
- (2) el grabado, pese a asemejarse a la corteza de la roca, tiene una diferencia (principalmente de color) que lo distingue.
- (3) el grabado, pese a estar algo patinado, es completamente reconocible y distinguible. Generalmente se presenta con un tono más claro y amarillento, señalando su patinación medianamente avanzada. Corresponde a grabados prehispánicos, pero relativamente recientes.
- (4) el grabado tiene un color muy claro (casi blanco), como si hubiera sido realizado hace muy poco. Corresponde a grabados subactuales que no han alcanzado a sufrir ningún proceso de patinación.

El criterio de patinación se evaluó sólo en referencia a motivos de un mismo panel, debido a que consideramos que las condiciones espaciales particulares de cada sitio pueden afectar de diferente modo la cara de exposición de la roca frente a las inclemencias climáticas y/o según la naturaleza del soporte, lo cual podría mostrar diferentes grados de patinación en motivos de una misma época en sitios distintos.

---

<sup>6</sup> Esta escala fue elaborada aunando criterios a partir de la experiencia en terreno de la zona, por el grupo de trabajo de Jackson, proyecto DID SOO 12/2. Véase también Artigas (2003).

Otros criterios considerados son la *superposición*, entendida como la presencia de un motivo que se ha realizado sobre otro, total o parcialmente; y la *yuxtaposición*, entendida como la unión de un motivo a otro o la agregación de partes nuevas a un motivo preexistente.

## 2. Análisis.

A partir de la información recogida en las fichas de registro, se elaboraron bases de datos sintetizando lo relativo a los sitios, a los motivos y a los mascariformes en particular (ver tablas 1, 2 y 3). Combinando de diferentes formas esos datos, se realizaron distintos tipos y niveles de análisis que son descritos metodológicamente a continuación e individualizados en el capítulo siguiente.

Entre ellos, fundamental fue el análisis estadístico, que nos permitió relacionar los datos y proporcionar recurrencias dentro de la información dispersa, de modo de poder elaborar tipologías y agrupamientos que nos remitieran a un estilo común.

El procedimiento elegido es el de agrupamiento o *Tree clustering*, que usa las diferencias o distancias entre objetos para formar los grupos. Estas distancias pueden basarse en una dimensión simple o en múltiples dimensiones, cuyas medidas serán computadas por el *Cluster Analysis* o seleccionadas por el usuario. En nuestro caso, hemos recurrido al “porcentaje de diferencia” (*Percent Disagreement*), que es una medida particularmente usada si los datos de las dimensiones incluidas en el análisis son de naturaleza categorial. Así, la distancia es computada como:

$$\text{distancia } (x,y) = (\text{número de } x \neq y) / i$$

Entonces, este método combina variables de forma significativa, generando grupos a partir de las diferencias. Esto se realizó en el programa *Stadistica 5.0*.

Paralelamente, nos centramos en la búsqueda de una lógica de *facto* en la interpretación del arte rupestre, la que según Gallardo (1996) puede ser expresada por el uso de tres tipos de razonamiento asociativo: *contigüidad*, *semejanza* y *contraste*.

El primero señala que la datación de las ocupaciones humanas del sitio nos entrega un marco limitado de posibilidades respecto de la autoría, entre la ocupación más temprana y la más tardía. Este marco temporal se construye con la información que al respecto obtuvimos durante la práctica profesional (Cabello 2002; Becker 2003), donde la adscripción cronológica de los sitios se realizó principalmente en base a la observación de la cerámica superficial y sólo en unos pocos casos mediante pozos de sondeo, y pocos fechados mediante *termoluminiscencia*.

La *semejanza*, dice relación con que las similitudes formales entre motivos de arte rupestre y artefactos (o motivos presentes en artefactos) de edad conocida, permiten atribuir a los primeros la información cronológica que se dispone sobre los segundos (Berenguer et al. 1985; Berenguer 2002). Para estos efectos, utilizamos como referentes la decoración cerámica de los períodos Alfarero Temprano e Intermedio Tardío registrados en la zona, así como máscaras del noroeste argentino (NOA), paralelo a nuestra zona de estudio.

Estos dos criterios nos permiten, en cierta medida, posicionar los estilos en la prehistoria, ya que cada uno entrega ciertos indicios que, evaluados de forma paralela y en conjunto, nos permiten acercarnos a una cronología relativa. Así lo han planteado distintos investigadores para resolver el problema cronológico-cultural del arte rupestre (Grant 1967; Mostny y Niemeyer 1983; Berenguer et al. 1985; Gallardo 1996).

Pero existe un tercer criterio, el *contraste* que según Gallardo (1996) se ocupa del arte rupestre en sí mismo, de sus relaciones, de su variabilidad o estructura, e intenta discernir patrones de organización cultural a nivel de los diseños y sus asociaciones. El contraste lo realizaremos a nivel de motivo y de panel, siguiendo también los postulados de Gallardo (2005), centrándonos en la *composición* o las relaciones de lugar que establecen los diseños entre sí y la *disposición* en el caso de las figuras aisladas. Según este autor, las soluciones

compositivas en el arte rupestre nacional estarían reguladas por la simetría, la escena y el agregado.

A este último lo conforman la superposición y la yuxtaposición, a las cuales ya hemos hecho referencia en párrafos anteriores. La escena la entendemos como las figuras que están ligadas entre sí por relaciones de actividad (Gallardo 2005). Y la simetría como los movimientos y repeticiones de diseños equivalente en forma y tamaño a partir de un punto o una línea (Washburn 1983; Washburn y Crowe 1988).

Los movimientos que forman patrones de simetría son: la *traslación* o repetición sucesiva de un diseño sobre un eje lineal, al menos un paso hacia la derecha o izquierda, en igual distancia. La *rotación* o el desplazamiento de un diseño sobre un punto siguiendo el perímetro de un círculo en cualquiera de los 360° de éste. La *reflexión especular* que es el reflejo de un diseño de sobre un eje lineal, a manera de la imagen en un espejo. Y la *reflexión desplazada*, semejante a la anterior, pero los diseños son distribuidos de manera alternada, siguiendo también el principio de traslación. Una variante de este movimiento útil a nuestro análisis ha sido denominada *p2* por Washburn y Crowe (1988) y *reflexión lateral en 45°* por Cornejo (1989) y González (1995) (ver lámina 4).

Si un diseño no admite traslaciones es un *diseño finito*. Si los diseños admiten traslación en una dirección, son *unidimensionales*, los cuales deben tener al menos la unidad básica y una copia de él en traslación (rotación o reflexión no son suficientes). Los patrones *bidimensionales* en cambio, operan en dos ejes o en una segunda o más direcciones (Washburn y Crowe 1988:52-53).

Para obtener mayor información, un patrón debe clasificarse de dos formas: primero, describiendo la simetría de la estructura básica subyacente, segundo, describiendo la simetría del diseño completo, con todos sus componentes. Algunos patrones tendrán la misma simetría en estructura y diseño final, mientras otros diferentes. En este caso, las elaboraciones no mantienen ni reducen la simetría (Washburn y Crowe 1988:56)

Los movimientos de simetría describen la configuración de las partes de cada diseño. No describe la forma (como las tipologías) sino como se combinan y ordenan para hacer un patrón. Por tanto, concierne sólo un aspecto del diseño, su estructura.

El análisis de simetría es un procedimiento que ha sido útil en la comprensión de los artefactos visuales, particularmente en el estudio de los diseños cerámicos del norte semiárido, especialmente Diaguita (Cornejo 1989; González 1985) y La Aguada del noroeste argentino (González 1974, 1998; González y Baldini 1991), así como en el arte rupestre de Jujuy (Hernández Ll. y Podestá 1985), del río Salado (González 1998) y recientemente también del Choapa (Castelleti 2004).

La elección de este procedimiento, además de lo recién señalado, tiene como objetivo el establecer estándares comparativos en distintas materialidades de la zona inmediata (Becker 2003) así como en materialidades semejantes de áreas vecinas (Castelleti 2004). Esto, pensando en que los patrones de simetría son reflejo de patrones culturalmente significativos de conducta (González 1998).

## Capítulo IV: Análisis.

### 1. Análisis 1: en torno a los motivos “mascariformes” de Chalinga.

El siguiente análisis presenta los resultados obtenidos a partir de la revisión de 61 motivos mascariformes de nuestra área de estudio. La muestra se compone sólo de las figuras que cumplen en estricto rigor los requisitos para conformar una “máscara” definida anteriormente como

“...la representación de cabezas con rostro, que no poseen cuerpo ni indicios de formar parte de uno. Las figuras deben estar enmarcados por un *contorno* y compuestas por la combinación de al menos dos de los *elementos* definidos como *primarios*: ojos, nariz y boca o por motivos que sin ser claramente el elemento, ocupen su lugar y parezcan cumplir su función” (Cabello 2002).

Ellas fueron sometidas en primera instancia a un análisis estadístico (ver capítulo Metodología) que generó 6 grupos diferentes, los cuales posteriormente fueron evaluados en términos cualitativos en base a la observación de los diseños y elementos fundamentales.

El análisis contempló las siguientes variables y posibilidades (ver lámina 38):

- Marco = Circular (C) / Rectangular (R).
- Segmentación = Presente (P) / Ausente (A).
- Segmento Superior = Ausente (A) / Presencia de Rasgos (R) / Diseño Ondulado (O) / Diseño Rectilíneo (C).
- Segmento Inferior = Ausente (A) / Diseño Ondulado (O) / Diseño Rectilíneo (R).
- Tecnología = Piqueteado (P) / Raspado (R).

Los resultados obtenidos muestran una definición al 100% en dos grupos según el contorno de la figura fuera circular o rectangular, siendo señalado como A y B. Cada uno de ellos fue separado al 80% en base a la presencia o ausencia de segmentación del rostro, obteniendo los subgrupos A1, A2, B1 y B2. Éste grupo presentó un número de casos

mucho mayor, por lo que se decidió considerar las diferencias al 60% y 40%. La primera en relación con el diseño observado en el segmento superior, que generó los subgrupos B2A y B2B. La segunda en relación a la técnica de elaboración del grabado, generó los subgrupos B2B1 y B2B2 (ver diagrama 1 y tabla 4). La representación y las características de cada grupo y subgrupos se detallan a continuación.



GRUPO	CASOS	MARCO	SEG	S. SUP	S. INF	TECNOLOGÍA
A1	9	C	P	R (10)	O/R	P
A2	8	C	A	R (10)	O (R/A)	P/R
B1	13	R	A	R	O/R (A)	P/(R)
B2A	4	R	P	O (1C)	O (1R)	P (1R)
B2B1	13	R	P	R	O/(R)	P
B2B2	12	R	P	R	O/R	R

### Grupo A

Está constituido por 17 casos agrupados por compartir marcos circulares. Al interior coexisten de forma bastante irregular las distintas opciones para cada variable, presentándose casos con y sin segmentación del rostro; técnicas de piqueteado y raspado (si bien la primera es mayoritaria con 13 casos); y el diseño del segmento inferior se reparte más menos equitativamente entre ondulado (10) y rectilíneo (6) (más 1 ausente). Sin embargo, los segmentos superiores de las máscaras de este grupo generalmente presentan rasgos (15).



## **A1**

Agrupamos en primer lugar del cuadro a los que presentan el rostro segmentado (nueve casos), todos los cuales han sido hechos mediante piqueteado. En cuanto al segmento superior, siguen la tendencia general del grupo A de presentar rasgos definibles, si bien uno de los dos casos que existen en todo el grupo A que presentan diseños de tipo ondulado, está aquí. En cambio, el segmento inferior varía de forma equitativa entre las posibilidades ondulado y rectilíneo, incluso en términos de los elementos que la conforman, siendo desde círculos, semicírculos, líneas onduladas de forma armónica o simétrica, hasta líneas rectas.

Si hacemos un análisis cualitativo sobre la forma en que se grafican los distintos elementos del rostro (rasgos) en el segmento superior, podemos observar que en todos está representado el elemento ojo, si bien la mayoría han sido logrados mediante un punto, existe también un caso en que son circulares y otro ovados, mientras los demás elementos (cejas y nariz) se combinan de forma equitativa. Para los casos que definimos como ondulados (61 y 55) podríamos estar enfrentados a una abstracción de las cejas y los ojos, respectivamente. Otro punto es que el segmento superior presenta a veces otros diseños que complementan la figura, particularmente sobre los ojos, a modo de “cintillos” y nunca presentan tocado.

En términos de diseño, este grupo aparece bastante homogéneo, configurando el rostro de una manera muy similar, no sólo por compartir el contorno circular y la segmentación, sino también por sus ojos circulares o de punto, la ceja continua y que muchas veces presentan decoración sobre cejas, a modo de cintillo o casco. El segmento inferior, si bien muestra líneas rectas y onduladas, entrega un diseño bastante parejo o simple, o poco dinámico de la “boca”. Así, nos vemos enfrentados a rostros bastantes rellenos de elementos, ocupando todos los espacios, pero de forma más menos armónica, que a veces se presenta claramente dividido en dos mediante la segmentación, y otras en tres dada la presencia de “cintillos”.

## **A2**

Conformado por ocho casos que no presentan segmentación del rostro y casi todos tienen rasgos definibles en el segmento superior (excepto el caso 84 que muestra líneas onduladas,

las cuales podrían ser cejas). En ellos los ojos son casi equitativamente hechos de puntos o círculos con punto central, que a menudo se une con otros elementos del rostro semejando cejas, salvo un caso en que son más bien ovados (33). Por su parte, el segmento inferior está diseñado mediante líneas onduladas sin forma definida ni orden, salvo dos casos que son líneas rectas y dos ausentes. En cuanto a las técnicas, los grabados están hechos indistintamente por piqueteado y raspado.

Interesante es que sin entrar en este análisis la variable *tocado*, vemos que cuatro casos de este grupo lo presentan, aunque de formas muy diversas, desde radiado (casos 33 y 60), tiara (84), “cachos y orejeras” (12) y círculo con apéndices hacia arriba (13). Está también el caso 71 que tiene una figura subcircular sobre ella, pero que podría ser parte de otro diseño ya que el panel donde se emplaza tiene muchos motivos geométricos indefinidos en base a círculos y meandros.

Nos parece importante destacar que dos de las figuras del grupo A se asemejan más a rostros de animales que a los de seres humanos, ya sea a un búho (8) o a un gato (33). Éste también puede ser interpretado como sol, con lo cual se relaciona también con el caso 60, ambas con *tocado radiado*.

En este grupo, la variabilidad observada apela a otros principios en la conformación de la imagen respecto del anterior. Acá, se invierte la complejidad del segmento superior, mostrando simplemente los ojos en su mínima expresión –puntos o círculo con punto central- a veces unidos por líneas curvas. En el segmento inferior en cambio se presenta con rebuscadas líneas curvas que juegan con la sinuosidad retorciendo la mueca (o mediante el radiado en un caso). Así el rostro se configura con ojos y bocas imponentes de casi igual fuerza visual, donde la nariz y cejas casi no aparecen, y en caso de haberlas, aparecen muy disminuidas. Esta limpieza en el rostro versus A1 se vierte en una complejidad exterior, donde el *tocado* adquiere una fuerza importante, que cada vez se representa de forma única, si bien usa algunos recursos comunes como los rayos. Fuera de esto queda la simpleza que muestran los casos 46 y 8, donde este último lo vemos cada vez más parecido a un búho.

## **Grupo B**

Es mucho mayor numéricamente que el grupo anterior, comportando 44 casos, todos con marco rectangular. Al interior de este grupo consideramos a menor porcentaje las diferencias para lograr un análisis más detallado. La primera diferencia se da al 80% conformando los grupos B1 y B2.

### **B1**

Se reúnen trece casos sin segmentación del rostro. Todas las figuras presentan rasgos en el segmento superior, principalmente ojos, que pueden ser circulares, círculos con punto central o puntos, aunque existe un caso (2) en que son ovalados. Los ojos a veces están acompañados de cejas o nariz, existiendo un solo caso en que están los tres elementos en forma de ceja continua (mismo caso 2). El segmento inferior presenta casi indistintamente elementos ondulados (principalmente líneas meandricas horizontales a modo de boca, salvo el caso 21 que presenta un complejo diseño líneas curvas oblicuas a partir de un eje axial) o rectilíneos (que varían de una línea simple a modo de boca, hasta tres paralelas verticales) y un diseño en que tres escalerados intentan aplicar algún tipo de simetría. Los grabados han sido hechos mediante piqueteado (ocho) y raspado (cinco). Y sólo cuatro presentan tocado: tres de ellos con líneas cortas paralelas tipo peine; el otro, una línea recta que se divide en 2 curvas hacia abajo (surtidor). Interesante señalar que un caso (31) presenta puntos sobre los ojos a modo de decoración tipo cintillo.

En términos comparativos, este grupo nos vuelve a presentar rostros simples o limpios constituidos por grandes ojos, predominantemente circulares simples o con punto central, aunque también hay puntos, en cuyo caso son de gran tamaño o de uno que lo no lo hace pasar inadvertido al interior del rostro. No existen cejas continuas y la nariz está realizada mediante un punto o una recta, en cualquier caso muy poco imponente. Lo mismo ocurre con la boca que se presenta siempre mediante una línea meandrica simple a modo de sonrisa ondulada o mueca.

Interesante también es que en este grupo el contorno se presenta bastante cuadrangular (versus rectangular) y cuando hay tocado, siempre son rectas cortas paralelas (tipo peine). Al margen de este análisis eso sí, nos quedan los casos 21 y 2, donde no existe tanta limpieza como en los otros, sobre todo en el primero, ya que tiene una especie de doble contorno o ceja recta continua y un diseño ondulado complejo desde el tercio superior hacia abajo, a partir de una especie de figura romboidal que ocupa el lugar de la nariz. En el segundo caso, en cambio, el rostro muestra relativa limpieza, pero presenta ceja continua, ojos “grano de café” u ovados y la boca es un triple escalerado bastante particular.

## **B2**

Una primera visión del grupo B2, con 31 casos, nos muestra una enorme variabilidad interna, si bien todos presentan el rostro segmentado. Así acogemos una segunda separación al 60%, quedando dos grupos distintos B2A Y B2B.

En estos casos definitivamente no están presentes los rasgos que apelan a un rostro, si bien se sigue con la disposición y composición que observamos en los mascariformes: marco, segmentación del rostro y diseños en ambos segmentos, que llenan de manera importante los espacios (incluso las eliminadas caben dentro de esta descripción). Por lo tanto, ya no podríamos hablar de rostro, y tal vez más propiamente de máscara<sup>7</sup>, ya que esta puede estar decorada de diferentes formas y, utilizando las decoraciones del rostro vistas en la cerámica –en todos los períodos-, lo que puede remitirnos a una completa abstracción del rostro y de la máscara, no siendo necesarios figurar los elementos para que el observador reconozca el referente. Interesante eso sí, es que todas estas figuras se encuentran en bloques/paneles que tienen mascariformes de otro tipo, lo cual ayuda a una asociación más rápida con este referente.

## **B2A**

Está compuesto por cuatro casos, cuyas técnicas son principalmente piqueteado (un solo raspado). Los segmentos superiores no presentan rasgos definibles, sino diseños ondulados

---

<sup>7</sup> Entendiendo el *rostro* como una representación más bien figurativa y la *máscara* como una abstracción de este, en el sentido que no es un elemento de la naturaleza, y siguiendo lo propuesto por Lévi-Strauss (1997), sería un dispositivo que se usa para transgredir la naturaleza y acercarse al submundo o a lo mítico-ancestral.

y uno rectilíneos en forma de escalonado. Cosa similar ocurre en el segmento inferior, donde los primeros casos poseen diseños también ondulados y éste, rectilíneo (particularmente una cruz de lados iguales, similar a la cruz andina). Este caso (18) es el único que además presenta tocado, de tipo peine (y habría que tratarlo con discreción, debido a que es el límite del grupo con el siguiente).

### **B2B**

Este grupo, con 24 casos, también muestra una variabilidad importante, razón por la que se decidió considerar la separación que se daba al 40%, formando los subgrupos B2B1 y B2B2. Todos los de este grupo presentan rasgos en el segmento superior, si bien hay casos bastante abstractos.

### **B2B1**

Concentra 12 casos que se hicieron mediante la técnica de piqueteado. Los rasgos presentes son ojos, aunque casi siempre están en combinación con los otros elementos (cejas y/o nariz). El sector inferior, por su parte, presenta mayoritariamente diseños ondulados (ocho casos), correspondientes en su mayoría a meandros horizontales a modo de boca, a veces dobles e incluso triples, algunos de los cuales muestran tendencia a ser ortogonales, formando casi escalonados; además existen cuatro que contiene diseños rectilíneos de diversa índole. Sólo dos casos presentan tocado, ambos (77 y 52) tipo peine. El caso 52 es bastante interesante porque pareciera que estuviera invertido, con un segmento inferior que tiene dos espirales paralelos –como suelen hacerse los ojos- mientras el segmento superior tiene diseños ondulados poco definidos, como si el artista lo hubiera dibujado hacia él, estando ubicado sobre el plano del gran bloque (que es la forma más fácil de alcanzar la altura en que se emplaza el motivo), muy similar a lo que ocurre con un mascariforme del valle cercano de Mauro (MAU03). Sin embargo, el tocado aparece en el sector superior.

En síntesis, este grupo concentra figuras de marco más bien rectangular (que cuadrangular), segmentado, y en la sección superior, la presencia de elementos que aluden al rostro, principalmente ojos, de tamaño considerable al interior de la figura, siendo círculos o

cuadrados, con y sin punto central; están además a menudo acompañados de ceja continua, o un reborde de los ojos o bajo ellos. El segmento inferior en cambio, no alude a bocas (como en B1), sino que presenta distintos diseños, principalmente ondulados en base a líneas meándricas horizontales, que incluso se transforman en escalerados en algunos casos. Este segmento aparece más bien relleno.

Así, estas figuras se nos aparecen como un grupo intermedio entre B1 y B2A, ya que están claramente aludiendo al rostro, pero sin el detalle ni la simpleza de B1, ya que en este caso, los ojos son el elemento indicativo. La boca, claramente figurada en B1, se repite y se desordena conformando diseños ondulados en B2B1 que ya no aluden a un elemento preciso, sino más bien comportan diseños abstractos, si bien nos remontan a la idea original (claramente boca en B1). Con ello, el rostro no aparece limpio, sino más bien atiborrado de diseños.

B2A avanza aún más en esta abstracción, expresándola también en el segmento superior, y llenando todo el marco de diseños abstractos (al modo en que B2B1 lo había en el sector inferior).

### **B2B2**

Reúne 12 casos que fueron hechos mediante la técnica de raspado. El segmento superior presenta ojos (círculos con punto central o grecas, más un caso que tiene “medialunas”) a veces en combinación con nariz y/o cejas (salvo uno que sólo tiene cejas, caso 16). El segmento inferior puede ser rectilíneo u ondulado. Entre los primeros hay diseños en base a escalerados que utilizan algunos principios simétricos, así como también existe uno con diseño reticulado. Los segundos son bastante diversos: línea meándrica simple, pero bastante sinuosa, casi escalerado, a modo de boca; dos meandros paralelos y simétricos; y un entramado de líneas curvas muy complejo, llenando el campo inferior (caso 28). Esta forma de llenar el segmento inferior también se da con algunas figuras con diseño rectilíneo de este mismo grupo: 74, 10, 1, 22.

En este grupo ningún mascariforme presenta tocado. Sólo un caso (56) presenta un diseño sobre y a partir de las cejas, a modo de diadema o cintillo.

En síntesis podemos señalar que este grupo es bastante similar al anterior. Los ojos están representados, aunque con diseños un poco más abstractos, ya que si bien se usa el círculo – a veces con punto central- también hay grecas, así como la ceja continua, bastante rectilínea y a veces adoptando forma de reborde de los ojos. El segmento inferior también aparece bastante relleno de diseños, si bien estos son más rectilíneos, utilizando zigzag, escalerados y reticulados; a veces tiende a figurar bocas, mientras en otros casos conforma más bien un diseño discreto que llena el campo. En este sentido, vemos una tendencia a elaborar un segmento inferior a partir de líneas rectas y principios simétricos, más elaborado o más claro que en B2B1, si bien aquí también son los ojos los que aluden al rostro y en definitiva a la máscara.

Por tanto, podríamos especular un paso a una geometrización del diseño inferior, si bien la idea base es la misma. Esto también podría relacionarse con el hecho de que estas figuras han sido hechas mediante raspado sobre un piqueteado previo (que es la técnica usada para el grupo B2B1), lo que involucra una producción más detallada y de mayor esfuerzo, pero que finalmente logra como resultado una imagen más definida.

#### **Discusión.**

A partir de este análisis nos permitimos proponer una secuencia tentativa en los diseños mascariformes del grupo B, donde existe un primer momento del diseño, representado por B1, en que el rostro se presenta de forma simple y figurativa (ojos, nariz y boca), pareciéndose más a los del grupo A, también por el hecho de ser más cuadradas que rectangulares, conservando cierta proporción entre largo y ancho.

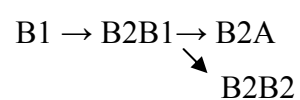
A partir de este esquema de representación se realiza un segundo diseño (B2B1), donde se alude al rostro mediante la figuración de ojos, los cuales adquieren un rol importante y distintivo. Sin embargo, el segmento inferior ya no presenta la figuración de una boca,

alejándose del rostro y acercándose a la máscara, presentando complejos diseños, que sin embargo, aluden al diseño original (B1), ya que la línea meandrica horizontal se repite varias veces en una misma figura, a veces aguzando sus ángulos y convirtiéndose en escalerados.

Este recurso se ve exacerbado en los diseños del grupo B2B2 donde definitivamente se presentan grecas y escalerados que son también repetidos, pero ya no de forma simple como en B2B1, sino utilizando principios simétricos como traslación y reflexión especular. Esta definición y ordenación de los elementos geométricos del segmento inferior, entrega una imagen más nítida, la cual es reforzada por la técnica del raspado sobre piqueteado, que define y aclara una vez más la figura.

Un momento *alfa* lo constituye B2A, ya que su extrema abstracción se escapa bastante de los diseños anteriores, si bien sigue los principios básicos como marco, segmentación y diseños complejos en ambos campos, pero que ya no aluden de ninguna manera al rostro. Es por ello que no sabemos si parte directamente de B2B1, en el sentido de que el segmento inferior –ondulado y relleno- se parece mucho al de este grupo, al cual aplicarían un concepto similar para rellenar el segmento superior; o bien, son una abstracción a partir de B2B2, lo cual parece más difícil, salvo por el caso 18 en que se observa una figura geométrica (cruz de lados iguales).

Personalmente, nos parece más acertado pensar en que de B2B1 se dieron dos opciones B2A con una abstracción extrema, y B2B2, con una esquematización y definición de los diseños. De este modo, podemos graficar la secuencia de la siguiente forma.



Dentro de esta secuencia, estamos siempre pensando en que nos alejamos más del rostro y nos acercamos más a la máscara, aunque el recurso de pintura facial esquematizada (rigidez, ortogonalidad) no puede ser abandonado. Interesante resulta eso sí, el hecho de



que el elemento boca se desvirtúa, mientras la ceja continua se sigue usando e incluso se rigidiza.

Por otra parte, las figuras del grupo A no parecen denotar una secuencia en la elaboración del diseño, sino más bien representar dos opciones distintas de mostrar rostros con adornos, sean al interior de este (tipo cintillo o tatuaje) como en A1 o al exterior (con tocados) como ocurre en A2, pero siempre de una forma más bien figurativa. Tal vez en este caso habría que reevaluar la aplicación del concepto *mascariforme*, ya que parecen más bien ser rostros generalmente humanos –si bien tenemos dos casos en que podrían ser zoomorfos u otro (sol)- que se diferencian y particularizan por adornos faciales o tocados, respondiendo tal vez a diferencias de tipo grupal, espacial, o a roles dentro de la comunidad, siendo más bien personajes o la representación de un grupo dado según su origen.

## **2. Análisis 2: en torno a motivos confeccionados a partir de un contorno y sus relaciones con la Simetría.**

El primer análisis más que resolver problemas en la confección del diseño, abrió otros, particularmente lo que se refiere al uso de la simetría en la confección de los motivos. Es por ello que realizamos un segundo análisis a partir de la concepción de los motivos como diseños al interior de un marco delimitado, visto éste como un campo de composición (Gallardo 2005) y ya no como “máscaras”. Esto permitió ampliar nuestra muestra a 82 casos, los cuales fueron sometidos a distintos procedimientos: I) análisis de simetría de cada uno de los diseños según los principios definidos en la metodología<sup>8</sup>; II) dos análisis de agrupamiento (2 y 3) que consideraban de diferente forma los movimientos simétricos de las unidades fundamentales, el primero en forma detallada a partir del eje (vertical u horizontal) y el segundo en términos generales, o sea sólo el movimiento sin importar la dirección.

### **2a. Análisis De Simetría.**

Como fue señalado en la metodología, el análisis de simetría se trató de dos formas: primero, describiendo la simetría de la estructura básica subyacente a partir de las unidades fundamentales; y segundo, describiendo la simetría del diseño completo, con todos sus componentes (Washburn y Crowe 1988:56). De esta forma, se visualizaron los movimientos de Traslación, Rotación, Reflexión Especular, Doble Reflexión Especular y Reflexión Desplazada en su variante  $p2$  o *reflexión lateral en 45°*.

Es importante señalar que nos hemos acogido a lo que González (1998) llama “intención simétrica” versus una simetría propiamente tal, dado que en los diseños de arte rupestre hay elementos menores que la desconocen y casos en que el eje está un poco desviado.

Se hizo una primera separación entre el diseño general, el segmento superior y el inferior, detallando en cada uno los movimientos simétricos utilizados (ver tabla 5).

---

<sup>8</sup> Véase también Washburn 1983; Cornejo 1989; González 1995 y 1998; Washburn y Crowe 1988.

Los resultados fueron bastante interesantes, primero, porque pudimos observar que hay sólo dos formas realizar el diseño general: simétrico y asimétrico. En el caso en que es simétrico, se utiliza sólo la reflexión especular sobre el eje vertical (ver lámina 5).

Las unidades fundamentales en cambio, presentan variados movimientos, independiente si el diseño en general es simétrico o asimétrico. Existen las que utilizan un solo movimiento y las que combinan más de uno en un diseño unidimensional, y otras que utilizan la Doble Reflexión especular, generando un patrón bidimensional (ver láminas 6 y 7).

Este análisis de simetría sirvió de base para el paso siguiente, que fueron los análisis estadísticos. Para ello, no fue considerado el segmento en que se aplican los movimientos, sino cuantificados de forma general, ya sea según su eje para el Cluster 2 o independiente de este para el Cluster 3, por lo cual se hicieron nuevas tablas (ver tablas 6 y 7, respectivamente).

## **2b. Análisis de agrupamiento.**

### **Análisis de agrupamiento 2**

Utilizando el mismo programa estadístico y procedimiento anterior, se realizó un segundo Análisis de agrupamiento, donde también se conservaron las primeras cuatro variables, pero se eliminó la de Tecnología por representar un nivel completamente distinto al de las demás, que refieren exclusivamente al diseño. Así se agregaron otras que involucraron el análisis previo de cada uno de los motivos en términos de los movimientos simétricos desplegados en ellos, tanto a nivel del diseño completo como al de unidades subyacentes a la estructura (o unidades fundamentales), ya que ambos niveles son los que permiten definir patrones (Washburn y Crowe 1988:56). Y si bien no se consideraron los motivos como “máscaras”, de todas formas se agregó una variable que contemplara si evocaban o no la representación de Rostros.

De esta forma, el análisis contempló las siguientes variables y posibilidades:

- Marco = Circular (C) / Rectangular (R).
- Segmentación = Presente (P) / Ausente (A).
- Segmento Superior = Ausente (A) / Presencia de Rasgos (R) / Diseño Ondulado (O) / Diseño Rectilíneo (C).
- Segmento Inferior = Ausente (A) / Diseño Ondulado (O) / Diseño Rectilíneo (R).
- Simetría del Diseño General = Asimétrico (A) / Reflexión Especular en eje Vertical (B).
- Simetría de las unidades fundamentales = Ausencia (A) / Reflexión Especular en eje Vertical (B) / Reflexión Especular en eje Horizontal (C) / Doble Reflexión Especular (en ejes Horizontal y Vertical) (D) / Traslación en eje Vertical (E) / Traslación en eje Horizontal (F) / Rotación (G).
- Evocación a Rostro = Si (S) / No (N).

El resultado de este análisis fue mucho más heterogéneo en cuanto a las variables que pesaban en la segregación observándose más bien combinaciones de ellas que fueron las que generaron al 100% tres grupos diferentes (F, G y H); el último de los cuales se separó al 85% en H1 y H2, volviéndose a separar éste al 72% en H2A y H2B, principalmente por la gran cantidad de motivos presentes en este conjunto (ver diagrama 2 y tabla 8),

Los 5 grupos se grafican y presentan en términos de casos en el cuadro siguiente y se detallan a continuación.



GRUPO	CASOS	MARCO	SEG	S. SUP	S. INF	ROSTR	DISEÑO GRAL.	UNIDADES FUNDAMENTALES
F	12	R/(C)	A	R (C,A)	O (A,R)	N (S)	A (B)	A (E,F,G)
G	27	C/R	A (P)	R (C,A,O)	O/(R)(A)	S (N)	B	B (+G o +C)
H1	3	C	P	O (R)	R (A)	S (N)	A	A (F)
H2A	8	R	P	O (C)	O (R)	N	A/(B)	B (C,A,F)
H2B	32	R	P	R	O/(R)(A)	S/(N)	A/B	B/(+) (E,A,F)

### Grupo F

Está constituido por 12 casos agrupados por presentar diseños generales asimétricos y sin segmentación, ya sea en marcos rectangulares o circulares. El segmento superior en estos motivos mayoritariamente presenta rasgos, aunque también pueden ser diseños rectilíneos o simplemente no tener ninguno. El segmento inferior en cambio tiende a ser ondulado, existiendo también ausentes y rectilíneos. En general no evocan rostros, y siguiendo la tendencia del diseño en general, las unidades tampoco presentan movimientos simétricos salvo tres casos en que presentan respectivamente traslación y rotación, y la combinación de ambos.

Dos de estos tres casos son los que evocan rostros, presentando ojos y decoración interior con movimientos de traslación (50 y 71). Sin embargo, la gran mayoría no son rostros, encontrándose distintas situaciones, por un lado, aquellos que son sólo el marco y algún esbozo o intento de líneas abstractas que en un solo caso podrían llegar a ser un rostro (p.e., 72, 11 y 7). Estas muestran el primer paso en la confección del diseño, la preparación del campo donde se inscribirá el diseño. Otra situación es la evidenciada en marcos rellenos de líneas abstractas onduladas sin simetría (p.e., 29 y 15) y sólo un caso (87) en que hay figuras geométricas definidas: líneas en traslación vertical y un círculo con punto central y apéndice dispuestas en ángulo de 45°.

### **Grupo G**

Contiene 27 casos agrupados por poseer un diseño general simétrico a partir de la reflexión especular en eje vertical, ya sea en marcos circulares o rectangulares, generalmente no segmentados. El segmento superior tiende a presentar rasgos, aunque se presentan todas las alternativas; lo mismo para el segmento inferior, si bien la tendencia es hacia diseños ondulados. Mayoritariamente no evocan rostros y en las unidades fundamentales sólo existen dos casos con movimientos simétricos: rotación y reflexión especular en eje horizontal.

Si bien a primera vista se nos presenta un panorama demasiado heterogéneo, vemos que se ordenan por tramos, los que describimos a continuación, sin la necesidad de hacer una nueva subdivisión al interior de ellos.

En un primer tramo se encuentran motivos con marco circular que no representan rostros conteniendo diseños ondulados (p.e, 55 y 65), algunos de los cuales muestran un complemento del diseño fuera del marco (p.e, 84 y 85). Luego vienen los dos motivos comúnmente llamados “escudos” (5 y 6). A continuación se presentan los que evocan rostros, primero los circulares y luego los rectangulares, donde existen los que muestran diseños muy sencillos al interior (p.e., 47 y 25) y los que complejizan el diseño mediante el relleno del campo con otros elementos (21, 31, 33 y 70) o los que complementan el marco

con aditamentos de distinto tipo (p.e., 60 tiene líneas en rotación, 73 dos líneas curvas que se desprenden de una recta o “surtidor” y 13 formas complejas).

### **Grupo H1**

Representado solamente por 3 casos, contiene diseños generales asimétricos, marco circular y segmentado. El segmento superior tiende a ser ondulado (aunque también se observan rasgos), mientras el inferior es rectilíneo (o ausente), tendiendo a evocar rostros, que en un caso presenta traslación vertical de su unidad fundamental (una recta).

Si bien las posibilidades de las variables parecen ser demasiado heterogéneas dado lo pequeño de la muestra, en términos visuales son muy similares, principalmente por la circularidad y segmentación del marco, el cual tiende a ser ocupado por elementos a partir de líneas onduladas o curvas (ver 54, 61 y 76).

### **Grupo H2A**

Ocho casos de marcos rectangulares, segmentados, que no evocan rostros. El segmento superior tiende a ondulado, así como el inferior, presentándose también en ambos segmentos diseños rectilíneos. El diseño general tiende a ser asimétrico (o con reflexión especular vertical), pero en la mitad de los casos las unidades fundamentales presentan movimientos simétricos siguiendo un eje horizontal (sea reflexión especular o traslación) o reflexión especular en eje vertical en sus dos segmentos (caso 80).

En estos motivos se deja de representar el rostro, y el marco, como campo compositivo, se utiliza para ejercitar ejercicios de simetría simples (p.e., 24 y 51) o “escenas” (caso 75) que no tienen nada que ver con “mascariformes”.

### **Grupo H2B**

Con 32 casos, y pese a que es el más grande, se presenta como uno de los grupos más homogéneos dada la cantidad de variables exclusivas. Así tenemos motivos con marcos rectangulares, segmentados, con segmento superior con rasgos. El segmento inferior en cambio, tiende a ser ondulado (aunque los rectilíneos no son pocos y existen sin diseño).

Mayoritariamente evocan rostros, que pueden ser simétricos con reflexión especular en vertical o asimétricos, independiente de que presenten movimientos simétricos en sus unidades fundamentales. Esto ocurre en 18 casos, en los que se presentan todos los movimientos unidimensionales posibles, si bien priman la reflexión especular vertical y la traslación, solas o en combinación con otro movimiento.

En este grupo también existe el único caso que presenta más movimientos asociados (3) además de la reflexión especular del eje vertical en diseño general y que además presenta patrón bidimensional, así como otros los dos casos en que esto ocurre, que también están dentro de este grupo (casos 1, 22 y 53 respectivamente).

Si ahondamos un poco en el orden al interior de este grupo, podemos observar que entre los primeros están los asimétricos en diseño general, pero cuyo segmento superior tiene reflexión especular vertical, independiente de si son rostros o no, y si el segmento inferior se llena con líneas onduladas simples (p.e. 77 y 86), en desorden (67 y 28) o siguiendo algún movimiento simétrico, sea traslación (59) o reflexión especular (16).

Luego viene un conjunto de asimétricos en general y en las unidades, con diseños de distinta índole, nunca evocando rostros, sino más bien en una experimentación de diseño (p.e., 20). Y el caso más complejo en términos simétricos, donde la doble reflexión especular de un espiral o voluta se transforma en otra unidad mínima que se mueve en doble reflexión especular (53).

En el último tramo están los simétricos con reflexión especular vertical en el diseño general, que además presentan otros movimientos simétricos en las unidades fundamentales, en combinaciones más complejas y amplias, independiente de si evocan rostro en una mínima expresión, acá el campo compositivo logra una armonía gracias a la simetría en una buena ejecución (p.e. 1, 10 y 74).



### **Análisis de agrupamiento 3**

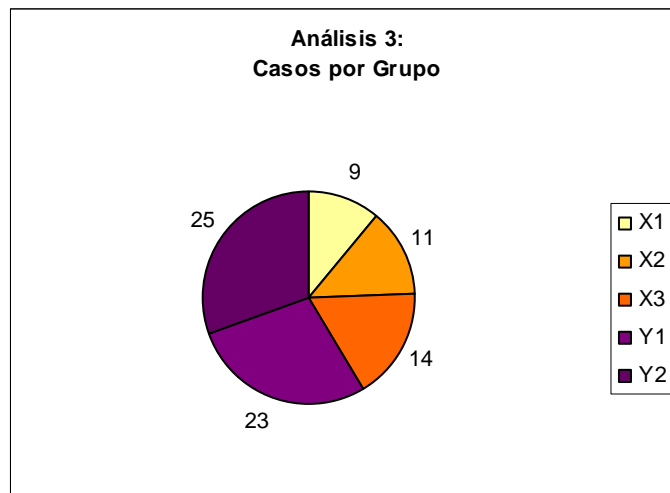
Se realizó un tercer Análisis de agrupamiento con los mismos casos anteriores (total 82) y mismas variables: marco; segmentación; segmento superior; segmento inferior; evocación del rostro; simetría del diseño general; y simetría de las unidades fundamentales. El cambio se da sólo en la última variable, que esta vez se redujo al movimiento simétrico básico de las unidades fundamentales, sin considerar el eje, de modo tal que las posibilidades son:

- Simetría de las unidades fundamentales = Traslación (E) / Rotación (F) / Reflexión Especular (G) / Reflexión Desplaza (H) / Doble Reflexión Especular (I).

El cambio se debió a una reevaluación en los conceptos de los movimientos simétricos y su aplicación, así como a la necesidad de evaluar estos movimientos por sí mismos independientes del eje, ya que de ser horizontal o vertical, es un solo el tipo de movimiento, implicando sólo un concepto simétrico y no dos.

Los resultados de este Cluster volvieron a ser homogéneos, al menos en la primera separación, ya que de un modo similar al primer análisis se formaron dos grandes grupos al 100% (X e Y), separándose según la evocación del rostro. Así X contiene a los que no e Y a los que sí (ver diagrama 3 y tabla 9).

En adelante, las variables forman combinaciones más complejas que generan subgrupos las cuales son detalladas en la definición de cada uno. En términos generales eso sí, podemos señalar que el grupo X se volvió a separar al 85%, generando los subgrupos X1, X2 y X3. Este último vuelve a tener una separación al 70% en dos grupos, el primero de los cuales sólo tiene tres casos (de un total de 14), por lo cual no fue considerado, pero comentado en la descripción de grupo. Al 70% también, pero con una gran muestra, se separa el grupo Y en dos (Y1 e Y2), la cual sí consideramos fundamental para explicar y diferenciar los casos. Los 5 grupos que se grafican y presentan en términos de casos en el cuadro siguiente y se detallan a continuación.



GRUPO	CASOS	MARCO	SEG	S. SUP	S. INF	ROSTR	DISEÑO GRAL.	UNIDADES FUNDAMENTALES
X1	9	R/(C)	P(-1°)	O/R	O	N	B	A/E o G (1) (1GI)
X2	11	R	P	R/(O,C)	O (R)	N	A	G/A/E (1I)
X3	14	R (C)	A (P)	R (O,C,A)	R/O/A	N	A (B)	A (E)
Y1	23	C/R	A (P)	R (1Oult)	R/O/(A)	S	B	A (E/F)
Y2	25	R (C)	P	R	O/R	S (2N)	B/A	G (todas de 1 a 3)

### Grupo X1

Contiene 9 casos que se agrupan por no representar rostro, utilizar reflexión especular en su diseño general, líneas onduladas en el segmento inferior y salvo el primer caso, todos los campos están segmentados. Los marcos pueden ser rectangulares o circulares, si bien los primeros son levemente mayoritarios. En una relación similar se presenta el segmento superior con líneas onduladas y rasgos. Las unidades fundamentales del diseño presentan de forma equitativa ausencia de movimientos simétricos o traslación, con sólo dos casos que presentan reflexión especular e incluso uno de ellos doble (caso 53).

Es un grupo realmente heterogéneo, que parecen compartir más variables que diseños, aunque todos utilizan líneas onduladas para la confección de los elementos interiores. Las tres primeras se alejan más del conjunto, siendo circulares y diseños ondulados bastante

abstractos. Nos parece importante destacar que sólo la 65 utiliza reflexión especular en las líneas del segmento inferior y la 84 tiene un “tocado” que aplica rotación a partir de líneas rectas (tipo tiara *sensu* Mostny y Niemeyer 1983), sobre el cual tiene otro diseño complejo, casi otra “máscara”, que se compone de algunas figuras circulares y rectas.

El caso 53 constituye una excepción en este conjunto, y claramente se debe a la forma escogida para señalar los movimientos simétricos, mezclando lo unidimensional y lo bidimensional. Más allá de ello, debemos hacer hincapié en que este es uno de los diseños más complejos en términos del uso de simetría, ya que consiste en una voluta o espiral que se refleja verticalmente, formando una nueva unidad fundamental, que se refleja otra vez en los dos ejes, horizontal y vertical, llenando por completo y de forma armónica todo el campo de diseño (marco rectangular).

Los últimos motivos son más similares entre sí, con su marco cuadrangular y elementos curvos, algunos de los cuales se trasladan (p.e., 81).

### **Grupo X2**

Son 11 casos que tampoco representan rostros, pero con un diseño general asimétrico; todos tienen marco rectangular segmentado. El segmento superior presenta rasgos en su mayoría, aunque también existen con diseños ondulados y rectilíneos. El segmento inferior es mayoritariamente ondulado, con algunos rectilíneos. Las unidades fundamentales no presentan movimientos simétricos o uno sólo (reflexión especular o traslación) de forma equitativa, mientras existe un solo caso con doble reflexión especular (caso 18), donde la unidad mínima es una escala simple que se refleja vertical y horizontalmente para generar un diseño discreto: la cruz de lados iguales.

Este grupo también aparece bastante heterogéneo en términos visuales, pero más allá de las variables técnicas, podemos comentar que la asimetría se aplica de dos formas distintas. Una la constituyen unos pocos casos donde las unidades fundamentales también son asimétricas (20, 64 y 75). La otra, que utiliza la mayoría, consiste en aplicar movimientos simétricos en uno solo de sus segmentos, sea el superior o el inferior, de modos bastante

simples (p.e. casos 16 y 48). Interesante también es señalar que existen tres casos (18, 20, 78) donde líneas rectas en traslación que se desprenden del límite del marco, que en dos casos es superior a modo de “tocado tipo peine”, mientras en el 20 es inferior.

Un solo caso se nos escapa de esta fórmula, el primero del grupo (80), que muestra reflexión vertical en ambos segmentos. Este caso representa un problema debido a que si lo cuantificamos de modo general como lo hicimos, representa la aplicación de un solo movimiento, sin embargo, dadas las características similares en ambos segmentos, podría postular para simétrico si estiráramos más la “intención simétrica”. Sin embargo, preferimos mantenerlo aparte.

### **Grupo X3**

Reúne 14 casos que tampoco son rostros y en su mayoría asimétricos en su diseño general, sin embargo hay algunos con reflexión especular. Los marcos son mayoritariamente rectangulares sin segmentación, aunque existen casos circulares y con segmentación. El segmento superior presenta generalmente rasgos aunque también hay casos ondulados, rectilíneos o sin diseño. El segmento inferior, por su parte, muestra equitativamente diseños rectilíneos, ondulados y ausentes. Las unidades fundamentales en su mayoría no presentan movimientos simétricos, salvo algunos casos con traslación.

En términos visuales este grupo parece bastante homogéneo, ya que en el primer tramo se agrupan motivos donde el marco juega el rol principal, encontrándose muchos que no presentan diseño al interior (p.e., 11 y 7) o en uno de sus segmentos (54), o presentan diseños incipientes o simples como líneas onduladas (30), rectas y puntos; sólo un caso tiene una figura geométrica al interior (círculo con apéndices y punto central) (87). Estos motivos también tienen líneas onduladas o rectas en traslación que se desprenden de los marcos, mayoritariamente en el segmento superior a modo de “tocado tipo peine” (35).

En el último tramo, sin embargo presenta tres casos que se escapan a esta norma. El 85 es una figura compleja de marco circular con el interior con líneas curvas, onduladas y rectas y un “tocado” o apéndice superior también complejo, así como líneas rectas que se

desprenden del límite inferior del marco. Los casos 6 y 5, últimos de este tramo, son los llamados “escudos” que tienen marco rectangular con una curvatura tipo hendidura en el límite inferior de éste y un diseño de dos líneas rectas cruzadas al interior.

### **Grupo Y1**

Conformado por 23 casos que se agrupan por representar rostros y tener simetría especular en su diseño general. Los marcos son indistintamente circulares y rectangulares, y en su mayoría segmentados. Con excepción del primer caso (61), todos presentan rasgos en el segmento superior. El segmento inferior en cambio, muestra equitativamente diseños rectilíneos y ondulados, existiendo también los que no poseen. En su mayoría, las unidades fundamentales no presentan movimientos simétricos, aunque hay pocos casos de traslación y rotación.

En términos visuales, este grupo también es homogéneo si lo separamos en dos tramos. En el primero observamos marcos circulares (salvo el caso 50 que es rectangular) con diseños interiores que evocan el rostro, como círculos y puntos a modo de ojos y líneas rectas y curvas, a veces en traslación, a modo de bocas. Estas figuras además tienen otros elementos al interior que mediante líneas y curvas le dan un carácter especial al rostro a modo de decoración (p.e., 70). Lo mismo ocurre para el exterior, ya que varios de estos motivos tienen complementos como líneas rectas en rotación (60 y 33) o en traslación (37), así como otros de tipo más complejo (12 y 13). Todos estos recursos hacen que el rostro se aleje de lo figurativo y se acerque a lo imaginario.

En el segundo tramos se encuentran los de marco rectangular y que en general se ajustan a la definición anterior, ya que muchos de los motivos muestran diseños interiores (p.e., 21 y 31) y exteriores (44 y 36) que complementan el rostro, si bien en otros casos aparece representado de forma simple y limpia, pero no por ello más figurativa.

### **Grupo Y2**

Con 25 casos, el grupo final representa en su mayoría rostros, menos los últimos dos casos. La agrupación está dada por presentar segmentación y rasgos en el segmento superior. El

segmento inferior en cambio, muestra equitativamente casos con diseños ondulados y rectilíneos, en marcos que son principalmente rectangulares. En las unidades fundamentales predomina el uso de reflexión especular, si bien están representados casi todos los movimientos (menos la rotación), ya sea de forma independiente o en combinaciones de dos y tres movimientos (caso 1). Aquí también se encuentra el único caso que presenta “reticulado”, el cual se ha definido aparte ya que no existe consenso entre los investigadores respecto de su unidad fundamental y por tanto de los movimientos simétricos que sigue (Cornejo 1989; González 1995).

En términos visuales este grupo representa una gran diferencia con el anterior, ya que si bien representan rostros, esta evocación está dada por la presencia de rasgos en el segmento superior, principalmente ojos y cejas continuas, que también aparecen combinadas. El segmento inferior en cambio se constituye en un campo compositivo diferente, que si bien en algunos se ocupa la línea ondulada a modo de boca (p.e., 38, 47, 77), en otros esta misma unidad fundamental va repitiéndose en traslación (83) o en reflexión especular (27).

También existen motivos que llenan el campo con complicados diseños que siguen cierta armonía (28 y 67), con unidades mínimas que se replican o contienen en otras iguales pero de mayor tamaño (66 y 9), y usan el reticulado (22) y damero (82) (aunque esta última es en el “tocado”). Otras figuras lo llenan con movimientos simétricos combinados (10, 74 y 1). Estas últimas no representan rostro, sino más bien un ejercicio de movimientos simétricos, ya que es en ellas donde se da la máxima combinación de movimientos. Recordemos que en el caso 1 hay traslación, reflexión especular y reflexión lateral en 45°; mientras en el 74 se combinan la reflexión especular en ambos ejes (doble reflexión especular) conformando uno de los pocos patrones bidimensionales.

### **Discusión.**

Si comparamos los resultados de ambos Análisis de agrupamiento que tuvieron en cuenta variables en relación con la simetría, podemos observar que no hay grandes cambios entre ellos. Por una parte, debido a que no significó mayor diferencia el considerar los

movimientos simétricos en su eje (Cluster 2) o de forma general (Cluster 3), ya que si comparamos las tablas 8 y 9, no se observan discrepancias.

Esto también podemos observarlo en los grupos segregados por ambos Cluster, ya que si bien presentan algunas diferencias en cuanto al orden, los motivos siguen agrupándose de un modo similar. De este modo el grupo F se relaciona principalmente con X3 en 9 de los 12 casos (los tres restantes corresponden a Y1). El grupo G se corresponde con Y1 en 18 de los 27 casos (repartiéndose equitativamente los restantes entre X1, X3 e Y2). H1 tiene dos casos Y1 y uno X3. De un modo similar, H2A se reparte entre X1 y X2, con cuatro casos cada uno. Y H2B tiene 22 de sus 32 casos que son del grupo Y2, seguido por 7 casos X2, y unos pocos X1 y X3.

Con ello podemos observar que los grupos se mantienen de forma más menos similar, incluso que los grupos que se sitúan al final de ambos diagramas contienen los mismos motivos, pertenecientes a H2B e Y2.

Las diferencias existentes se deben principalmente a una relectura de los movimientos simétricos, de un modo más crítico. Y aún así, siempre existen problemas en la definición de las unidades mínimas y con ellas, los movimientos.

Aún así, la utilización del análisis geométrico, aparejado del análisis estadístico significaron procedimientos claves para la ordenación de los motivos confeccionados a partir de un campo de diseño.

## Capítulo V: Resultados

### 1. Contraste a nivel de motivo.

Tras la ejecución de los tres Análisis de agrupamiento para figuras confeccionadas a partir de un contorno, podemos observar que existe una recurrencia en ciertos grupos (ver tabla 10), que al menos cubre de forma homogénea 54 de los 82 casos (65%). Estas se dan mejor en los motivos con marco cuadrangular, teniendo una sola recurrencia clara para los circulares.

De este modo, podemos reordenar nuestros motivos en 6 grupos diferentes. El grupo 1 reúne la combinación: A2-G-Y1 con 8 casos de marco circular, principalmente no segmentados, que representan rostro, con rasgos en el segmento superior y el inferior entre ondulado y rectilíneo. Son raspados o piqueteados y en cuanto a simetría, tienen reflexión especular en el diseño general, pero sus unidades fundamentales son asimétricas.

El grupo 2 combina: B1-G-Y1. Son 10 casos de marco rectangular, sin segmentación, que representan rostros. El segmento superior tiene rasgos, mientras el inferior es principalmente ondulado. La tecnología mayoritariamente es piqueteado. La simetría general del diseño es reflexión especular y las unidades fundamentales no usan simetría.

El grupo 3 reúne a B1-F-X3 con 7 casos de marcos rectangulares, sin segmentación, que no representan rostros. En el segmento superior muestran rasgos y el inferior es principalmente ondulado. La tecnología mayoritaria es raspado. Son asimétricos en el diseño general y en las unidades fundamentales, salvo algunos casos de traslación.

El grupo 4 combina B2A-H2A-X1/X2 en 7 casos. Los marcos son rectangulares, con segmentación, que no evocan rostros. El segmento superior muestra líneas onduladas y una rectilínea, así como el inferior (2 rectilíneas). La tecnología es indistintamente piqueteado o raspado. El diseño general puede ser asimétrico (X2) o con reflexión especular (X1),



pero algunas de las unidades fundamentales sí utilizan algunos principios simétricos como traslación o reflexión especular (en un caso doble).

El grupo 5 combina B2B1-H2B-Y2 en 13 casos que tienen marco rectangular, segmentación y evocan rostros. El segmento superior presenta rasgos, mientras el inferior puede ser ondulado o rectilíneo. Están hechas mediante piqueteado. Pueden ser asimétricas o tener reflexión especular en el diseño general, mientras las unidades fundamentales en su mayoría usan traslación o reflexión especular, aún si el diseño general es asimétrico.

El grupo 6 por último, reúne a B2B2-H2B-Y2 con 12 casos de marco rectangular, segmentados que mayoritariamente evocan rostros (2 no). El segmento superior presenta rasgos y el inferior puede ser ondulado o rectilíneo. Están hechas mediante raspado. Pueden ser simétricas con reflexión especular o asimétricas en su diseño general, mientras sus unidades fundamentales mayoritariamente usan traslación y reflexión especular de forma combinada.

El siguiente cuadro grafica esta nueva agrupación.

GRUPO	CASOS	MARCO	SEG	S. SUP	S. INF	TEC	Rostro	Sim DG	Sim UF
1	8	C	A (2P)	R	O/R (A)	P/R	S	B	A (1ToR)
2	10	R	A	R	O (R/A)	P (R)	S	B	A
3	7	R	A	R (1A)	O (R,A)	R (P)	N	A	A (E)
4	7	R	P	O (1C)	O (2R)	P/R	N	A/B	A/T/RE (1DRE)
5	13	R	P	R	O/R	P	S	A/B	T/RE/A
6	12	R	P	R	O/R	R	S(2N)	B/A	RE/T(co mb)

Sobre la base de estas relaciones es que proponemos siete tipos de diseño para las figuras realizadas a partir de un campo de composición delimitado o contorno.

**Tipo I** lo componen 22 figuras que se realizan simétricamente en su diseño general mediante reflexión especular y que representan rostros, independiente si su marco es rectangular o circular. Estas figuras no están segmentadas. Sus unidades fundamentales no muestran otros movimientos simétricos en su mayoría, salvo cuatro casos en que presentan traslación (71 y 50) y rotación (33). La mayoría pertenecen a los grupos 1 y 2, más algunas que no pertenecían a ninguno de los últimos grupos, pero que responden a las mismas características (46, 50 y 71), incluso algunas no representan rostro (84, 85, 72 y 11). Estas figuras representan los extremos en la confección de este tipo de motivos, ya que 72 y 11 muestran sólo el contorno y esbozos en interior, mientras 84 y 85 generan complejas figuras a partir del patrón inicial (ver láminas 8 a 11).

**Tipo II**, constituido por 8 figuras que utilizan el contorno pero no para evocar rostros, sino que lo rellenan con elementos abstractos (ondulados o rectilíneos y un caso con una figura geométrica 87). Esto provoca que el diseño general sea asimétrico, pero en algunos casos se observa el uso de traslación de las unidades fundamentales (34, 35 y 87). Estos son los del grupo 3, con marco rectangular solamente, que lo aleja más del rostro, pero tampoco están segmentados. Las figuras 7 y 15 representan los extremos en la confección de estos diseños (ver láminas 12 y 13).

**Tipo III** son 13 figuras que presentan características similares al grupo I en cuanto el uso de simetría (reflexión especular en diseño general, pero unidades fundamentales asimétricas), pero que presentan segmentación. Aquí se reúnen figuras que evocan rostros marcos principalmente circulares, aunque también hay no pocos casos en que no se evocan rostros y/o tienen marco rectangular. Existen algunos casos que se alejan un poco de la norma, por ejemplo como 28 y 21 no tienen propiamente segmentación, pero cuyo sector inferior se rellena de diseños separando el campo a modo de segmentación, rompiendo la continuidad (ver láminas 14 a 16).

**Tipo IV**, similares a las anteriores, son 4 figuras con segmentación, asimétricas en diseño general y unidades fundamentales, que no representan rostro. Son mayoritariamente rectangulares y sólo una circular (ver lámina 17).

**Tipo V** son 14 figuras rectangulares que tienen segmentación y ambos segmentos actúan de forma independiente, ya que las unidades fundamentales son distintas y siguen principios simétricos diferentes, formando figuras asimétricas en el diseño general. Los principios simétricos que utilizan las unidades fundamentales son traslación y reflexión especular, existiendo un caso en que se dan los dos, uno en cada segmento (59); y el caso 18 que tiene doble reflexión especular para formar el diseño finito (cruz de lados iguales) en el segmento inferior (ver láminas 18 a 20).

**Tipo VI** reúne 15 motivos que tienen reflexión vertical en su diseño general. Todos tienen segmentación, y con excepción de los casos 60, 61 y 65, sus marcos son rectangulares. En estas figuras los campos están muy delimitados por su uso diferencial, ya que en segmento superior se utilizan principalmente rasgos a partir de figuras geométricas; el sector inferior comporta diseños discretos, siendo estos de diversa índole. Están las figuras que replican la unidad fundamental en distinto tamaño (9 y 66), los que aplican muchos principios de simetría combinados y en distintos ejes (p.e., 1, 10, 27 y 42), los que rellenan el campo con diseños discretos como el reticulado (22) e incluso los que transgreden los campos utilizando el principio de traslación (51, 56, 32 y 83). Interesante es señalar que si bien no todos estos diseños evocan rostro, los que no, siguen utilizando algunas pistas que nos pueden guiar en última instancia a esa imagen (ver láminas 21 a 23).

**Tipo VII** son 6 figuras que prácticamente no evocan rostro en ninguna medida y que aplican todos los principios subyacentes en las figuras anteriores. En este caso existe la segmentación y la reflexión especular del diseño general se manifiesta explícitamente a través de una línea en el eje vertical. Es por esta razón que nos permitimos incluir aquí el caso 80, atendiendo a la “intención simétrica” (González 1998) que señalamos en metodología. Estas figuras además replican el mismo principio en ambos segmentos (80) e incluso la misma unidad fundamental (53 y 74). En estas figuras entonces si bien existe la

segmentación, esta no actúa como barrera o separación como en los casos anteriores, sino que obtenemos diseños discretos a partir de patrones bidimensionales, que finalmente aluden al concepto de cuatripartición (González 1995) (ver lámina 24).

Es por esta razón que hemos incluido aquí también los casos 5 y 6 (llamados escudos) teniendo en cuenta que esta figura representa bastantes problemas en su definición, tanto de sus unidades mínimas y con ello, sus movimientos simétricos. Si consideramos que la unidad mínima es un triángulo el movimiento seguido sería simplemente reflexión especular, atendiendo más bien al diseño general (como lo habíamos considerado en nuestro análisis siguiendo nuestra propia propuesta original). Sin embargo, si tomamos como unidad mínima una línea corta oblicua, esta se reflejaría en espejo en dos ejes, obteniendo una doble reflexión especular.

Este es un problema de definición de unidades mínimas que ha sido discutido por algunos autores como Hodder y que puede verse también en el diseño cerámico del norte semiárido y noroeste argentino conocido como “chevrón” (González com. pers.)

### **Propuesta.**

Sobre la base de esta última ordenación de los motivos realizados a partir de un contorno, proponemos una ordenación en la elaboración de estos diseños, basados en la agregación de elementos y movimientos de simetría paralelo a la abstracción del rostro (ver lámina 25).

Un **primer momento** lo constituyen las figuras realizadas a partir de un contorno, relleno de elementos. En este caso existen tres conjuntos: A) marco circular con diseño general simétrico, B) marco rectangular con diseño general simétrico y C) marco cuadrangular con diseño asimétrico.

Los dos primeros se corresponden con el Tipo I y conforman rostros. Este se muestra de forma simple, con elementos claros que remiten al referente, como ojos mediante puntos o círculos en menor medida y bocas mediante el uso de líneas onduladas principalmente

simples, aunque en dos casos se replican en traslación vertical (71 y 84) o líneas rectas en rotación (33). Algunos de estos rostros son complementados por otros elementos como líneas, puntos y tocados de distintas clases y formas, que no siguen otros principios simétricos, si bien existe en varios casos el de líneas rectas en traslación (1 caso en rotación). Los principios básicos utilizados son, primero, la confección del marco, sea rectangular o circular, y luego los elementos, formando un diseño simétrico a partir de la reflexión especular a partir de un eje central vertical imaginario. Si las unidades fundamentales utilizan además movimientos de simetría, estos son la traslación y la rotación.

C en cambio, corresponde al Tipo II que se rellena de líneas abstractas, conformando un diseño general asimétrico. Éste comporta muy pocos casos versus los anteriores y si bien se comporta de manera distinta a los anteriores (particularmente por su asimetría) es la expresión más simple de una línea paralela que comparte el marco como la unidad mínima de composición y un interior de elementos simples, si bien abstractos.

Un **segundo momento** lo constituyen figuras que conservan las mismas características y posibilidades anteriores (A, B y C), pero se agrega un elemento fundamental: la segmentación (1). Esto ocurriría después de la confección del marco y previo a los elementos interiores.

Para los conjuntos A1 y B1, que se corresponden con el Tipo III, los elementos se que siguen disponiendo simétricamente a partir del eje vertical imaginario. Pero las representaciones cambian. Ya no sólo se evocan rostros, sino que hay elementos geométricos y abstractos que lo alejan del referente. Estos no comportan movimientos simétricos en cuanto unidades fundamentales, si bien existen dos casos en que se da traslación de líneas rectas al exterior del contorno (52 y 79). De esta forma los principios básicos siguen siendo los mismos: marco, reflexión especular para el diseño completo (y traslación para el exterior). Sólo cambia la introducción de la línea que segmenta el marco, pero sin afectar el patrón original.

Por su parte, el conjunto C1, que remite al Tipo IV, tiene el contorno y la segmentación. Pero el interior es relleno con líneas onduladas o rectas en relación abstracta, sin utilizar movimientos simétricos, conformando un diseño general asimétrico que en ningún caso evoca rostros. Es interesante notar que tres de los cuatro casos son rectangulares, con un solo caso circular de estas características.

El **tercer momento** es muy particular, debido a que se generan nuevas posibilidades y se eliminan otras, a partir de la utilización diferencial de movimientos simétricos a partir de las figuras con contorno y segmentación. De este modo C está completamente ausente, ya que corresponde a figuras asimétricas tanto en su diseño general como en las unidades fundamentales.

Los conjuntos A2 y B2 agregan movimientos simétricos independientes a sus unidades fundamentales, de modo que si bien se conserva el eje de reflexión vertical, crean nuevos diseños a partir del uso de la simetría. Acá nos encontramos con el Tipo VI, que como señalamos, la mayoría de los motivos hacen una referencia más o menos directa al rostro, mediante el uso de rasgos o elementos similares en el segmento superior. El segmento inferior, en cambio, genera campos independientes mediante traslación, reflexión especular, reflexión lateral en 45° -a veces combinadas en una misma figura- o por medio de diseños discretos como el reticulado o la replicación de las unidades fundamentales en distinto tamaño. En estas figuras entonces tenemos la secuencia: marco, segmentación, reflexión especular sobre eje vertical para el diseño general y múltiples movimientos simétricos únicos y combinados, además de diseños discretos no observados en los otros conjuntos (p.e., reticulado).

Ocurre también la aparición de otra variante de B (conjunto B'2) que conserva su contorno rectangular y segmentación, pero ya no el eje vertical, teniendo un diseño general asimétrico. Sin embargo la simetría está muy presente en los elementos fundamentales, ya que se aplica siempre en uno de los dos segmentos, sea superior o inferior, e incluso en un caso en ambos. Los movimientos utilizados son únicamente la traslación y la reflexión especular, que en un caso es doble para formar un diseño finito (cruz de lados iguales del

caso 18). De este modo, tenemos una secuencia alterna: marco, segmentación, movimientos simétricos de las unidades fundamentales. Y figuras donde los segmentos actúan de forma independiente, tanto si evocan o no rostros, siendo equivalentes al tipo V.

El **cuarto** y último momento se realiza sólo para la primera variante de B (conjunto B3), donde a los marcos rectangulares y con segmentación se le agrega una línea vertical central que explicita el eje de la reflexión especular del diseño general. Esto genera campos cuatripartitos, que replican el mismo principio o movimiento simétrico en ambos segmentos e incluso a veces la misma unidad fundamental. Estos son los diseños del tipo VII, donde se incluyen tres casos en que no está manifiesto el eje vertical, pero cuyo diseño genera cuatro segmentos iguales, respondiendo a un mismo patrón general.

## **2. Contigüidad.**

Con el fin de poder establecer el marco temporal de la secuencia propuesta, consideramos la cronología de los sitios en base a lo propuesto por Becker (2003). Como señaláramos en la Metodología, la adscripción cronológica de los sitios se realizó principalmente en base a la observación de la cerámica superficial y sólo en unos pocos casos mediante pozos de sondeo, y pocos fechados mediante *termoluminiscencia* que se presentan calibrados. En el caso de que no se observaron restos cerámicos en superficie, los sitios fueron clasificados como Indeterminados.

De este modo, presentamos a continuación cuadros que resumen la presencia de los distintos momentos en los sitios, caracterizando su cronología y fechación en caso de tenerla. El primer momento está representado en amarillo, el segundo en verde, el tercero en azul y el cuarto en gris, siguiendo el orden de ubicación este-oeste del valle. También se señalan los Tipos y Conjuntos descritos en la sección anterior.

SITIO	FILIACIÓN	FECHAS UCTL	Tipo I			Tipo III			Tipo VI			TV		TVII
			A	B	C	A1	B1	C1	A2	B2	B'2	B3		
Z06	Indeterminada									X				
Z09	Indeterminada			X										
Z11	Indeterminada			X									X	
Z12	Alfarero Temprano		X		X						X			
Z13	Alfarero Temprano				X									
T01	Alfarero Temprano y Diaguita	1397 (Superficial)										X		
T02	Alfarero Temprano	1398 (Superficial)	X	X	X		X	X			X	X		
R01	Alfarero Temprano	1341 (Pozo1 Nivel4) 1447 (Pozo5 Nivel2)	X	X	X	X								
SA06	Alfarero Temprano						X							
SA07	Alfarero Temprano		X	X		X					X	X		
SA17	Alfarero Temprano			X		X	X	X	X	X	X	X	X	
SA19	Alfarero Temprano y Diaguita			X	X			X	X	X	X			
SA20	Alfarero Temprano					X								
SA21	Indeterminada		X											
CU01	Alfarero Temprano y Diaguita			X	X								X	
CU02	Indeterminada					X								
CU03	Diaguita						X					X	X	
CH01	Indeterminada		X											
CH02	Indeterminada				X							X		
EP01	Indeterminada									X				

Si cruzamos la información de todos los cuadros, podemos observar que la gran mayoría de los sitios tienen cerámica del período Alfarero Temprano, donde todos los tipos, conjuntos y momentos están presentes. Los que sólo tienen este componente son ocho sitios, que se comportan de dos maneras diferentes, por una parte, los sitios que presentan una marcada tendencia por el primer y/o segundo momento, y los que presentan también el tercer y/o cuarto momento. Entre éstos destacan T02 y SA17 que presentan todos los tipos y conjuntos.



Los tres sitios con presencia bicomponente Alfarero Temprano y Diaguita en cambio, presentan sólo los conjuntos B y C para el primer momento, el conjunto C1 para el segundo, y todos para el tercero y cuarto, si bien hay una recurrencia en B'2.

El único sitio sólo con componente diaguita (CU03) presenta sólo la línea B, tanto para el segundo, tercer y cuarto momento, donde en el tercero también es B'2.

Los ocho sitios de cronología indeterminada, presentan una mayor heterogeneidad, ya que la mayoría representa un solo momento y sólo Z11 y CH02 que presentan el primero más el cuarto o tercero, respectivamente, pero en líneas diversas B y C.

Un nuevo orden en términos de presencia-ausencia puede ser el siguiente:

SITIO	FILIACIÓN	Tipo I			TII	Tipo III			TIV	Tipo VI		TV	TVII
		A	B	C	A1	B1	C1	A2	B2	B'2	B3		
SA17	Alfarero Temprano		X			X	X	X	X	X	X	X	X
CU03	Diaguita						X					X	X
CU01	Alfarero Temprano y Diaguita		X	X									X
Z11	Indeterminada		X										X
SA19	Alfarero Temprano y Diaguita		X	X				X	X	X	X	X	
T02	Alfarero Temprano	X	X	X		X	X			X	X	X	
SA07	Alfarero Temprano	X	X			X				X	X		
CH02	Indeterminada			X								X	
T01	Alfarero Temprano y Diaguita											X	
Z12	Alfarero Temprano	X		X							X		
Z06	Indeterminada										X		
EP01	Indeterminada										X		
R01	Alfarero Temprano	X	X	X		X							
SA20	Alfarero Temprano					X							
CU02	Indeterminada					X							
Z13	Alfarero Temprano			X									
Z09	Indeterminada		X										
SA21	Indeterminada	X											
CH01	Indeterminada	X											
SA06	Alfarero Temprano						X						

A partir de este resultado, podemos observar que hay un conjunto de sitios que sólo presenta los momentos uno y dos, con el texto en color morado: SA06, RA01, SA20, CU02, Z13, Z09, SA21, CH01 cuya filiación ha sido definida Alfarero Temprano o Indeterminada.

Existe otro conjunto de sitios que presentan en lila el primer, segundo y tercer momento: T02, SA07 y SA19, todos definidos como Alfareros Tempranos y sólo el último tiene también componente diaguita.

En color crema están los sitios que presentan el primer y tercer momento, saltándose el segundo: CH02, Z06, EP01, Z12 y T01, siendo los tres primeros de cronología indeterminada, mientras los últimos Alfarero Temprano y este más Diaguita, respectivamente.

Por último, de los cuatro sitios que presentan el cuarto momento: SA17, CU03, CU01 y Z11, sólo este último tiene cronología indeterminada, el primero sólo Temprana, el segundo sólo Diaguita y el cuarto ambas.

A partir de esta visualización del comportamiento de los distintos momentos en los sitios del valle de Chalinga, podemos decir con cierta certeza que la secuencia propuesta en los resultados es relativamente válida, existiendo sitios que presentan sólo los dos primeros momentos que han sido definidos como Alfareros Tempranos o Indeterminados. La introducción del tercer y cuarto momento va la par de sitios que presentan componente diaguita además, si bien se mantienen los que sólo son Tempranos o Indeterminados.

Esto no nos permite segregar diferencias en la confección del diseño para alfareros tempranos y diaguitas, pero sí estaría dando cuenta de al menos dos modos de hacer arte rupestre durante el Alfarero Temprano: uno donde los motivos a partir de un contorno son principalmente representaciones de rostro de forma figurativa, simétrica en el diseño

general, a veces con segmentación y con elementos que representan rasgos, a los que se suman tocados y decoraciones interiores.

El segundo modo de hacer lo marcaría la introducción del uso de simetría al interior de los elementos del marco, ya sea rompiendo o manteniendo la simetría del diseño general, confeccionado finalmente diseños complejos que se alejan del rostro en mayor o menor medida, pero que en definitiva, en campo de composición está siendo utilizado para crear e innovar a partir del uso de simetría en complejidad más que figurar un referente conocido.

Existirían sitios que presentan todos los tipos de figuras: TO2, SA17 y SA19. Los dos primeros han sido definidos como Alfareros Tempranos, pero en términos de representación rupestre salen de lo común respecto otros sitios del valle, como comentaremos más adelante.

Si consideramos también el tipo de sitio, podemos observar que en los que se presentan sólo los momentos uno y dos, son lugares en su gran mayoría ubicados en terrazas fluviales y sólo en dos casos difieren emplazándose en pie de monte o cima de cerro. Además son sitios donde los motivos con contorno tienen escasa representación, generalmente una o más pero en un solo bloque y panel, ya sean pocos o muchos los bloques (de 3 a 15), de tamaños generalmente pequeños y dispersos en el sector (ver tabla 1).

El resto de los sitios están o en pie de monte o en ladera de cerro, con lo cual la tendencia en el uso del espacio difiere de forma importante. Entre ellos vemos una gran variabilidad en cuanto al tamaño de los bloques y su cantidad, existiendo sitios con muchos bloques grabados medianos y pequeños, dispersos; o bloques de gran tamaño en poca cantidad, pero con muchos motivos. En todos estos sitios la representación de motivos con contorno es mayor, observando más de una por panel o por sitio, llegando a los que presentan muchos en uno u otro soporte.

En este sentido los sitios más importantes serían los ya mencionados anteriormente SA17, SA19 y T02, más T01 (ver lámina 29).

En términos específicos, SA17 se convierte en una especie de *piedra Rossetta* del valle, presentando todos los tipos presentes, sin contar que es uno de los paneles de mayor tamaño, y que más motivos mascariformes contiene. Lo complejo de su emplazamiento le da un toque aún más interesante a evaluar, ya que está ubicado en una ladera abrupta sin espacio para habitar y sin visibilidad desde abajo, aún cuando allí se ubica SA19, que si bien es pequeño y con bloques dispersos, también presenta casi todos los momentos y ha sido definido como bicomponente. Ambos sitios están seguramente relacionados.

Un sitio de la envergadura de SA17 solo se compara con T01 en tamaño y cantidad de motivos, si bien, este no presenta tantas máscaras en relación a otros motivos, además de que está junto a un potente sitio bicomponente. Este modo similar también podría estar apuntando a que este tipo de sitios de enormes paneles y gran cantidad de motivos representa un momento más bien tardío dentro de la prehistoria local.

Por su parte, T02 se asemeja más a SA19 ya que presenta bloques más pequeños y dispersos, pero donde los mascariformes también son los más representados.

Si ponemos esto en el mapa, observamos que hay una alta dispersión entre los momentos y sus representaciones en los sitios del valle (ver láminas 26 a 28).

En síntesis, podemos observar al menos dos modos de hacer arte rupestre en cuanto a contigüidad y contexto asociado a los motivos hechos a partir de un contorno o campo de composición. El primero se da en sitios que tienen cerámica Temprana, ubicados en terrazas fluviales, en sitios discretos y pocos motivos de este grupo en relación a una amplia variedad. En ellos se presentan sólo los momentos uno y dos, donde hay tipos I a IV, los cuales son motivos que hacen referencia directa al rostro, con un diseño simétrico y elementos de disposición simple.

El segundo modo de hacer lo marca la introducción de la simetría a estos elementos al interior del campo compositivo, alterando incluso la simetría general, eliminándola,

conservándola a partir del eje axial o cuatripartíendola (tipos V a VII). Esto se observa en sitios con presencia de cerámica tanto temprana como diaguita, que se ubica en laderas de cerro o pie de monte, en grandes sitios, sea en número de bloques medianos y pequeños dispersos o en uno enorme. En cualquier caso, el motivo a partir de campo de composición en estos sitios tiende a aumentar su representación en relación con los otros motivos del sitio y/o del panel.

Podemos ver esta diferencia en la estrategia como una reorientación en el modo de vida de las poblaciones locales, donde en un primer momento los motivos en análisis son juegan un rol importante en referencia a los demás, en sitios junto a los cuales probablemente conviven, dada la geografía apta para el asentamiento humano. El segundo momento en cambio, podría deberse a una masificación del arte rupestre y en particular del motivo con contorno que va perdiendo su carácter figurativo y aumentando su complejidad simétrica, que ya es conocido en su estructura básica y por tanto puede liberar su modo de representación. Esto ocurre en sitios ubicados en lugares altos, con mayor visibilidad y que podrían estar cumpliendo un rol distinto al de habitación. Este cambio seguramente está impulsado por la presencia de poblaciones Diaguita, como lo atestiguan los sitios bicomponentes y únicos de esta materialidad.

Este planteamiento es similar a lo propuesto por Troncoso (en Becker 2003) respecto al uso diferencial del paisaje que hacen las distintas poblaciones de Chalinga. En vez de segregar la diferencia en el arte rupestre a un cambio de población como este autor, preferimos de momento atribuirlos al menos a una coexistencia de culturas distintas, lo cual impulsa cambios en la forma de hacer el arte rupestre local. Esto ocurriría al menos en dos épocas distintas durante el Alfarero Temprano, que como vimos en los antecedentes, perdura por largo tiempo en la zona.

Potenciales diferencias dentro de este período aún no han sido exploradas por los investigadores de la zona, siendo necesario definir las a partir del estudio detallado de los sitios y las distintas materialidades en términos de su funcionalidad específica. Esto podría dar claves respecto a distintas épocas donde las llamadas poblaciones tempranas utilizan el

espacio de forma diferencial, atendiendo primero a una mayor movilidad producto de la exploración del territorio y búsqueda de recursos diferentes, y luego a un modo de vida más estable permitido por el conocimiento de la zona. Esto es lo que podría darle sentido a la fuerte presencia y larga data de la cerámica de esta tradición, que alcanza hasta el 1.400 d.C. como se observa en las fechas antes presentadas.

En cualquier caso, la idea de masificación del arte rupestre debido a la presencia de componentes diaguitas también ha sido planteada por Castelleti (2004) en el cercano valle de Nocui.

### **3. Contraste a nivel de Panel.**

A partir de la ordenación de los motivos con contorno en los sitios del valle de Chalinga, podemos hacer un contraste con las otras figuras presentes en los paneles. Para ello se considerarán sólo los paneles en que los grupos se presentan de forma exclusiva, de modo de poder evaluar como se comporta cada uno en términos de tipos de motivos presentes, su disposición y/o composición (Gallardo 2005), considerando también las variables de grado de patinación, yuxtaposición, superposición o reactivación. Esto como un intento de buscar patrones que apoyen o no la distinción de cada tipo o conjunto, para posteriormente evaluar el resto de los paneles.

Como vimos en el cuadro anterior, el primer momento con los Tipos I y II se presenta de forma exclusiva en ocho sitios, de los cuales los seis (R01, SA20, Z13, SA21, CH01 y SA06), presentan paneles con pocos motivos (de 1 a 4) combinando nuestros tipos con figuras abstractas. En todos ellos el motivo con contorno juega un papel principal por ubicarse al centro del panel y de un tamaño mayor, además por ser la única figura de referente conocido. Todos presentan pátina 3 y unos pocos 2 (ver lámina 30).

Sólo dos sitios escapan a esta norma: Z09 y CU02, ambos de filiación indeterminada (ver lámina 31). El primero presenta un motivo figurativo antropomorfo, muy similar a las figurillas de cerámica de las poblaciones alfareras de la zona, que se dispone

inmediatamente abajo del motivo anterior. El sitio se ubica en la cima de un cerro con abundantes bloques grabados entre los que hay figuras complejas y subactuales, pudiendo corresponder más bien a otro de los momentos en la confección del diseño. Se presentan pátinas 2, 3 y 4.

CU02 se aleja del patrón porque es un gran bloque con muchos paneles grabados con abundantes motivos entre los que destaca un gran serpentiforme o “culebrón” (ver Artigas y Cabello 2004). En el panel que contiene el motivo de nuestro análisis principal está acompañado de una parte de este culebrón, de un posible antropomorfo y de figuras geométricas además de abstractas.

Sitios que presentan exclusivamente motivos del Tipo III son T01, Z06 y EP01 (ver lámina 32). Los dos últimos son de filiación indeterminada, mientras el primero es bicomponente. Cada uno de estos sitios es bastante diverso, Z06 es un sitio con 15 bloques pequeños dispersos y alrededor de un gran bloque grabado en todos sus paneles con una gran cantidad de motivos (32) en relación a su relativamente pequeño tamaño, configurando un espacio bastante abigarrado de figuras en distintas disposición.

Además del único mascariforme presente, existen catorce figuras abstractas conformadas por conjuntos de líneas rectas o curvas, que en algunos casos se combinan con círculos; diez motivos geométricos, todos (salvo un caso de tres líneas rectas unidas a un vértice) son variantes del círculo (simple, con dos apéndices, o con punto central y apéndices, destacando que son numerosos, de cuatro a siete); y siete figurativos, cuatro de los cuales son antropomorfos, uno masculino por su sexo expuesto y uno asociado a un camélido en actitud de domesticación (Jackson 2004), además hay otro camélido y un ictioforme indeterminado. Todos presentan pátina 3. Sobre la configuración del panel, sólo podemos decir que el mascariforme se emplaza en el sector superior derecho del panel (casi al borde superior de este) acompañado de forma directa por motivos geométricos y abstractos, entre éstos uno que tiene apariencia de camélido, con lo cual están todos los tipos de figuras representadas a su alrededor.

EP01 es un afloramiento rocoso que pasa junto a un sendero de uso actual. Sus bloques son de distinto tamaño y en general presentan varias figuras grabadas, donde destacan los camélidos, escasos en otros sitios del valle. El panel que contiene el motivo a partir de contorno en cambio, presenta sólo este motivo grabado, pero presenta tramos rectos e indefinidos de pintura roja, la única registrada en el valle. La pintura se yuxtapone y superpone al grabado en ciertos sectores.

Por su parte T01 ya lo hemos definido como un bloque de inmenso tamaño, de amplia visibilidad y con gran cantidad de grabados (23), que combinan motivos abstractos, figurativos y geométricos. Los motivos con contorno de composición se disponen en el sector medio superior del panel. Lamentablemente las condiciones de conservación de este recto panel han deslavado las imágenes, complicando la definición de pátinas, si bien parecen todas la misma (3) y los agregados, que sólo en un caso aparecen dos figuras yuxtapuestas.

Existe una gran cantidad de sitios que presentan todos los tipos propuestos, algunos de los cuales hemos mencionado en la sección anterior dada sus particularidades (SA017, SA19 y T02). Así que nos remitimos a los que presentan los motivos con contorno de composición Tipo III o del cuarto momento. Ellos son Z11, CU01 y CU03, estos últimos con componente diaguista (ver lámina 31).

Z11 es un sitio que no presenta material cultural en superficie y que está intervenido por encontrarse junto al camino vehicular actual. Este sitio presenta nueve bloques grabados, tres de los cuales presentan figuras a partir de un marco. Dos de ellos están solos y al centro inferior del panel, siendo los llamados signos escudos. El otro (tipo B) está en el sector superior del panel; bajo él, se disponen líneas onduladas en traslación, que podrían ser serpentiformes. Adyacente a este panel se encuentra otro que presenta una figura antropomorfa unida por una línea ondulada a camélidos que flanquean ambos costados, en señal de domesticación (Jackson 2004).



CU03 es un gran bloque grabado en distintos paneles, pero a mucha altura, con lo cual afecta su identificación y la visibilidad a la altura de la base. Además son pocos los grabados en cada panel, siendo no más de seis en cada caso. En el existen figuras tipo B1, B'2 y B3 grabadas al centro del panel, a gran altura.

El sitio CU01 también es uno de los sitios destacados del valle, ya que también presenta nueve bloques grabados, pero en un afloramiento de gran tamaño. Los motivos presentes en este sitio son casi inigualables en otros sectores del valle, particularmente los antropomorfos con traje decorado, los camélidos cargados y los complejos geométricos. El panel con figuras a partir de campo de diseño contiene también un antropomorfo con los brazos hechos en contorno al interior con puntos, dos serpentiforme, camélidos enfrentados y un posible felino (cuadrúpedo de cuerpo de contorno, también relleno de puntos o moteado).

Si bien en este grupo se presentan motivos que adscribimos al primer momento o tipos B y C, estos son bastante particulares. El primero un rostro muy similar al observado en SA07 que contiene también todos los tipos. Y en el caso de C, más que un contorno relleno de figuras abstractas, podrían estar formando una escena que involucra elementos geométricos y abstractos que se asemejan a algunos figurativos representados en el panel, como líneas onduladas → serpentiforme y líneas rectas que se intersectan → camélido. Tal vez sea una reducción del panel general.

En síntesis, podemos observar que todos los grupos presentan figuras abstractas asociadas, constituidas por líneas rectas o curvas. Pero que estas se dan como único tipo alternativo a los de contorno en los momentos uno y dos; mientras los figurativos están prácticamente ausentes. Estos en cambio están asociados a los motivos con contorno que planteamos de los momentos tres y cuatro, presentándose particularmente antropomorfos, camélidos posiblemente domésticos, serpentiformes complejos, además de figuras geométricas abundantes. Estos además tienden a presentarse también con contorno para el cuerpo, a veces relleno de puntos, versus los motivos netamente lineales del momento uno y dos. Por otra parte, es necesario recalcar que en este momento son pocas las figuras por panel,

mientras en el tercero y cuarto se presentan en una mayor cantidad, con paneles atiborrados de motivos.

Esto apoya la idea de al menos dos modos de hacer en la confección del diseño de las figuras con contorno, que se va complejizando a medida que se domina el espacio, el soporte y la técnica. Con ello tenemos motivos más complejos en cuanto al uso de simetría que se alejan del rostro, acompañados de una gran cantidad de figuras donde predominan las formas definidas: geométricos y figurativos, sean estos antropomorfos o zoomorfos, a veces incluso formando escenas. Estos además comienzan a representarse mediante un contorno también. En este sentido, nuestro hilo conductor pierde preponderancia al interior del panel, si bien su ejecución implica un dominio diferente.

Este modo de hacer posiblemente más tardío difiere de uno inicial, donde los motivos con contorno sólo refieren a rostros, cuya simetría es netamente axial para el diseño general, y que se acompañan principalmente de unas pocas figuras abstractas. En este contexto, los rostros tienen hegemonía dentro del panel.

Mención aparte merecen las técnicas y las pátinas, ya que si bien no se desglosan en el análisis comparativo, sí fueron evaluadas en esta sección. Esto porque no fueron factores indicativos en nuestro análisis. Las pátinas por su parte son muy similares para todos los tipos y momentos propuestos, existiendo aún mucho desconocimiento respecto de esta técnica.

Las técnicas de producción del arte rupestre también se comportan de manera más o menos similar, aunque existe una menor tendencia a hacer los motivos por raspado que por piqueteado, observándose en 30 de los 82 casos. Ellos están ubicados en ciertos sitios, que justamente son los que presentan tipos distintos, sugiriendo más bien una práctica que está relacionada con el tipo de sitio que con el motivo, y dado que el raspado en nuestra muestra está hecho siempre sobre un piqueteado anterior, podríamos pensar en una forma de resaltar ciertos motivos en relación a otros o incluso en una reactivación de ellos.

#### 4. Semejanza.

Se hace bastante complejo establecer semejanzas con otras materialidades, sobre todo si pensamos que el arte significa maestría (Boas 1947; Gombrich 1998) y los artistas locales eran maestros en la cerámica, una materialidad plástica y flexible, cuya maleabilidad permite lograr las formas deseadas con mayor facilidad que grabándolas sobre la roca. Esto considerando tanto la cerámica modelada e incisa de las poblaciones tempranas, así como la fineza de la decoración pintada de las vasijas diaguita. Aún así, ellas constituyen nuestro referente inmediato y por ello las consideramos ahora, si bien será en términos bastante generales.

Por las mismas razones, incluimos también el dominio de la piedra de las poblaciones del Noroeste argentino (NOA), que si bien no constituyen un referente inmediato, presentan formas de arte en común con todo el norte semiárido, manifiesta sobre todo en la cerámica temprana tipo Agrelo-Calingasta (Sanhueza et al 2004; Pavlovic 2004) presente en nuestra zona. Es sabido además que la cordillera en esta zona no constituye una barrera, sino una vía por donde las poblaciones de ambas vertientes circulaban desde tiempos Arcaicos, pasando por el Alfarero Temprano, el Intermedio Tardío o Diaguita, el Inka e inclusive los tiempos actuales donde las prácticas arrieras llevan a los pastores a los pastos transcordilleranos durante las veranadas.

En cuanto al dominio de la piedra, los grupos alfareros tempranos del NOA muestran una tradición escultórica amplia presente en los menhires y máscaras Tafi, las máscaras y recipientes Condorhuasi, en los contenedores de alucinógenos Calingasta, así como los petroglifos atribuidos a estas culturas y otras más tardías como Aguada, Santa María y Belén (García 1996, González y Pérez 2000, González 1974).

Sobre los menhires Tafi, podemos mencionar que adoptan formas y estructuras recurrentes, donde los mascariformes ocupan un lugar destacado (García 1996). Estos se realizan en base a una simetría axial, a veces repetidos en traslación vertical en el mismo plano de la

escultura. Sus rasgos son manifiestos a través de diferentes elementos como círculos o cuadrados; algunos poseen marco definido que tiende a ser circular, pero hay muchos que se conforman a través de la presencia de otros elementos lineales. Estos pueden alcanzar altos niveles de abstracción, observándose sólo algunos rasgos que lo asocian al rostro, como círculos a modo de ojos. Otros diseños definitivamente abstractos se realizan también a partir de la traslación de círculos o formas espiraladas (ver lámina 34).

Las máscaras de piedra siguen un patrón bastante común en todos los grupos tempranos, que a su vez es similar al descrito para los menhires: rostros simétricos a partir de un eje vertical imaginario, a veces con decoraciones lineales en traslación, que le dan carácter más o menos abstracto. La forma también es común, con marcos siempre circulares u ovalados y rasgos realizados mayoritariamente por medio de círculos o puntos que atraviesan la figura, ya sean ojos o bocas (ver lámina 34).

Similares son los rostros de los recipientes de piedra Condorhuasi, que según la forma pueden adoptar marcos circulares o cuadrangulares (ver lámina 34).

Podemos observar que tanto la forma (marco) como los elementos del rostro y el uso de simetría especular para el diseño general, así como de traslación para elementos “decorativos” al interior, se comportan de forma similar a los conjuntos de la línea A de nuestra secuencia (p.e., casos 41 y 47), si bien estos nunca son representados con segmentación. Es por ello que más relación tienen con el Tipo I en general, pudiendo relacionarse de forma coherente con el primer momento de nuestra secuencia.

La cerámica de todos los grupos del alfarero temprano, tanto NOA como norte semiárido chileno, comparte muchos conceptos, principalmente el uso del modelado y del inciso, y la pintura en menor medida, los que operan de distintas formas aún en una misma vasija, ampliando el dominio artístico. De este modo, el modelado se aplica para generar rostros y cuerpos antropo o zoomorfo para las vasijas, así como figurillas. En todos ellos se observa también el uso de simetría axial para el diseño general, pero el cual ya no está sujeto a un marco sino a la forma naturalista y tridimensional dada por el modelado y la plasticidad del

material. Esta técnica se aplica también para hacer rasgos como ojos, bocas y cejas continuas a la nariz (ver láminas 34 y 35).

Estos rostros están decorados con elementos que a veces utilizan movimientos simétricos, donde la traslación es la más frecuente para los incisos, mientras la pintura utiliza también reflexión especular para los escalerados (ver láminas 34 y 35).

El inciso también es usado en bandas que se ubican en sectores discretos de las vasijas, principalmente en el cuello de formas alargadas. En ellas se plasman elementos lineales y a veces puntos que se repiten en la banda mediante traslación y algunas con reflexión en espejo. La pintura por su parte, si bien es menos común, logra diseños más complejos mediante figuras geométricas que replican los mismos principios pero de forma más libre o no necesariamente en bandas (ver láminas 34 y 35).

En lo que se refiere específicamente a la zona del Choapa, Rodríguez et al. (1997 y 1998) y González (1997) plantean que la muestra cerámica de este período evidencia una gran variedad formal interna, sin que se perciba un esfuerzo tendiente a la estandarización de patrones decorativos.

Según estos autores, las vasijas antropomorfas poseen los rasgos de ceja continua y ojos de grano de café, mientras las formas varían considerablemente. En relación a las estructuras de diseño, González (1997) observa la utilización de los principios simétricos de traslación y reflexión tipo espejo que operan sobre motivos simples, tales como triángulos, rombos y líneas. Estas estructuras simétricas serían bastante simples en relación a las desarrolladas por las culturas del período siguiente en la misma área.

Troncoso (1998), señala que los elementos decorativos registrados en la alfarería del temprano corresponden a incisos lineales, en algunos casos con decoración punteada, formando motivos en chevrón.

Como podemos ver, durante todo el Alfarero Temprano la cerámica utiliza los movimientos de traslación y reflexión especular para los diseños de la decoración de las bandas y rostros. Estos mismos principios son los que observamos en el Tipos I ya mencionado, pero principalmente en los Tipos III y V, donde la reflexión especular adquiere fuerza, siendo utilizada de forma independiente en las unidades fundamentales. Siendo coherente con lo propuesto para el tercer momento de la secuencia de los motivos de nuestro análisis.

Si bien en nuestra zona no está representado el período Medio, no queremos dejar de mencionar que en el NOA la cultura Aguada sigue con la tradición escultórica y amplía el uso de la decoración pintada, así como retoma motivos y los complejiza alcanzando gran abstracción, así como la creación de seres fantásticos y draconiformes.

Durante el Intermedio Tardío en ambas vertientes, la producción artística se centra en la decoración pintada, logrando diseños complejos que usan la simetría combinada, así como se mantiene el modelado para lograr efectos discretos en la forma de las vasijas así como en rostros y figurillas. En el NOA podemos mencionar las conocidas urnas santamarianas, Belén y Sanagasta-Angualasto que utilizan figuras geométricas para llenar toda la superficie y con ello enmarcar un rostro que siempre muestra ojos oblicuos; además de presentar ajedrezados, gesticulados y otros diseños discretos (ver lámina 34).

En nuestra zona de estudio la cerámica Diaguita, que ha sido bien definida por distintos autores que han utilizado principalmente el análisis de simetría para definir patrones de las bandas y proponer diferencias cronológicas de los diseños (Cornejo 1989; González 1992, 1995, 1997 y 2004).

Sólo Cornejo ha hecho énfasis en el rostro de las vasijas zoomorfas, definiéndolo como

...delimitado por un rectángulo, en cuyo interior se disponen una serie de elementos decorativos de confección lineal. Este conjunto de elementos (...), configuran un rostro, que ha sufrido un corte vertical en el centro y ha sido abierto hacia los lados, logrando así una descripción plana de algunos de sus principales elementos característicos. Se aprecian

dos ojos, una boca dentada y una nariz, más dos elementos de difícil definición convencional, llamados por nosotros moteado y ribete (Cornejo 1989:59) (ver láminas 36).

Montané (1961) por su parte, presenta una tipología de las figurillas cerámicas diaguita a partir de su forma. Los rasgos señalados por el autor indican el uso del inciso para lograr ojos y bocas, así como decoraciones en zigzag a modo de “barba”, también observada en vasijas pintadas. La nariz en cambio, es prominente mediante el modelado. Podemos agregar que las figurillas tienen cabezas de contorno suave y redondeado, casi circular y que los rostros siguen simetría axial. Mención aparte merece el hallazgo de una figurilla en el sitio diaguita Loma el Arenal de nuestro valle, que presenta similares características a las antes descritas, si bien en ella los ojos también están modelados (ver lámina 37).

González (1997) y Rodríguez (1998), señalan que la aparición de la cultura Diaguita en la provincia del Choapa se diferencia del Alfarero Temprano por presentar una configuración más homogénea de su decoración. Desde sus inicios manifiestan un sólido manejo de los patrones decorativos, lo que evidencia la compenetración de los artesanos locales con las reglas estilísticas y de manufactura que rigen este período. Los diseños presentes son de una gran complejidad estructural, utilizando varios principios simétricos conjuntamente (tales como reflexión desplazada, reflexión tipo espejo vertical y traslación).

En relación al campo de diseño de las piezas registradas en la zona, González (1997) afirma que éste se basa en una cruz que divide en cuatro segmentos triangulares y equidistantes la superficie interna del cerámico. Destaca también el uso de la greca escalera como unidad mínima. Además, la estructura del diseño comprende los patrones Zig Zag (Cornejo, 1989), Ondas, Doble Zig Zag, Laberinto y el patrón Cuatripartito (entendido por González 1995 como la manifestación gráfica del principio simbólico de la cuatripartición durante la fase III o Diaguita-Inca). El uso de estos principios señala una gran precisión aritmética y un profundo conocimiento de las leyes de la simetría. A esto podemos sumar que las formas de las vasijas (p.e., jarro pato) son asimétricas, carácter decorativo no observado en los otros grupos culturales (ver lámina 36).

Como podemos observar, el rostro durante el PIT se sigue desarrollando de forma similar al de las culturas del PAT: con reflexión especular para su diseño general y con decoraciones mediante incisiones que siguen el movimiento de traslación, si bien el del plato zoomorfo es más limpio. En las bandas en cambio, la decoración se complejiza mediante el uso de principios simétricos combinados y la introducción del principio de cuatripartición para la fase incaica. Así como el uso de diseños discretos como el ajedrezado y reticulado señalados para el NOA, pero que también son característicos de esta fase de aculturación diaguita (González 1995). Estos elementos y principios simétricos son los que observamos en los Tipos VI y VII, característicos del tercer y cuarto momento de nuestra secuencia propuesta.

En síntesis, podemos observar que existe una tradición en cuanto a la representación del rostro, que no sólo se conserva en el tiempo sino incluso atraviesa las distintas materialidades: reflexión especular para el diseño general, traslación para la decoración interior y elementos geométricos simples para los rasgos. Este modo es también común al empleado en los rostros del arte rupestre de Chalinga cuando aparece de modo figurativo.

La decoración cerámica en cambio muestra un *modus operandis* distinto, que utiliza principios simétricos para generar patrones y diseños discretos en campos de composición definidos: las bandas. Estas diferencias también se observan a través del tiempo y el uso diferencial de técnicas decorativas por parte de las poblaciones de cada período. Durante el PAT prima la decoración incisa, mientras que el uso de traslación y reflexión especular se utiliza en menor medida. Durante el PIT la decoración es pintada, combinando el uso de distintos principios simétricos y la introducción del de cuatripartición.

Estas dos macro estrategias para enfrentar la decoración cerámica pueden remitirnos a las diferencias en las formas que observamos en nuestros diseños analizados, que también están hechos a partir de un campo de composición delimitado: el contorno. De este modo, la primera estrategia es solidaria con lo que ocurre con los Tipos I, III y V; la segunda se asemeja a lo que ocurre en los tipos VI y VII.



Tras estas observaciones, podemos señalar que nuestra secuencia toma fuerza. Por una parte, porque tenemos una larga tradición de representación del rostro (primer y segundo momento), que comienza a abstraerse (tercer momento) tomando dos opciones (conjuntos B2 y B'2) manifestando cambios en el modo de representar los motivos hechos a partir de un contorno, llegando a su máxima libertad de expresión en B3. Este cambio de estrategia va a la par de la llegada de poblaciones diaguitas en nuestra zona, trayendo consigo nuevas formas de expresión artística.

## Capítulo VI: Conclusiones

El estudio del arte rupestre de Chalinga ha sido un trabajo largo y complejo, sobre todo en términos de experimentación y ajuste de las metodologías y enfoques teóricos, selección de variables y conceptos. Así, dejamos de lado el tradicional concepto de *mascariformes* para quedarnos con *figuras a partir de un contorno*, lo que no sólo permitió ampliar la muestra sino que también abrió las perspectivas de análisis, ya que consideramos este como un *campo de composición* (Gallardo 2005).

En ellas se definieron como *atributos* el Marco, la Segmentación, los elementos en el Segmento Superior, los del Segmento Inferior, la Simetría del Diseño General, la Simetría de las unidades fundamentales, la Evocación a Rostro y la Técnica.

En base a ellos se realizaron tres análisis de agrupamiento en un programa estadístico, los cuales fueron contrastados, entregando tendencias sobre las variables significativas en la confección del diseño. Ellas nos permitieron generar siete tipos de motivos (I a VII) que se diferencian a partir de la combinación de los elementos al interior del marco y el uso de simetría, tanto en el diseño general como en las unidades fundamentales (Washburn y Crowe 1988).

Esto nos dio pie para proponer una *secuencia en la confección del diseño* en este tipo de motivos, donde lo clave es la agregación. El primer momento muestra el marco y diseño general simétrico; el segundo momento agrega la segmentación, pero sin alterar los anteriores requisitos; el tercero otorga movimientos simétricos a las unidades fundamentales y libertad a cada segmento, actuando cada uno de forma independiente. En este momento eso sí, tenemos dos variantes, por un lado los que siguen la primaria configuración y los que son asimétricos en su diseño general dada la libertad de los segmentos. El cuarto momento se desprende de la línea principal, pero en ellos, los segmentos vuelven a relacionarse tras la aplicación de los mismos movimientos de simetría, generando un espacio cuatripartito y un patrón bidireccional. Con ello se ve una complejización del diseño, que va aparejada de una abstracción del rostro.

Esta secuencia o descripción estilística fue contrastada con evidencia arqueológica independiente: asignación crono-cultural de los sitios en que se emplaza el arte rupestre y decoración en otras materialidades, producidas por grupos culturales presentes en el sector inmediato y mediato. Los resultados de la *contigüidad* espacial fueron muy interesantes, ya que pudimos observar dos tipos de ocupaciones que se relacionaban de forma discreta con los distintos tipos y momentos propuestos para las figuras con contorno.

Un primer tipo son sitios en terrazas fluviales que presentan pocos bloques de arte rupestre y exclusiva evidencia del período Alfarero Temprano; en ellos se encuentran sólo motivos del primer y segundo momento (tipos I a IV). El otro tipo de sitio son los que se emplazan en laderas de cerro o a pie de monte, con gran cantidad o tamaño de los paneles grabados y evidencia tanto del Alfarero Temprano como del Intermedio Tardío (Diaguita); ellos muestran motivos del tercer y cuarto momento (tipos V a VII), pero no de forma exclusiva, ya que en muchos también están presentes los tipos anteriores. No podemos olvidar que existe una gran cantidad de sitios que fueron señalados como Indeterminados por no presentar material cultural, y que se encuentran asociados a todos los tipos y momentos.

Interpretamos esto como reflejo de dos diferentes *modos de hacer*, que involucra el tipo de sitio y una correlación con la introducción de otros elementos y evidencia arqueológica de un nuevo grupo cultural.

Paralelamente, fue necesario hacer un *contraste de los paneles* de estos sitios, para evaluar cómo se comportaban los tipos y momentos en relación a otros motivos. Esto reveló también dos tendencias distintas. Por una parte, el primer y segundo momento están asociados a paneles donde el motivo a partir de un marco juega un rol central, ya sea porque la mayoría de las veces se presenta como único o porque cuando lo acompañan otras figuras, estas son abstractas y de menor tamaño. Los motivos identificados para los momentos tres y cuatro, por su parte, están asociados en el panel con una gran cantidad de figuras, que además de las abstractas se agregan geométricos y figurativos. Estas

tendencias apoyan entonces la idea de dos modos de hacer particulares para el arte rupestre de Chalinga.

Las *técnicas* y las *pátinas* no fueron factores indicativos en nuestro análisis. Las pátinas son muy similares para todos los tipos y momentos propuestos al interior de los sitios. Las técnicas igual, aunque la menor tendencia a hacer los motivos por raspado, sugiere una práctica que está relacionada más con el tipo de sitio que con el motivo. Y dado que el raspado en nuestra muestra está hecho siempre sobre un piqueteado previo, podríamos pensar en una forma de resaltar ciertos motivos en relación a otros o incluso en una reactivación de ellos.

Más independiente, pero no menos necesaria, fue la comparación con la decoración de las culturas presentes en el área. Nos remitimos entonces a la búsqueda de *semejanzas* con las máscaras y menhires de piedra del Noroeste argentino y con la cerámica Temprana y Tardía de ambas vertientes. Muchas similitudes fueron encontradas, sobre todo en lo que se refiere a la representación del rostro, que guarda cierta tradición a pesar de los períodos y culturas, lo cual está posiblemente dado por su carácter figurativo.

En el resto de la decoración sin embargo, y particularmente en la cerámica, destacamos los cambios que se producen entre un período y otro, donde la agregación y la simetría parecen ser nuevamente las claves. De este modo, en base a lo planteado por González (1992, 1995, 1997 y 2004), sintetizamos que los alfareros tempranos utilizan principalmente la traslación y la reflexión especular para la generación de las bandas decorativas, mientras el diseño general es simétrico en el modelado. Los grupos Diaguita y particularmente su fase de aculturación incaica, utilizan distintos movimientos de simetría combinada para la decoración de las bandas, así como patrones bidimensionales expresados en el concepto de cuatripartición (González 1995). A esto se suma que las formas de las vasijas (p.e., jarro pato) pueden ser asimétricas.

De este modo, la cerámica, si bien involucra un arte muy distinto en cuanto material y diseño, muestra modos de hacer distintos entre sí, pero similares a los presentados para el arte rupestre de Chalinga.

Tras la descripción estilística y la comparación con evidencia arqueológica independiente, proponemos que existe un estilo común en el arte rupestre de Chalinga, pero que no es estático, sino dinámico. Existen al menos dos variantes o *modos de hacer* distintos que, pensamos, están segregados en el tiempo. Esto lo vemos sobre la base de la secuencia de la configuración del diseño que se va complejizando en las figuras hechas a partir de un contorno. Ellas van desde una fuerte evocación del rostro y un diseño simétrico, a la ejecución de diseños independientes dentro del marco, que pueden o no continuar con simetría general, pero que agregan movimientos simétricos a las unidades fundamentales. Con ello ya no tenemos un solo campo de composición, sino dos que actúan de forma independiente y que hace que la figura se aleje de la evocación del rostro.

Esta segregación temporal está apoyada la evidencia arqueológica independiente. Por una parte, porque vemos que existen al menos dos ocupaciones culturales diferentes en asociación a estos dos modos de hacer. Ellas tienen formas de decorar la cerámica que utilizan principios similares a los descritos para el arte rupestre, que van sumando y combinando principios simétricos y asimétricos en tiempos tardíos.

De este modo, se hace evidente que el cambio de estrategia en el arte rupestre está en relación con la llegada de poblaciones Diaguita a la zona, particularmente en su fase de aculturación incaica. Pero esto no asegura nada en cuanto a la identidad de los productores del arte rupestre, sino por el contrario, abre al menos dos preguntas: ¿Son los Diaguita quienes hacen el arte rupestre de esta nueva forma? O ¿Son los “alfareros tempranos” quienes incorporan estos nuevos diseños a su estilo?

Antes de responder las preguntas, quisiéramos dejar en claro dos importantes premisas de las cuales, si bien no tenemos certeza, consideramos por tener un fuerte sustento arqueológico. Primero, que los alfareros tempranos son los primeros productores de arte

rupestre en la zona. Segundo, que las poblaciones Diaguita llegaron a Chalinga por los intereses del Incanato, acarreado con ello su acervo aculturado.

Volvamos entonces a las preguntas, ¿Qué es lo que ocurre? ¿Por qué el cambio?

Si nos planteamos en la primera hipótesis, estamos pensando en que cuando llegan los Diaguita a Chalinga reproducen sus propios esquemas decorativos e incluso sus clásicos diseños en sitios donde los alfareros tempranos ya realizaban esta práctica. Esto podemos entenderlo como una apropiación de los lugares tras la nueva situación. El hecho de que estos sean sitios de cierta altura y gran tamaño, con buena visibilidad, pensamos entonces que el Diaguita trata de mostrar su arte –y con ello su cultura- mediante la exposición. Esto en ningún caso refiere a una imposición, ya que la superposición no se observa en ninguno de estos casos. Muy por el contrario, los motivos de ambos modos de hacer conviven de forma armónica. La mala factura observada en algunos diseños, podría ser explicada por la iniciación en un arte –el grabado- y una materialidad –la piedra- que difiere de su arte característico -la cerámica pintada.

En la segunda hipótesis, los alfareros tempranos harían innovaciones en su repertorio artístico, incorporando diseños que observan en las vasijas diaguita. Esta apropiación sería a nivel de forma, no de contenido, existiendo entonces la experimentación e “intentos fallidos” que observamos en ciertos motivos y que damos a llamar “intención simétrica”. El cambio de tipo de sitio sería una respuesta a la presencia de nuevas poblaciones, ya que el “exportar” sus motivos a un espacio visible e independiente de lo cotidiano, permite otro tipo de relaciones con la alteridad. Pero a pesar de los cambios e innovaciones, existe una forma de utilizar el campo de composición que se mantiene en los dos modos de hacer, como observamos en la secuencia de elaboración del diseño propuesta. El cambio entonces significa agregación, pero no quiebre.

Estamos conscientes que estas preguntas no serán respondidas en esta memoria de título, y probablemente nunca, pero queremos dejar manifiesta nuestra preferencia. Y en este sentido la segunda opción nos parece la más indicada. Si consideramos en nuestro marco

teórico que el arte significa maestría, dominio sobre los referentes, herramientas y combinaciones, parece mucho más lógico que sean los alfareros tempranos los maestros grabadores. La idea de irrupción sobre una superficie sólida la manejan también en la cerámica.

Y si también partimos de la base que el estilo es dinámico, los cambios observados son completamente aceptables y lógicos. Existe otra entidad histórica que llega al valle y este hecho no pasa inadvertido en las poblaciones locales. Hay nuevas formas de relación con el otro y hay nuevos diseños en el tapete para copiar.

La llegada de los Diaguita no significa que ellos tomen en sus manos un arte que lleva años en manos de los alfareros tempranos. Su dominio está en la pintura, un arte que exige y entrega otras estructuras.

Mención aparte merecen los problemas enfrentados en este estudio, que no son pocos. Primero, nuestra muestra es reducida. Elegimos un tipo de figura como hilo conductor de nuestro análisis, lo cual si bien nos permite al menos hacer un estudio exhaustivo de ellos, no nos permite hablar de cómo se comporta la totalidad del arte rupestre de Chalinga. Los paneles que no presentan motivos con contorno siguen siendo muchos, incluso junto a un mismo bloque o sitio que sí las presentan. Con ello, estamos sesgando la información, los resultados y la aplicabilidad de nuestra propuesta. Sin embargo, es un punto de partida.

Otro grave problema es la adscripción crono-cultural de los sitios que estamos evaluando, ya que como señalamos en la metodología, fueron asignados tras una inspección visual de la superficie durante la etapa de prospección y en base a la presencia de elementos diagnósticos. Esto también entrega una información sesgada que, tras un estudio más sistemático, podría cambiar por completo los postulados de nuestra secuencia.

Esto está aparejado de la mala secuencia crono-cultural del Choapa en general, donde las nuevas evidencias discutidas en los antecedentes, están apuntando a que las poblaciones llamadas alfareras tempranas no son tal, que no representan un período, sino más bien una

tradición cerámica –y probablemente una cultura común- que está perdurando hasta el 1500 d.C., siendo contemporánea a los diaguitas e incluso al Inka. Esto tiene que ver no sólo con los problemas de datación, sino también con una perspectiva histórico-cultural que ha llevado a los investigadores a ver cada cultura en su casillero, sin pensar en que existen la dinámica, el cambio y la historia.

Más allá de los problemas, podemos estar tranquilos al pensar que hacemos un discreto aporte a la prehistoria del Choapa. De modo general, el abrir estas preguntas agrega el factor dinámico que se necesita inyectar a futuras investigaciones. Y en particular, que nuestro estudio representa una secuencia sistemática que puede servir de comparación para otros estudios sobre el arte rupestre del Choapa y comenzar a delinear como se comporta el arte rupestre de la zona, ya que como hemos podido también comprobar acá, el estilo Limarí no es un único estilo. Existen diferencias valle a valle que hablan de cosas distintas, si bien hay elementos que se comparten. Así también actúa la cerámica, reflejando poblaciones que comparten un acervo cultural, pero que enfatiza ciertas cosas y minimiza otras, según intereses más bien locales.

¿Cuáles? Aún queda mucho por investigar. Sobre todo en estudios sistemáticos y que utilicen términos comparables que no agreguen más datos a los muchos que ya existen, sino que comiencen a ser analizados y cuestionados en vías de tratar de entender cómo funcionaba en arte rupestre *para* y *en* las poblaciones precolombinas, y en definitiva, avanzar en el conocimiento de nuestra prehistoria.



## Bibliografía

Ampuero, G. 1966 Pictografía y petroglifos en la provincia de Coquimbo: El Panul, Lagunillas y El Chacay. *Notas del Museo* 9. Museo Arqueológico de La Serena.

1981 Antecedentes para el análisis comparativo de dos sitios de arte rupestre en el Norte Chico. *Latin American Indian Literatures* 5, (1):33-38, University of Pittsburgh.

Ampuero, G. y M. Rivera. 1964 Excavaciones en la quebrada de El Encanto, Ovalle. (Informe Preliminar). *Arqueología De Chile Central Y Áreas Vecinas*. Publicación de los trabajos presentados en el Tercer Congreso Internacional de Arqueología Chilena. Pp.207-217, Viña del Mar.

1971a Secuencia arqueológica del alero San Pedro Viejo de Pichasca (Ovalle-Chile). *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 14:45-70.

1971b Las manifestaciones rupestres y arqueológicas del valle de El Encanto (Ovalle-Chile). *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 14:71-103.

Artigas, D. 2003 *El Sueño Esculpido: Arte Rupestre Y Memoria Del Mito En El Valle De Canelillo. Provincia del Choapa*. Memoria para optar al Título de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.

Artigas, D. y G. Cabello. 2004 La otra fauna: los animales olvidados del Choapa. *Werkén* 5:121-126.

Aschero, C. 1988 Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales; un encuadre arqueológico. *Arqueología Contemporánea Argentina: Actualidad Y Perspectivas*. H. D. Yacobaccio, L. A. Borrero, L. C. García, G. Politis, C. Aschero & C. Bellelli. Eds., pp. 109-145. Ediciones Búsqueda. Buenos Aires.

- Bard, J. C. 1979 The Development o a Patination Dating Technique for Great Basin Petroglyphs utilizing Neutron Activation and X Ray Fluorescence. Berkeley (USA) University of California. *Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Antropology*.
- Becker, C. 2003 Secuencia cronológica cultural y uso del espacio durante el período alfarero del valle de Chalinga, provincia del Choapa. Informe Final Proyecto Fondecyt n° 100039. Manuscrito en posesión del autor.
- Berenguer, J. 2002 *Tráfico De Caravanas, Interacción Interregional Y Cambio Cultural En La Prehistoria Tardía Del Desierto De Atacama*. Tesis para optar al grado de Ph.D., Department of Anthropology, University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois.
- Berenguer, J, V. Castro, C. Aldunate, C. Sinclair Y L. Cornejo. 1985 Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En *Estudios de Arte Rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, pp. 87-108. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Binford, L. 1965 Archaeological systematics and the study of cultural process. *American Atiquity* 28:217-25.
- Boas, F. 1947 *Arte Primitivo*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, México.
- Bourdieu, P. 1967 Campo intelectual y proyecto creador. *En Problemas del Estructuralismo*, editado por J. Pouillon, pp. 135-182. Siglo Veintiuno Editores S.A. México.
- Cabello, G. 2001 Acercamiento al arte rupestre diaguíta a partir de las máscaras del valle de Chalinga, IV Región. *Actas VI Congreso Chileno de Antropología*, Tomo II:1363-1370. Santiago. (2003)

2002 *Máscaras Del Valle Del Río Chalinga: Una Propuesta De Adscripción Cultural*. Informe de Práctica Profesional, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.

Castelleti, J. 2004 *El arte rupestre de Nocui en el Choapa*. Memoria para optar al Título de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.

Castillo, G. 1985 Revisión del arte rupestre Molle. En *Estudios de Arte Rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, pp. 173-194, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

1990 Desarrollo prehispánico en la hoya hidrográfica del río Choapa. Manuscrito en posesión del autor.

Conkey M. y C. Hastorf. 1990 Introduction. En *The uses of style in archaeology*, editado por M. Conkey y C. Hastorf, cap. 1, pp. 1-4, Cambridge University Press.

Cornely, F. 1951 Cultura Diaguita Chilena. *Revista Chilena de Historia Natural* LI-LIII:119-262.

1956 *Cultura Diaguita Chilena y Cultura El Molle*. Editorial del Pacifico. Santiago.

Cornejo, L. E. 1989 El plato zoomorfo diaguita. Su variabilidad y especificidad. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3:47-80.

Davis, W. 1990 Style and history in art history. En *The uses of style in archaeology*, editado por M. Conkey y C. Hastorf, cap. 3 pp. 18-31, Cambridge University Press.

Deetz, J. 1965 *The Dynamics of Stylistic Change in Arikara Ceramics*. Illinois Studies in Anthropology, 4. University of Illinois Press, Urbana.

De Boer, W. 1990 Interaction, imitation and communication as expressed in style: the Ucayali experience. En *The uses of style in archaeology*, editado por M. Conkey y C. Hastorf, cap. 9 pp. 82-104, Cambridge University Press.

Espinosa, G. 1998 Lari y Jamp'atu, ritual de lluvia y simbolismo andino en una escena de arte rupestre de Ariqueña 1. Norte de Chile. *Chungara* Vol. 28, n°1 y 2, (1996): 133-57.

Gadamer, H. G. 1965 *Wahrheit und Methode*. Mohr, Tübingen.

Gambier, M. 1985 *La Cultura Los Morrillos*. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad de San Juan, Argentina.

Gallardo, F. 1996 Acerca de la lógica en la interpretación del arte rupestre. *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología* 23:31-33.

2005 Composición y arte rupestre. Manuscrito en posesión del autor.

García, J. 1996 Monolitos-huancas: un intento de explicación de las piedras de Tafi (Rep. Argentina). *Chungara* Vol.28 (1-2):159-174

Gradin, C. J. 1978 Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres. *Revista del Museo Provincial* 1:120-133, Neuquen. T. I. Arqueología.

Gombrich, E.H. 1998 [1960] *Arte e Ilusión*. Editorial DEBATE. Madrid

1997 Enfoques de la historia del arte: tres puntos de discusión. *La Naturaleza de la Historia del Arte*. Parte VII:355-367.

González, A. R. 1974 *Arte, estructura y arqueología*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

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

1977. *Arte Precolombino de la Argentina*. Filmediciones Valero, Buenos Aires.

González, A. R. y M. Baldini. 1991 Función y significado de un ceramio de la cultura La Aguada: ensayo de interpretación. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5:23-52.

González, A. R. y J. A. Pérez. 2000 *Argentina Indígena. Vísperas de la conquista*. Historia Argentina 1. Paidós. Argentina

González, P. 1992 *Prácticas mortuorias de la fase Diaguita I*. Informe de Práctica Profesional, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.

1995 *Diseños Cerámicos Diaguita-Inka: Estructura, Simbolismo, Color Y Relaciones Culturales*. Memoria para optar al Título de Arqueóloga, Departamento de Antropología Universidad de Chile, Santiago.

1997 Patrones decorativos de las culturas Agroalfareras de la Provincia del Choapa y su relación con los patrones culturales de las áreas aledañas. *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo 2:191-222. Copiapó.

1998 Códigos visuales en las pinturas rupestres de la subregión del río Salado, norte de Chile. Manuscrito en posesión del autor.

2004 Estilo, interacción y poder: arte visual Diaguita Inca en asentamientos habitacionales del valle de Illapel y del área Diaguita nuclear. *Werken* 5:69-76.

Grant, C. 1967 *Rock Art of the American Indian*. Apollo Editions.

Hegmon, M. 1992 Archeological research on style. *Annual Review of Anthropology* vol.21:517-536.

Hernández Llosas, M. I. y M. Podestá. 1985 Las composiciones geométricas del arte rupestre de las quebradas de Humahuaca (Jujuy, Argentina): análisis comparativo. En *Estudios de Arte Rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, pp. 109-129. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Hodder, I. 1982 *Symbols in Action*. Cambridge University Press.

Iribarren, J. 1947 Los petroglifos del valle del río Hurtado. *Publicaciones del Museo y La Sociedad arqueológica de La Serena* 3:1-3.

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

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

1961 La cultura Huentelauquén y sus correlaciones. *Contribuciones Arqueológicas* 1:4-18, Museo Arqueológico de La Serena.

1964 Decoración negativa y la cultura El Molle. *Arqueología De Chile Central Y Áreas Vecinas*. Publicación de los trabajos presentados en el Tercer Congreso Internacional de Arqueología Chilena. Pp.29-51, Viña del Mar.

1973a Pictografías en las provincias de Atacama y Coquimbo. *Boletín* 15:115-132, Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena, La Serena.

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

Jackson, D. 1999 Evaluación de las ocupaciones humanas de fines del Pleistoceno y comienzos del Holoceno en la provincia del Choapa. Informe Proyecto Fondecyt n° 1990699. Manuscrito en posesión del autor.

2002 *Cazadores y Recolectores del Holoceno Medio del Norte Semiárido de Chile*. Tesis para optar al grado de Magister, Programa de Post-grado, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.

2004 Camélidos en el arte rupestre de la cuenca hidrográfica del Choapa: hacia una discusión de sus distinciones. *Actas del V Congreso chileno de Antropología*, San Felipe. En Prensa.

Jackson D., R. Seguel, P. Báez y X. Prieto. 1999 Asentamientos y evidencias culturales del Complejo Huentelauquén en la comuna de Los Vilos, Provincia de Choapa. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* 24:5-28.

Jackson D., P. Galarce e I. Matínez. 2000 Ocupaciones prehispánicas en la precordillera y cordillera del río Tencadán, comuna de Salamanca. *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología* 29:31-38.

Jackson D., D. Artigas Y G. Cabello. 2001 Nuevas manifestaciones de petroglifos en la precordillera del Choapa: técnicas, motivos y significado. *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología* 21:43-49, Santiago.

2002 *Trazos del Choapa. Arte Rupestre en la Cuenca del Río Choapa. Una perspectiva macroespacial*. LOM Ediciones.

Krieger, A. 1944 The typological concept. *American Antiquity* 9 (3):271-88.

Latcham, R. 1828 *La Alfarería Indígena Chilena*. Sociedad Imprenta y Litografía Universo, Santiago.

Lévi-Strauss, C. 1997 *La vía de las máscaras*. Siglo veintiuno editores.

Méndez, C. 2002a *Tecnología, Subsistencia Y Movilidad En Punta Penitente (LV.014): Un Acercamiento A Los Patrones Conductuales De Los Grupos Cazadores Recolectores En El Litoral Del Norte Semiárido*. Memoria para optar al Título de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.

2002b Cazadores-recolectores costeros y sus contextos de tarea: una visión desde el asentamiento Holocénico Temprano de Punta Penitente, Los Vilos, IV Región. *Chungara* Vol. 34 n°2:153-166.

Montané, J. 1961 Figuras Humanas en las arcillas de la cultura diaguita chilena. *Boletín Universidad de Chile* 22:4-7.

Montané, J. y R. Bahamóndez. 1973 Un nuevo sitio Paleoindio en la provincia de Coquimbo, Chile. *Boletín* 15:215-222, Museo Arqueológico de La Serena.

Mostny, G. y H. Niemeyer. 1983 *Arte Rupestre Chileno*. Publicación del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Santiago.

Museo Chileno de Arte Precolombino. 1986 *Diaguitas. Pueblos del Norte Verde*. Santiago, Chile.

Niemeyer, H. 1977 Variación de los estilos de arte rupestre en Chile. *Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile, Altos de Vilches*, Vol. II:649-660.

Niemeyer H. y D. Ballereau 1996 Los sitios rupestres de la cuenca alta del río Illapel (Norte Chico, Chile). *Chungara* Vol.28 (1-2):319-352.



Núñez L., J. Varela y R. Casamiquella. 1983 *Ocupación Paleoindia en Quereo: reconstrucción multidisciplinaria en el territorio semiárido de Chile (IV Región)*. Universidad del Norte, Antofagasta.

Núñez L., J. Varela, R. Casamiquella y C. Villagrán 1994 Reconstrucción multidisciplinaria de la ocupación prehistórica de Quereo, centro de Chile. *Latin American Antiquity*, Vol. 5, N°2:99-118.

Pavlovic, D. 2004 Dejando atrás la tierra de nadie: asentamientos, contextos y movilidad de las comunidades alfareras tempranas del Choapa. *Werken* 5:39-46.

Plog, S. 1978 Measurement of prehistoric interaction between communities. En *The Early Mesoamerican Village*, editado por K. Flannery, pp. 143-82. Academic Press, New York.

Rengifo, R. 1918 Noticias y comentarios. *Actes de la Société Scientifique du Chili*. Tomo XXVIII:43-74.

1919 Los Chiles, arqueología de Chalinga. *Actes de la Société Scientifique du Chili*, 3° livraison:66-99.

1921 Arte gráfico y poético de los primitivos y los Chiles. *Actes de la Société Scientifique du Chili*. Tome 31:97-135. 31 anne.

Rivera, M. y G. Ampuero. 1969 Excavaciones en quebrada El Encanto. Nuevas evidencias. *Actas V Congreso Nacional de Arqueología*. Pp.185-206, Museo de La Serena, La Serena.

Rodríguez J., A. Troncoso, C. Becker, P. Gonzalez y D. Pavlovic. 1997 Ocupaciones prehispánicas en la cuenca del río Illapel. *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo 2:331-344. Copiapó.

- Rodríguez, J. 1998 Arqueología del río Illapel. *Informe final proyecto Fondecyt n° 1950012*. Manuscrito en posesión del autor.
- Sackett, J. 1982 Approaches to the style in lithic archaeology. *Journal of Anthropological Archaeology* 1:59-112.
- Sanhueza, L., D. Baudet, D. Jackson y L. Contreras. 2004 La cultura Agrelo-Calingasta en el Choapa. *Werken* 5:47-52.
- Strube, L. 1939 Arte Rupestre en Sur América, con especial descripción de los petroglifos de la provincia de Coquimbo. Chile. Manuscrito en posesión del autor.
- Troncoso, A. 1998 *El Período Tardío En La Cuenca Del Río Illapel: Desarrollo Y Relaciones*. Memoria para optar al Título de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- 2001 De monumentos y heterotopias: arte rupestre y paisaje en el curso superior del río Illapel, IV región, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8:9-20.
- 2004 Las posibilidades de la diferencia: una aproximación inicial al arte rupestre del valle de Choapa. *Werken* 5:127-132.
- Walton, K. 1979 Style and the products and process of art. En *The Concep of Style*, editado por B. Lang, pp. 45-66. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Washburn, D. 1983 Toward a theory of structural style in art. *Structure and cognition in art*, Dorothy Washburn (Ed.), pp. Cambridge University Press, Cambridge.
- Washburn D. y D. Crowe. 1988 *Theory and practice of plane pattern analysis*. University of Washington Press.

Weissner, P. 1983 Style and social information in Kalahari San proyectil points.  
*American Antiquity* 49:253-76.

Williams, R. 1973 Base and superestructure in marxist cultural theory. *New Left Review*  
1(82):3-16.

Wobst, H. M. 1977 Stylistic behavior and information exchange. En *For the Director:  
Research Essays in Honor of James B. Griffin*, editado por C. E. Cleland (Museum of  
Anthropology Anthropological Paper 61), pp. 317-42. University of Michigan.

## Anexos

### Lista de Láminas

1. Estilo Limarí (Mostny y Niemeyer 1983).
2. Estilo La Silla (Niemeyer y Ballereau 1998).
3. Zonas con estudios de Arte Rupestre en la cuenca del Choapa (en base a Jackson et al 2002)
4. Movimientos de Simetría en Patrones Unidimensionales (Washburn y Crowe 1998)
5. Movimientos de Simetría en Patrones Bidimensionales (Washburn y Crowe 1998)
6. Ejemplos de Movimientos de Simetría en Diseño General:
  - a. Asimétricos
  - b. Simétricos
7. Ejemplos de Movimientos de Simetría en las Unidades Fundamentales:
  - a. Traslación
  - b. Rotación
  - c. Reflexión Especular
  - d. Reflexión Lateral en 45°
  - e. Doble Reflexión Especular
8. Tipo I
9. Tipo I
10. Tipo I
11. Tipo I
12. Tipo II
13. Tipo II
14. Tipo III
15. Tipo III
16. Tipo III
17. Tipo IV
18. Tipo V
19. Tipo V
20. Tipo V
21. Tipo VI
22. Tipo VI
23. Tipo VI
24. Tipo VII
25. Esquema de Secuencia del Diseño de figuras a partir de un contorno
26. Mapa de sitios de arte rupestre Río Chalinga, curso Superior (en base a Becker 2003)
27. Mapa de sitios de arte rupestre Río Chalinga, curso Medio (en base a Becker 2003)
28. Mapa de sitios de arte rupestre Río Chalinga, curso Inferior (en base a Becker 2003)
29. Sitios complejos
30. Tipos I y II en sitios PAT.
31. Tipos I y II en sitios Indeterminados
32. Tipo III en sitios exclusivos
33. Sitios con Tipo VII

34. Decoración del Noroeste argentino (González 1974, García 1996)
35. Decoración Alfarero Temprano (González 1997 y Museo Chileno de Arte Precolombino 1986)
36. Decoración Diaguita III (González 1995)
37. Rostros Diaguita (Becker 2003 y Museo Chileno de Arte Precolombino 1986)
38. Esquema de variables utilizadas para el análisis

#### Lista de Fichas

1. Ficha Registro Sitio de Arte Rupestre (Práctica Profesional, Proyecto Fondecyt n° 1000039)
2. Ficha Registro Panel (Práctica Profesional, Proyecto Fondecyt n° 1000039)
3. Ficha Registro Sitio de Arte Rupestre (proyecto DID SOO 12/2)
4. Ficha Registro Bloque (proyecto DID SOO 12/2)
5. Ficha Registro Panel (proyecto DID SOO 12/2)
6. Ficha Registro Motivo (proyecto DID SOC 03-192)

#### Lista de Tablas

1. Base de Datos Sitio - Panel
2. Base de Datos Motivos
3. Base de Datos Máscaras
4. Base de Datos Cluster 1
5. Movimientos de Simetría según: Diseño General y Unidades Fundamentales por segmento (superior e inferior)
6. Movimientos de Simetría según: Diseño General y Unidades Fundamentales según eje de desplazamiento
7. Movimientos de Simetría según: Diseño General y Unidades Fundamentales en términos generales de cuantificación
8. Base de Datos Cluster 2
9. Base de Datos Cluster 3
10. Tabla comparativa de grupos

#### Lista de Dendrogramas

1. Análisis de Agrupamiento 1
2. Análisis de Agrupamiento 2
3. Análisis de Agrupamiento 3

#### Otros

Listado de sitios y sus características generales

Tabla comparativa de nomenclatura Becker (2003), Jackson (2001).



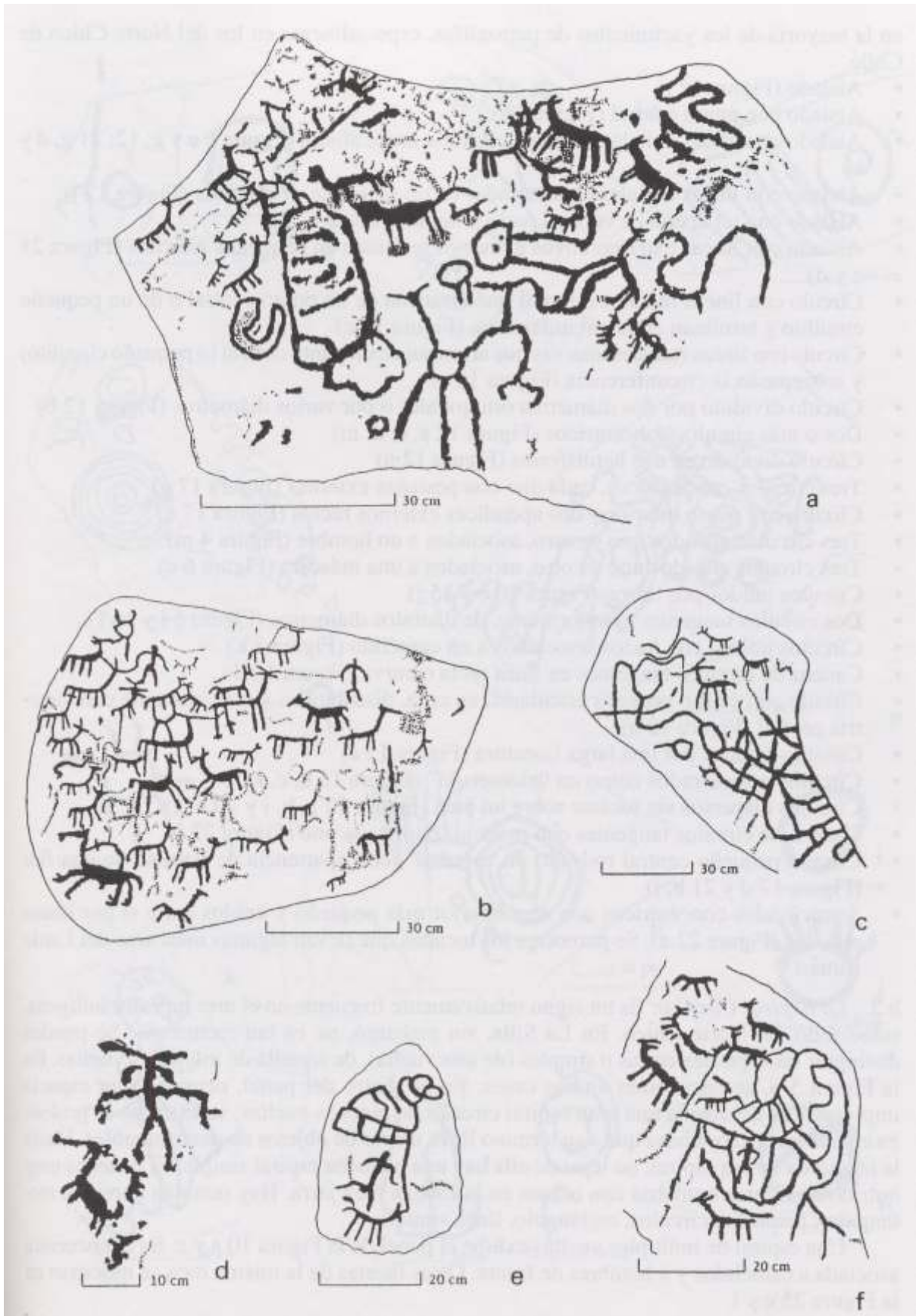
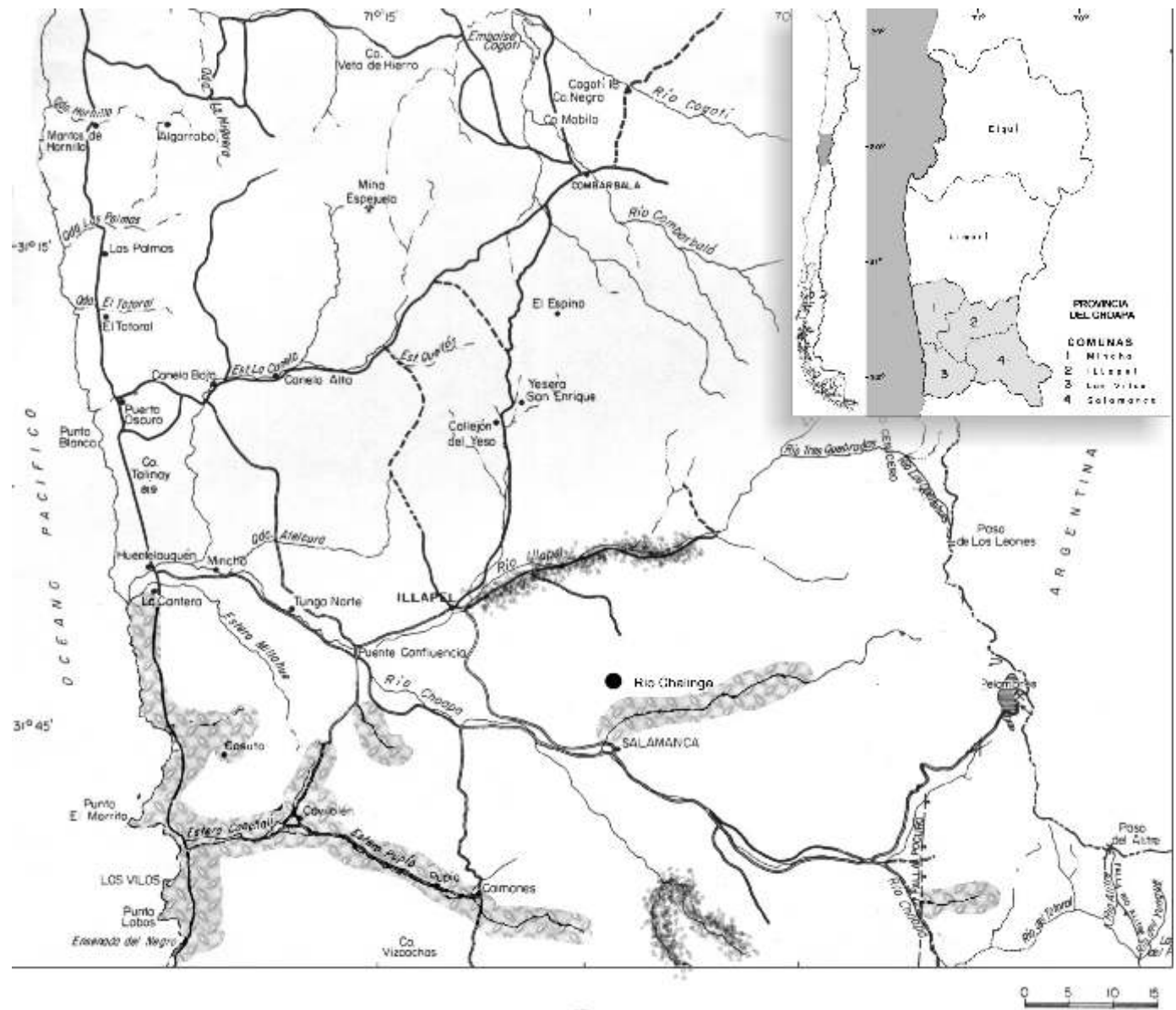




Lámina 3 Estudios de arte rupestre en el Choapa (en base a Jackson et al.)





Traslación



2.26a  $p111 = 11$

Reflexión  
Especcular



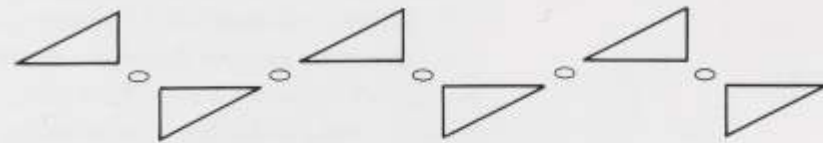
2.26b  $p1m1 = 1m$

Rotación

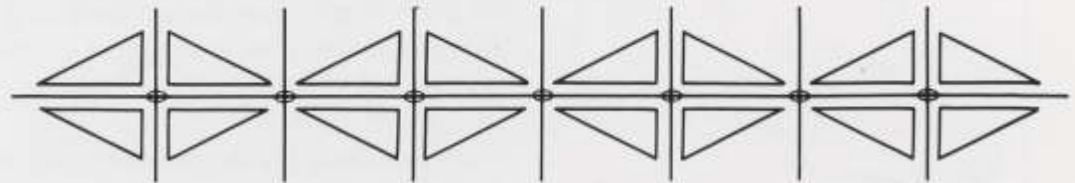


2.26c  $pm11 = m1$

Doble reflexión  
especcular

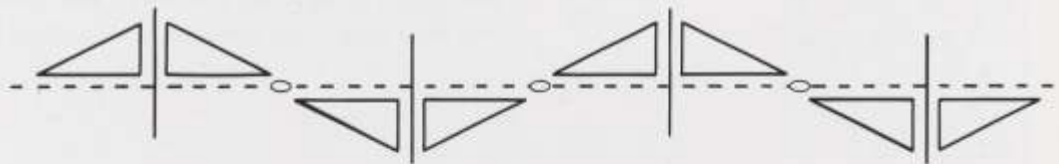


2.26d  $p112 = 12$

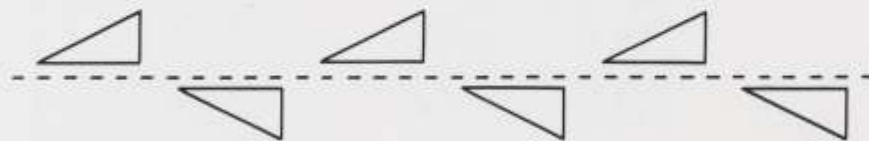


2.26e  $pmm2 = mm$

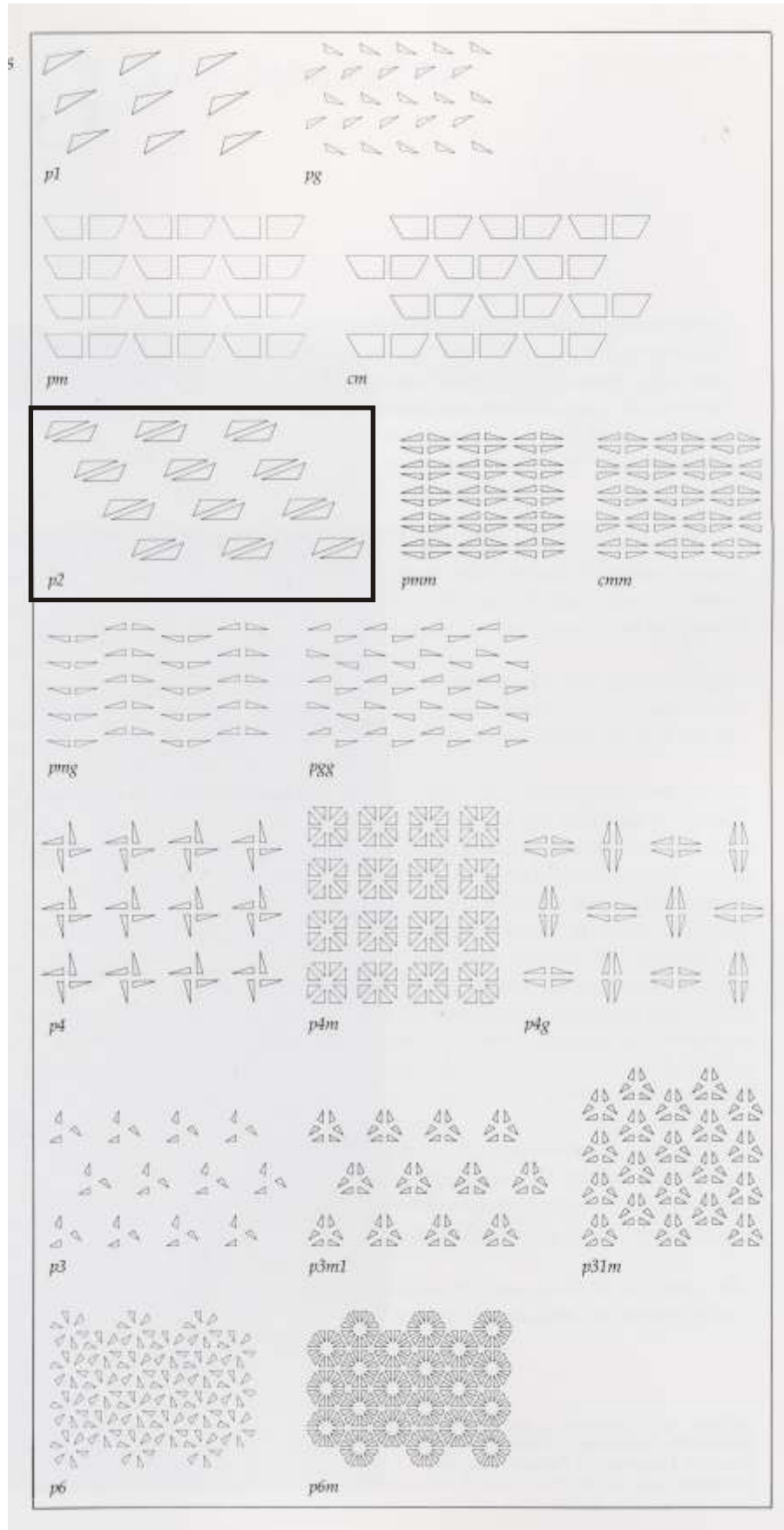
Reflexión  
desplazada



2.26f  $pma2 = mg$



2.26g  $p1a1 = 1g$



A. Asimétricos



B. Simétricos:  
Reflexión especular  
sobre eje vertical

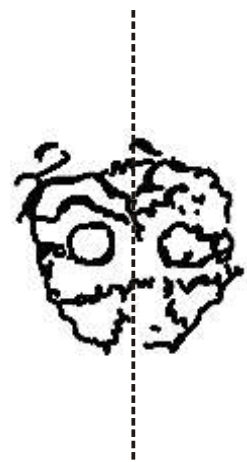
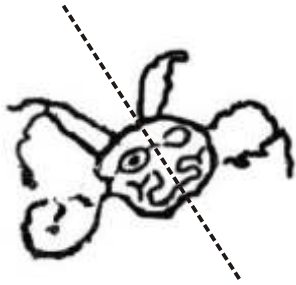
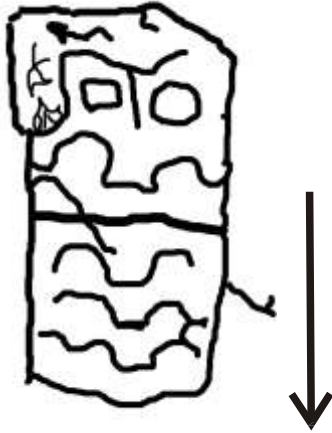


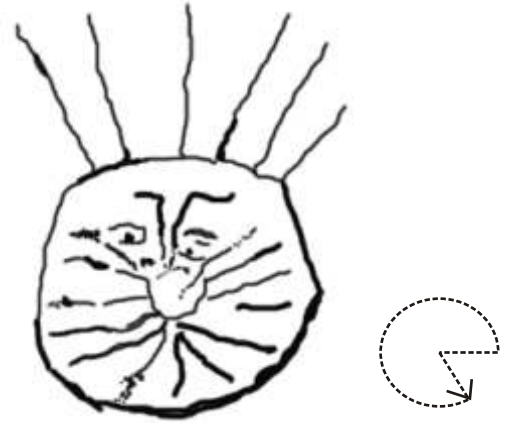
Lámina 7 Ejemplos de simetría en las unidades fundamentales

---

A. Traslación



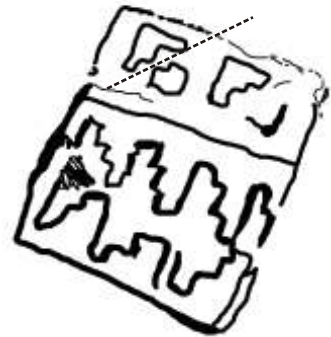
B. Rotación



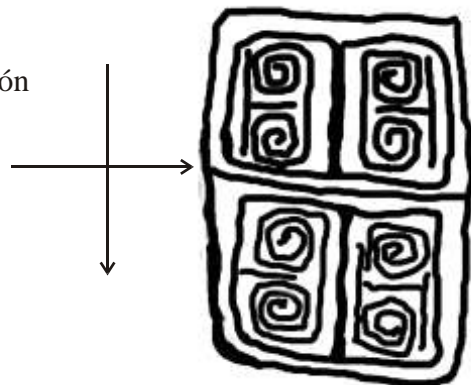
C. Reflexión Especular



D. Reflexión lateral en 45°



E. Doble reflexión especular





2



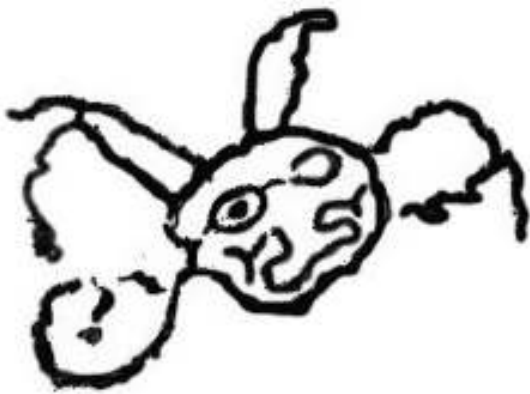
4



8



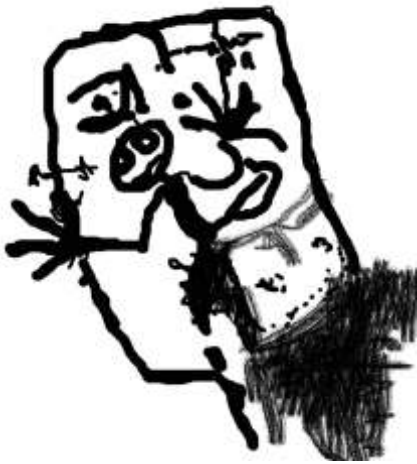
11



12



13



23



25



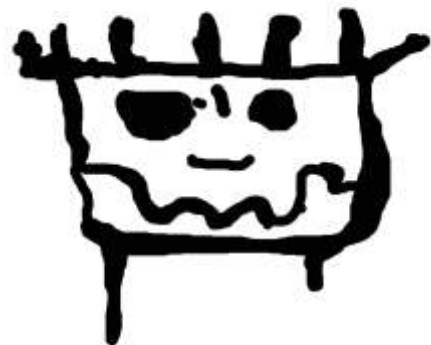
26



31



33



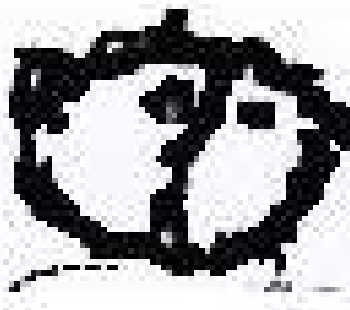
36



37



44



46



50



68



71





72



73



84

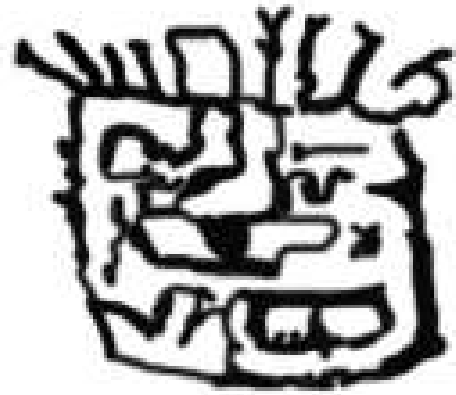


85





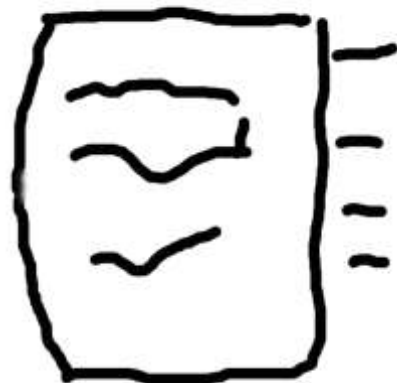
7



15



29



34



35



69



75



87



21



28



38



39



40



41



47



52



55



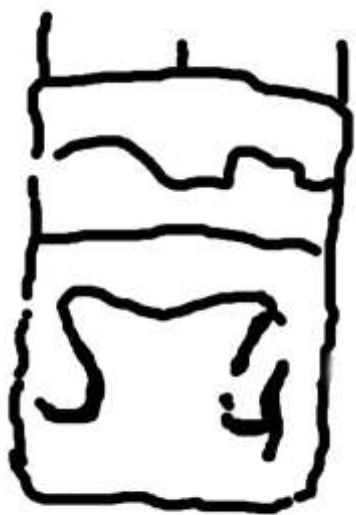
58



70



76



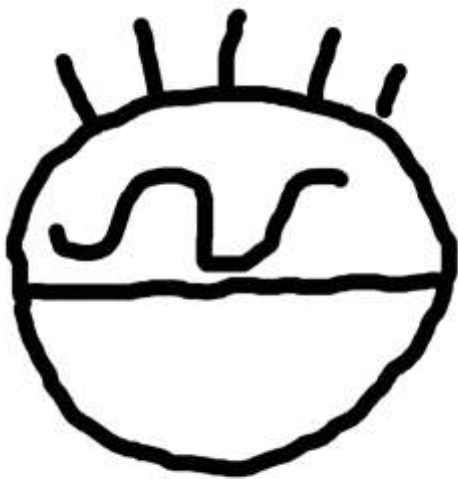
79



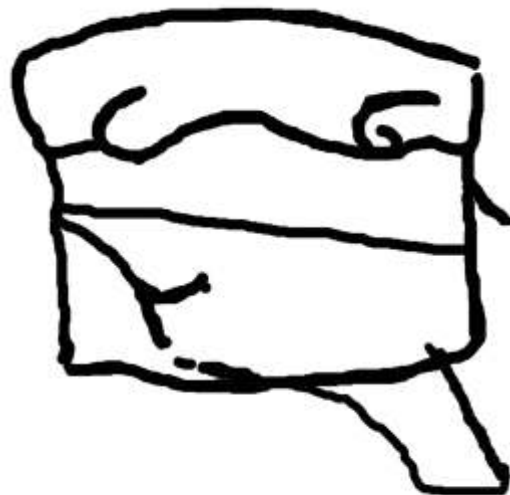
20



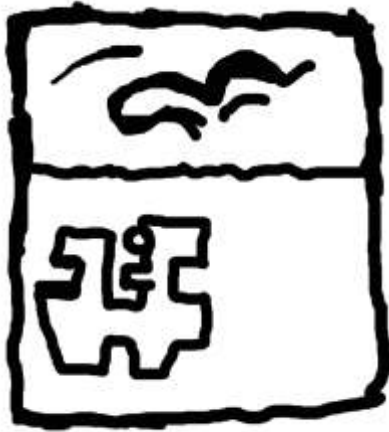
30



54



64



16



17



18



19



24



48



57



59





62



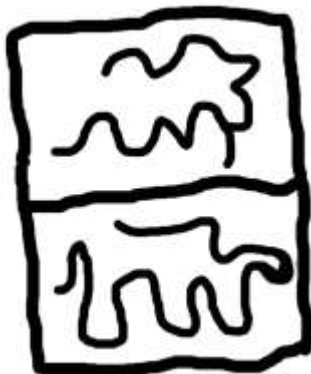
67



77



78



81



86



1



9



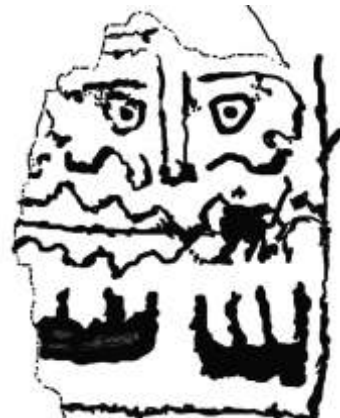
10



22



27



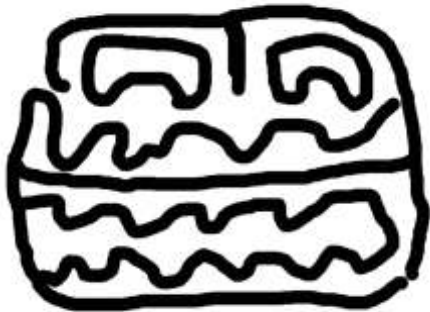
32



42



51



56



60



61



63



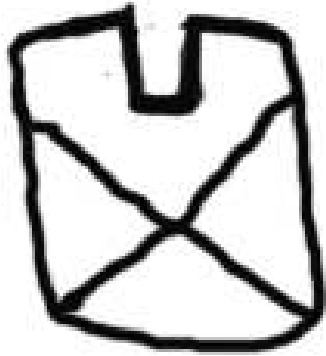
65



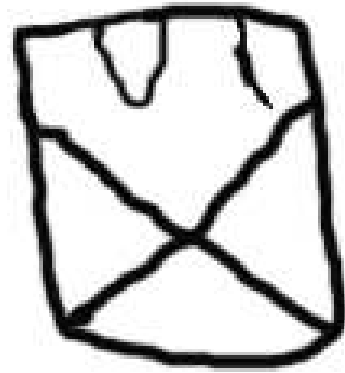
66



83



5



6



53



74



80



82

Lámina 25 : Esquema secuencia de diseño de figuras a partir de un contorno.

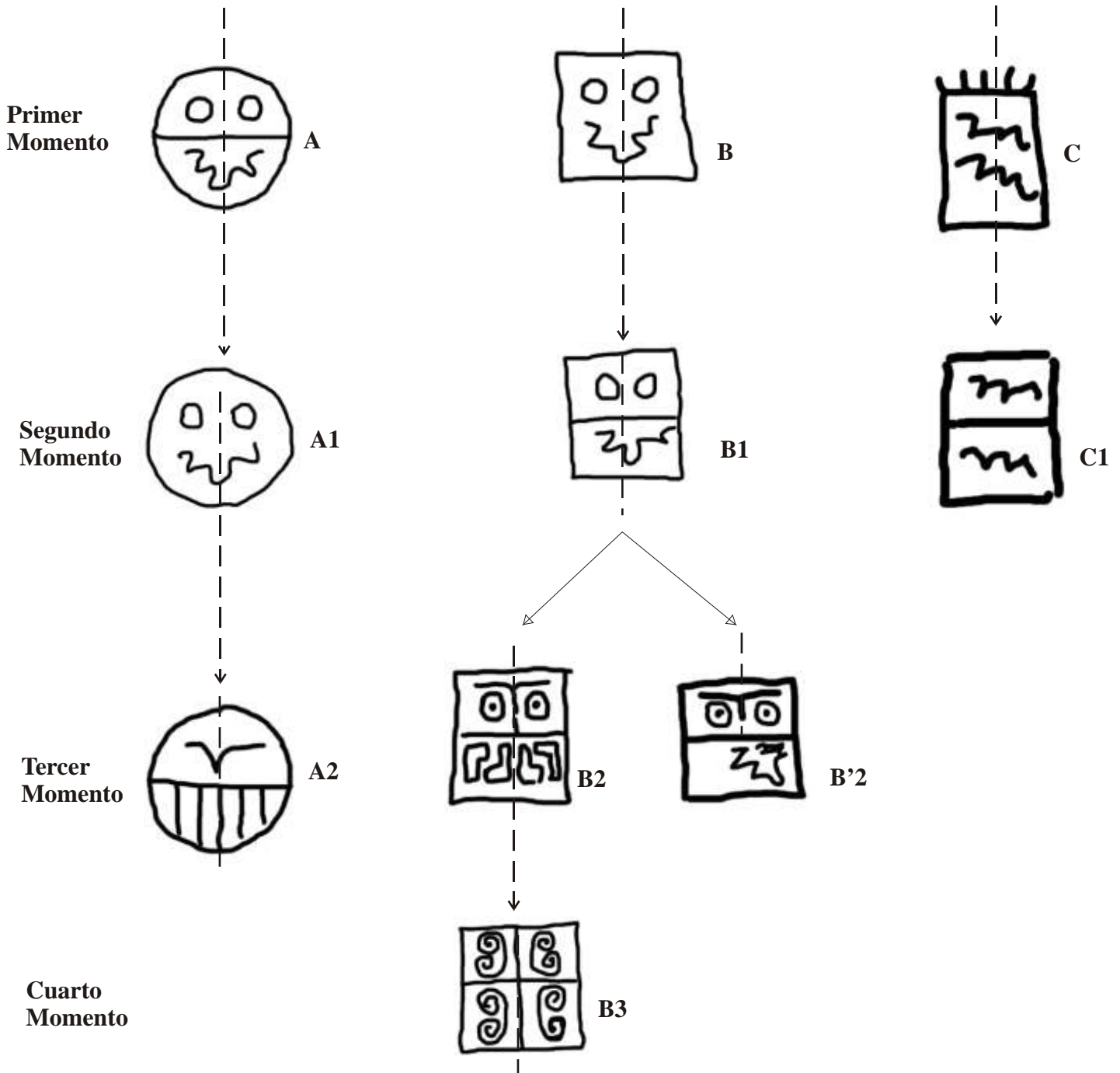
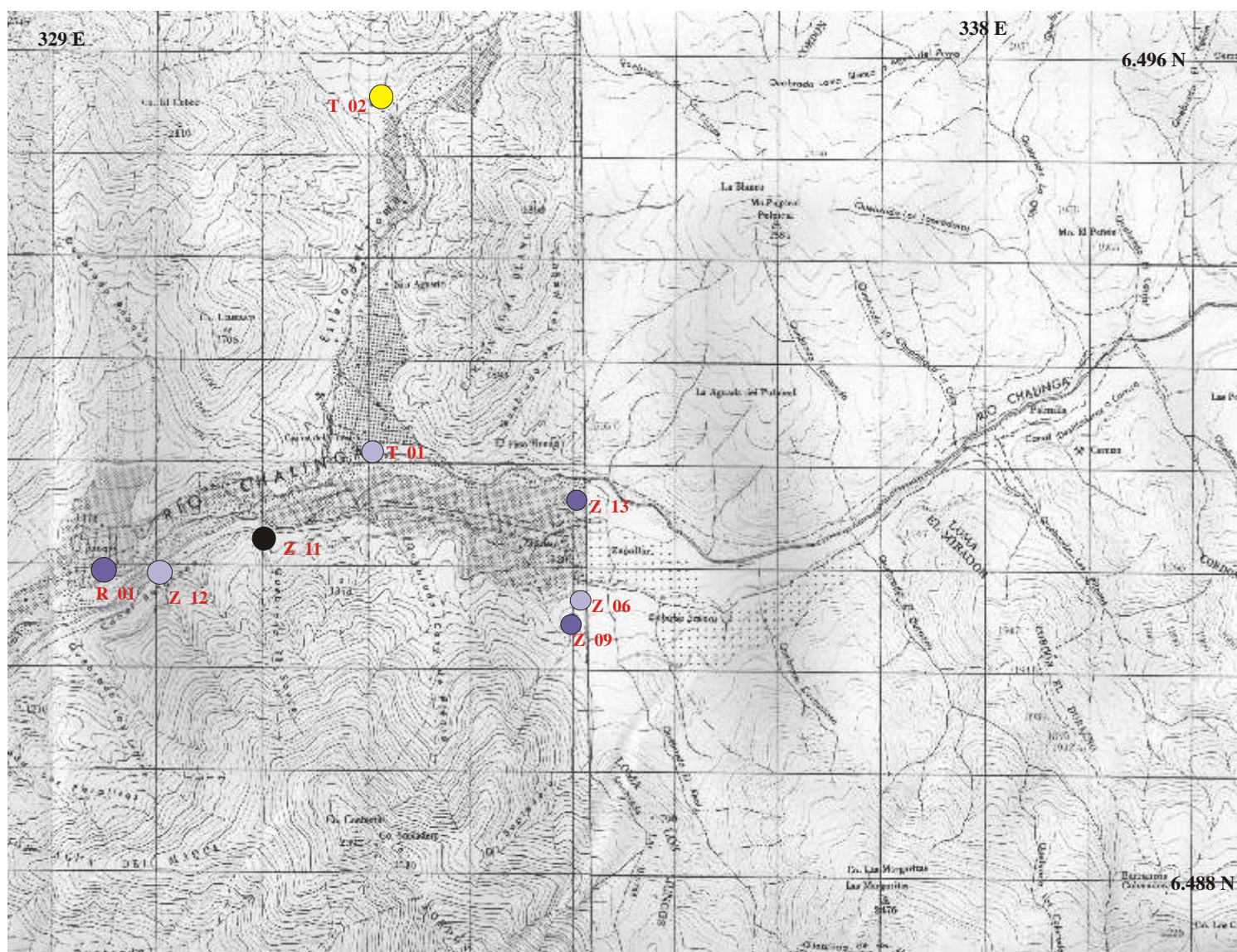




Lámina 26 Mapa de Sitios Arte rupestre Chalinga curso superior





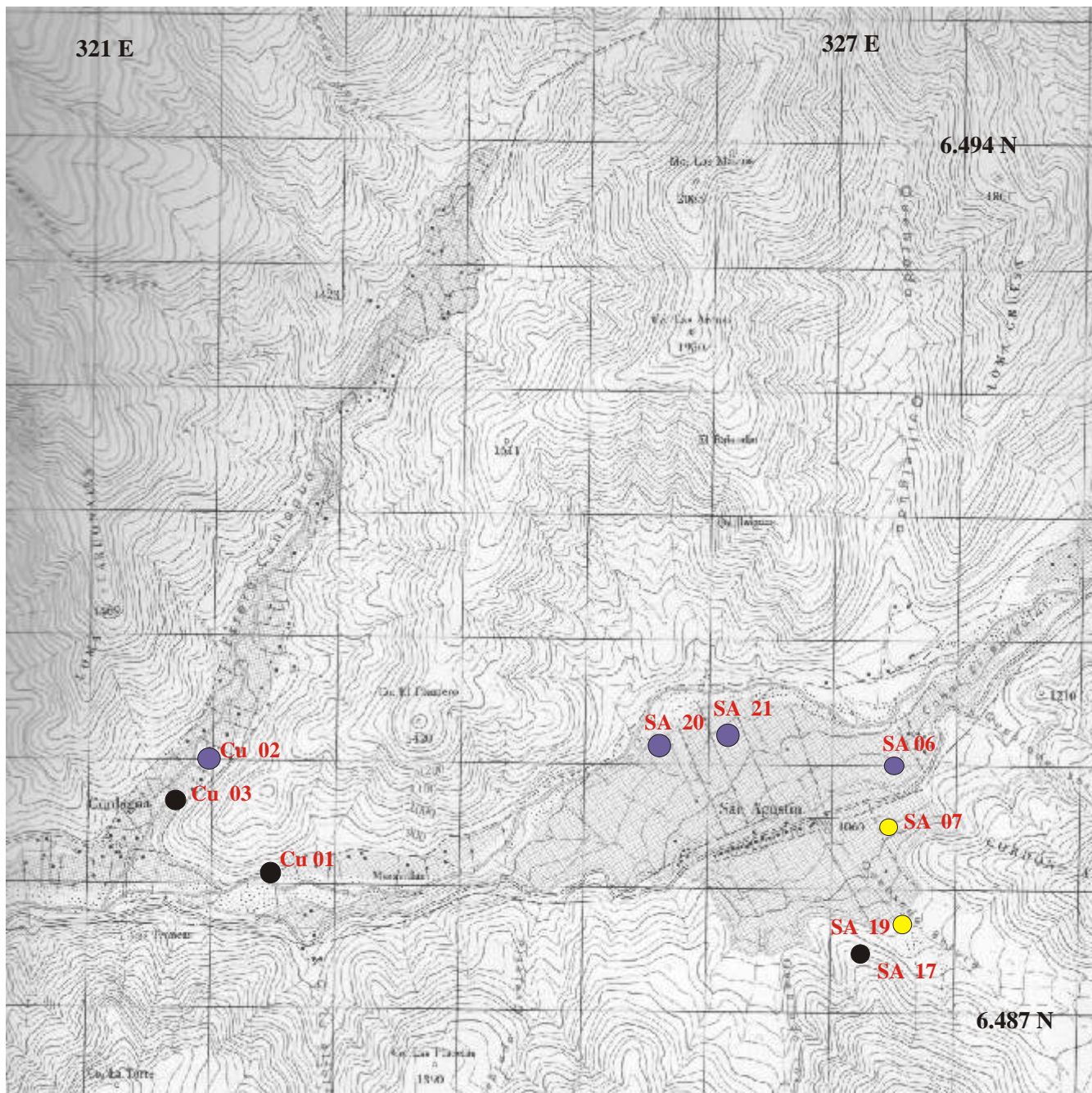
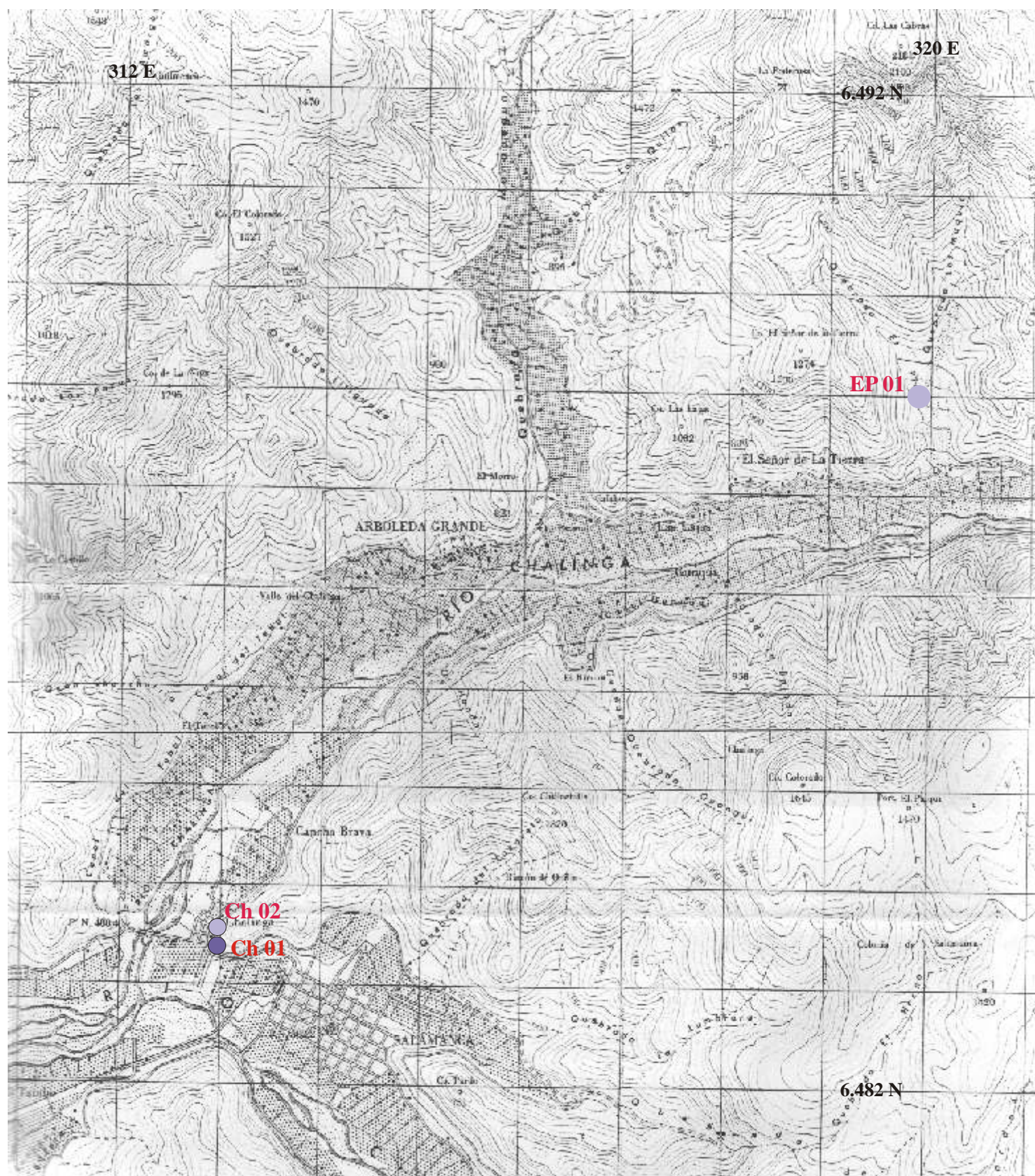




Lámina 28 Mapa de Sitios Arte rupestre Chalinga curso inferior







Sa17



Sa19



T02





R01



Z13



Sa21





Z06





Ep01



T01



Z06





Cu01 1



Cu01 2



Cu01 A



Cu01 B



Z11



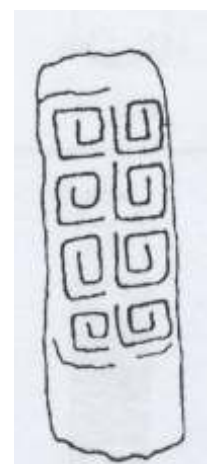
Máscara de piedra Tafí



Vasija de piedra Condorhuasi



Máscaras de piedra Condorhuasi



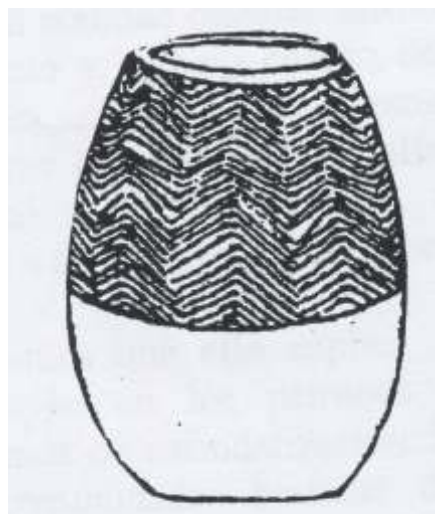
Menhires Tafí (García )



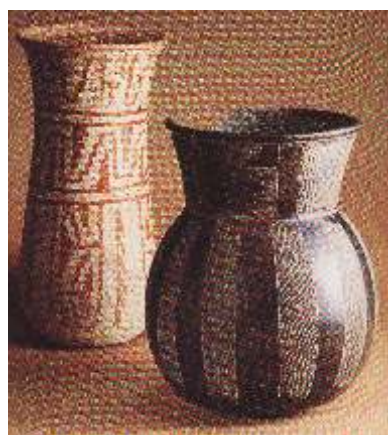
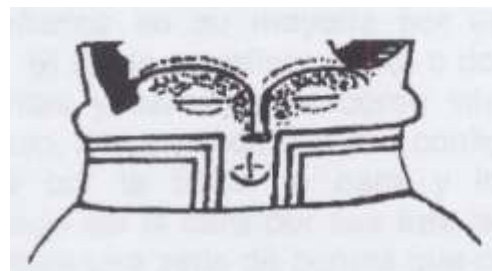
Condorhuasi



Santa María

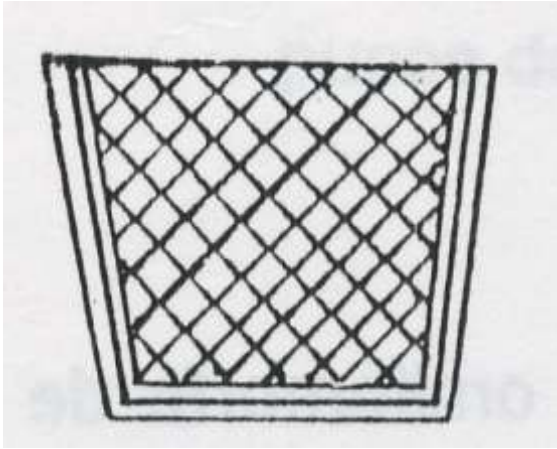


Vasijas y Rostros del Choapa (González 1997)

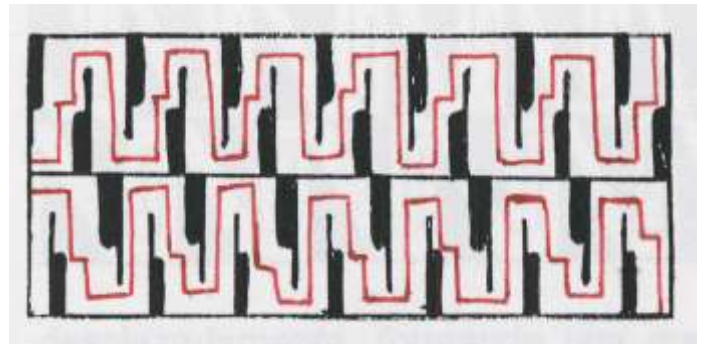


Vasijas Molle clásico (MCHAP 1986)

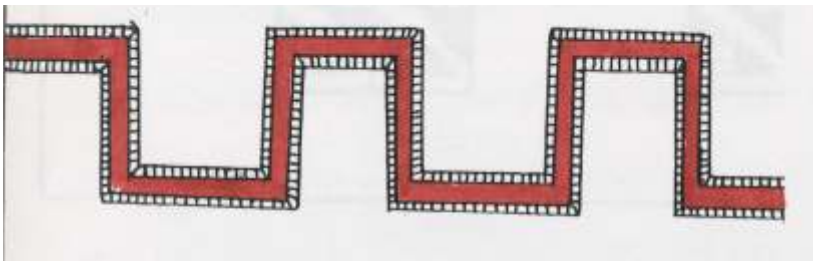




Reticulado



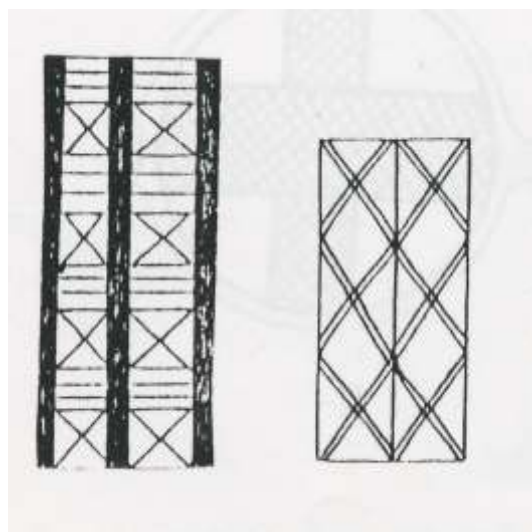
Patrón Doble Zigzag



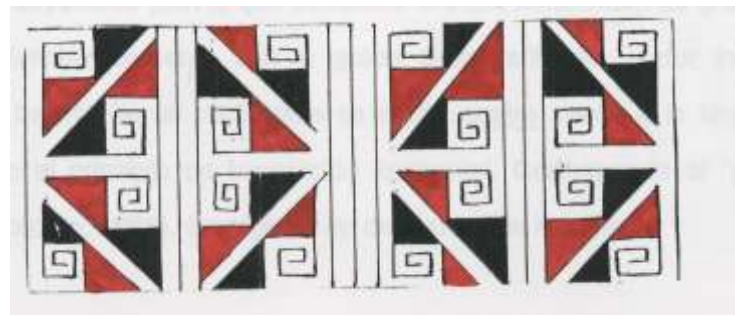
Greca Inca



Ojos Antropomorfos



Cuatricapartición Banda Aríbalo



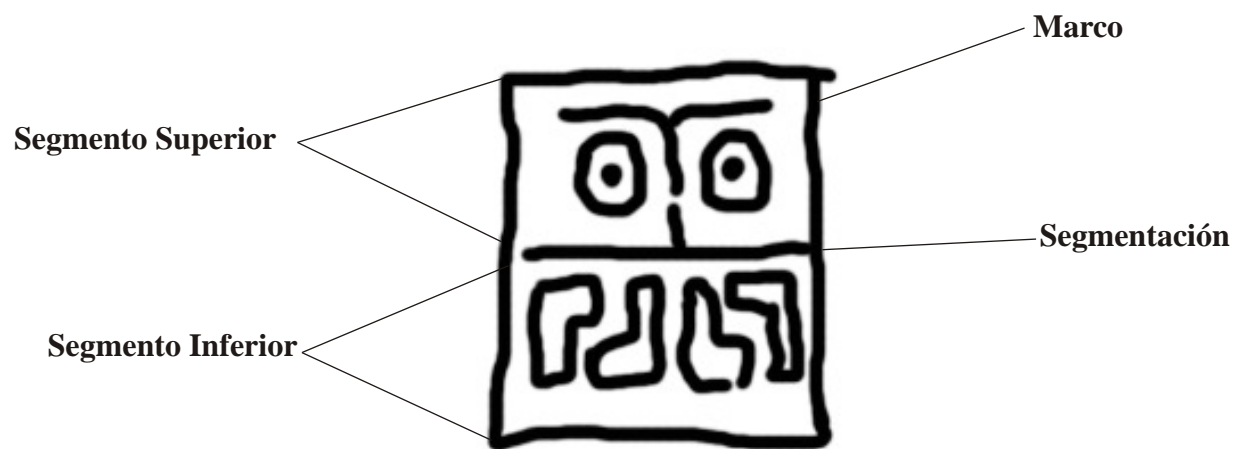
Cuatricapartición Variante 2 banda amplia



Platos Zoomorfos (MCHAP 1986)



Figurilla Sitio Lomas El Arenal ( Becker 2003)



**FICHA DE REGISTRO DE ARTE  
RUPESTRE – SITIO.\***

Área: .....  
Sitio: .....  
Coordenadas: .....  
Altitud: .....

Número de Soportes (bloques):.....

**Tipo de Soporte:**  
 Afloramiento rocoso  
 Roca aislada  
 Otro.....

**Disposición Bloques:**  
 Concentrados  
 Dispersos  
 Aislado

**Disturbación :**  
Natural :.....  
Cultural :.....

**Relaciones de emplazamiento cultural**

a) **Sitio de arte rupestre exclusivo:**  
 Si  
 No

b) **Asociación con sitio cerámico:**  
 Si  
 No

e) **Materiales culturales asociados:**  
 Cerámica;  Lítico;  Ninguno;  Otro.

**Descripción cerámica:**  
.....  
.....  
.....

**Recolección de material:**  Si  No

**Relaciones de emplazamiento natural:**  
 Ladera de cerro  
 Cono de deyección  
 Cima de cerro  
 Terraza fluvial  
 Otro .....

**Visibilidad**

a) **Condiciones de visibilidad:**  
 Amplia  Restringida

Obs: .....  
.....

b) **Condiciones de visibilización:**  
 Amplia  Restringida

Obs: .....  
.....

c) **Intervisibilidad**  Si  No

Intervisibilidad con .....  
.....

**Otras Observaciones:** .....  
.....  
.....

**Registro Fotográfico :**  
Hora de Exposición .....  
Estado del día .....  
Nº Rollo .....  
Nº Fotos .....

**Registrado por :** .....

**Fecha :** .....

\* Ficha elaborada por Gloria Cabello B.

**FICHA DE REGISTRO ARTE  
RUPESTRE: BLOQUE-PANEL  
con MÁSCARAS\***

**1. BLOQUE**

Bloque N° .....

Área: .....

Sitio: .....

Coordenadas: .....

Altitud: .....

Ubicación relativa en relación al sitio: .....

.....

**Tipo de soporte:**

Afloramiento rocoso

Roca aislada

Otro.....

**Tipo de roca** .....

.....

**Superficie:**

Rugosa  Lisa

Con clibajes  Otro .....

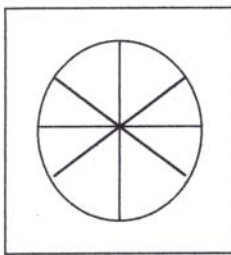
**N° de Máscaras** .....

**N° de Paneles**.....

**2. PANEL**

Panel N°: .....

Orientación: .....



**Ángulo inclinación**

.....

Cenit  Nadir

**Estado:**

Completo

Incompleto

**Disturbación:**

Natural .....

Cultural .....

**2.1 Caracterización General.**

a) **N° de íconos:** .....  
 Exacto  Aproximado

b) **Técnica:**  
 Percusión  Grabado  
 Lineal  Areal  
 Continuo  Discontinuo

Obs: .....

.....

c) **Diferencias de grosor:**  Si  No

Obs: .....

.....

d) **Motivos:** (N° y caract.)

Máscaras: .....

.....

.....

.....

.....

Antropomorfos: .....

.....

.....

Zoomorfos: .....

.....

.....

Geométricos: .....

.....

.....

e) **Superposición:**  
 Presencia  Ausencia  
 con diferencia pátina  
 sin diferencia pátina

Obs: .....

.....

.....

f) **Patinación:**

Obs: .....

.....

\* Ficha elaborada por Gloria Cabello B.

3. FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE  
**SITIO** (Proyecto DID SOO 12/2)

01. CODIGO

Area:.....  
Unidad:.....  
Sitio:.....  
Coordenadas:.....  
Altitud: .....

02. ANTECEDENTES GENERALES BLOQUES.

- a) Número de Bloques (soportes).....
- b) Tipo de soporte:  
 Afloramiento rocoso  
 Roca aislada  
 Otro.....
- c) Disposición bloques:  
 concentrados  Dispersos  aislado
- d) Presencia motivos:  
 antropomorfos  zoomorfos;  geométricos  
 otros.
- e) Disturbación :
- Natural :.....
- Cultural :.....
- f) Obtención de muestra  si  no  
Tipo.....

03. RELACIONES DE EMPLAZAMIENTO NATURAL:

- a) General:.....
- b) Específica:  
 Ladera de cerro  
 Cono de deyección  
 Cima de cerro  
 Terraza fluvial  
 Otro.....
- c) Asociación a cursos de agua:  
 Permanente  
 Intermitente o estacional  
 Ninguno.

- d) Tipo de curso de agua:  
 aguada  quebrada  río.

04. RELACIONES DE EMPLAZAMIENTO CULTURAL:

- a) Área de circulación actual:  
 si;  no.
- b) Sitio de arte rupestre exclusivo:  
 si  no.
- c) Presencia de restos arqueológicos:  
 cerámica  
 lítico  
 otro.....

Descripción:.....  
.....  
.....  
.....

d) Recolección de material  si  no  
Tipo.....

05. OBSERVACIONES :

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

Registro Fotográfico :

Hora de exposición.....  
Estado del día.....

FOTOS

Nº Rollo.....  
Nº Fotos.....

DIPOSITIVAS

Nº Rollo.....  
Nº Diapos.....

Dibujos :

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

**4. FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE**  
**BLOQUE.**

(Proyecto DID SOO 12/2)

BLOQUE N° .....

**01. CODIGO**

Area:.....

Unidad:.....

Sitio:.....

Coordenadas:.....

Altitud: .....

**02. ANTECEDENTES GENERALES**

**a) Tipo de soporte:**

( ) Afloramiento rocoso

( ) Roca aislada

( ) Otro.....

**b) Soporte:**

Tipo de roca:.....

**c) Superficie:**

( ) rugosa

( ) lisa

( ) con clibajes

( ) otro.....

**d) PANELES**

Cantidad de Paneles: .....

Registrado por : .....

Dibujos : .....

Fecha : .....

**03. RELACIONES DE EMPLAZAMIENTO CULTURAL**

**a) Asociación principal:**

( ) Sendero

( ) Sitio Arq. depositacional

( ) Avistadero

( ) Piedras Tacitas

( ) Ninguna.

**b) Asociación secundaria:**

( ) Sendero

( ) Sitio Arq. depositacional

( ) Avistadero

( ) Piedras Tacitas

( ) Ninguna.

Descripción: .....

**04. RELACIONES DE EMPLAZAMIENTO NATURAL:**

**a) Especifica:**

( ) Ladera de cerro

( ) Cima de cerro

( ) Terraza fluvial

( ) Otro.....

**b) Asociación a cursos de agua:**

( ) Permanente ( ) Intermitente o estacional

( ) Ninguno.

**08. OBSERVACIONES :**

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

**Registro Fotográfico :**

Hora de exposición.....

Estado del día.....

**FOTOS**

N° Rollo.....

N° Fotos.....

**DIPOSITIVAS**

N° Rollo.....

N° Diapos.....





**5. FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE**  
**PANEL** (Proyecto DID SOO 12/2)

IDENTIFICACIÓN (Bloque-Panel).....

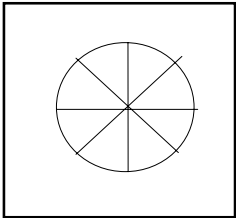
**01. ANTECEDENTES DE PANEL.**

a) Superficie:

- Rugosa
- Lisa
- Con clibajes
- Otro.....

b) Utilización de clibajes con fines decorativos:

- Si  No.



c) Orientación:

.....

d) Ángulo de Inclinación del panel:

.....

- Cenit  Nadir.

f) Medidas

Vertical.....  
Horizontal.....  
Grosor.....

**02. CARACTERIZACIÓN GENERAL.**

a) Número de íconos.....

- Exacto  Aproximado

b) Técnica:

- Petroglifos.....
- Pictografías
- Otro.....

c) Motivos

- Antropomorfos:.....
- Zoomorfo:.....
- Geométrico:.....
- Fitomorfo:.....
- Otro:.....

d) Superposición:

- Presencia  Ausencia
- Con dif de pátina
- Sin dif de pátina

e) Yuxtaposición

- Presencia  Ausencia

f) Patinación

Observaciones.....

g) Disturbación :

- Natural :.....
- Cultural :.....

h) Observaciones Generales: .....

**03. ESPACIALIDAD.**

a) Disposición de los motivos:

- Concentrados  Dispersos
- Extendidos  Otra .....

b) Ubicación de los motivos:

- Derecha  Izquierda  Centrados
- Superior  Inferior  Centrados
- Toda la roca.

**04. VISIBILIDAD:**

a) Iluminación:

- Luz  Penumbra  Luz Rasante.

b) Condiciones de visibilidad:

- Amplia  Restringida.

c) Condiciones de visibilización:

- Amplia  Restringida.  Ninguna.

d) Intervisibilidad  Si  No

Intervisibilidad

con.....

**05. REGISTRO FOTOGRÁFICO :**

Hora de Exposición:.....

Estado del día:.....

**FOTOS**

Nº Rollo.....

Nº Fotos.....

**DIPOSITIVAS**

Nº Rollo.....

Nº Diapos.....

Registrado por : .....

Dibujos : .....

Fecha : .....



**6. FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE: MOTIVO (PROYECTO DID SOC.03-192)**

**01. CODIGO :** Sitio \_\_\_\_\_ Bloque \_\_\_\_\_ Panel \_\_\_\_\_ Figura \_\_\_\_\_

**02. ESTADO :** ( ) Completo ( ) Incompleto ( ) + 50% ( ) - 50%

**03. MOTIVO:** **GEOMÉTRICO ( ) ABSTRACTO ( ) FIGURATIVO ( )**

Descripción:

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

**0.4 SUPERPOSICIONES :** ( ) Si; ( ) No

Bajo:.....

Sobre:.....

**0.5 YUXTAPOSICIONES:** ( ) Si; ( ) No

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

**0.6 ADICIONES:** ( ) Si; ( ) No. Número de adiciones: .....

Localización:.....

**0.7 RETOQUES:** ( ) Si; ( ) No. Número de adiciones:..... **REACTIVACIÓN** Si ( ) No ( )

Localización:.....

**08. TAMAÑO** (Cms.) :Largo máx. \_\_\_\_\_ Ancho máx. \_\_\_\_\_ **(VER DIBUJO)**

**09. TÉCNICA :** Piqueteado( ) Raspado( ) Raspado sobre Piqueteado( ) Otro( ) .....

**10. GRADO DE PATINACIÓN** 1 ( ) 2 ( ) 3 ( ) 4 ( )

Observaciones.....

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

**11. OBSERVACIONES GENERALES**

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

**12. POTENCIAL SONDEO** Si ( ) No ( ); **DEPÓSITO** Si ( ) No ( ); **MATERIAL SUP.** Si ( ) No ( )

**13. FOTOS:** Si ( ) No ( )

Rollo N° ..... Foto N° .....

Hora de Exposición ..... Estado del Día .....

**Registrado por:** ..... **Fecha:** .....

TABLA 1 Base de Datos Sitio-Panel

SITIO	CORDENADAS	ALTITUD	UBICACIÓN	RIBERA	FILIACIÓN	Nº BLOQUES	Nº BLOQUE MÁSCARA	Nº PANEL	ORIENTACIÓN	CUADRANTE	INCLINACIÓN	MÁSCARA
Zap 06 (7)	19J 334 720 – 6490 609	1376	Piedemonte (LOMAS)	Sur	Indeterminada	16	11	A	300° N	NW	30°	10
Zap 09 (16)	19J 334 039 – 6490 464	1416	Cima de Cerro	Sur	Prehispánico e Histórico	15	14	A	180° N (146)	SE	70° (56)	1
Zap 11 (24)	19J 331 232 – 6491 422	1176	Ladera de Cerro	Sur	Indeterminada	9	1	A	345° W	NW	10°	
Zap 11 (24)	19J 331 232 – 6491 422	1176	Ladera de Cerro	Sur	Indeterminada	9	2	A	n	NE	n	
Zap 11 (24)	19J 331 232 – 6491 422	1176	Ladera de Cerro	Sur	Indeterminada	9	3	A	n	NW	n	
Zap 12 (26)	19J 330 085 – 6490 850	1129	Ladera de Cerro	Sur	Alfarero Temprano	7	2	A	n	SE	n	1
Zap 12 (26)	19J 330 085 – 6490 850	1129	Ladera de Cerro	Sur	Alfarero Temprano	7	1	A	330° N (357)	NW	20° (40)	2 A 13
Zap 13	19J 334 049 – 6491 584	1299	Terraza Fluvial	Sur	Alfarero Temprano	4	1	A	200° N	SW	10°	1
Tome 01	19J 333 100 – 6492 129	1181	Ladera de Cerro	Norte	Alfarero Temprano, Tardío e Histórico	3	1	A	120° N	SE	86°	2, 11, 12 y 2"
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	1	A	160° N	SE	35°	1
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	2	A	115° N	SE	50°	3 y 4
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	3	A	120° N	SE	21°	1
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	4	A	180° N	S	40°	4
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	5	A	340° N	NW	62°	1
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	6	A	25° N	NE	15°	1
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	7	A	40° N	NE	34°	2
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	8	A	160° N	SE	45°	1
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	10	A	155° N	SE	55°	2
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	11	A	35° N	NE	45°	1
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	12	A	40° N	NE	40°	2
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	13	A	180° N	S	22°	1
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	14	A	130° N	SE	43°	1
Tome 02 (13)	19J 332 115 – 6495 482	1495	Cima de Cerro	Norte	Alfarero Temprano	73	15	A	300° N	NW	n	1
Ranqui 01 (4)	19J 329 214 – 6490 795	1097	Terraza Fluvial	Norte	Alfarero Temprano y Tardío	3	3	A	156° N	SE	40°	1 a 5
S.A. 06 (2)	19J 327 513 – 6389 078	1023	Terraza Fluvial	Sur	Alfarero Temprano	14	6	A	335° N	NW	50°	1
S.A. 07 (16)	19J 327 449 – 6488 431	1082	Piedemonte	Sur	Alfarero Temprano	4	1	A	0° N	N	n	2 a 6
S.A. 07 (16)	19J 327 449 – 6488 431	1082	Piedemonte	Sur	Alfarero Temprano	4	2	A	330° N	NW	n	1 y 2
S.A. 07 (16)	19J 327 449 – 6488 431	1082	Piedemonte	Sur	Alfarero Temprano	4	3	A	280° N	NW	n	2
S.A. 17 (B7)	19J 327 300 – 6487 406	1254	Ladera de Cerro	Sur	Alfarero Temprano	2	1	B	240° N	SW	53°	1 a 4, 6 a 9, 12, 14, 19, 22, 35
S.A. 19 (B6)	19J 327 696 – 6487 469	1178	Piedemonte	Sur	Alfarero Temprano, Tardío e Histórico	5	1	A	150° N	SE	n	1 a 3
S.A. 19 (B6)	19J 327 696 – 6487 469	1178	Piedemonte	Sur	Alfarero Temprano, Tardío e Histórico	5	2	A	320° N	NW	n	5, 7 y 11
S.A. 19 (B6)	19J 327 696 – 6487 469	1178	Piedemonte	Sur	Alfarero Temprano, Tardío e Histórico	5	3	A	n	NE	n	1
S.A. 19 (B6)	19J 327 696 – 6487 469	1178	Piedemonte	Sur	Alfarero Temprano, Tardío e Histórico	5	3	B	n	NE	n	1
S.A. 20 (12)	19J 325 588 – 6489 092	927	Terraza Fluvial	Sur	Alfarero Temprano	2	1	A	n	SW	n	1
S.A. 21 (15)	19J 326 120 – 6489 241	973	Terraza Fluvial	Sur	Indeterminada	8	1	A	340° N	NW	n	2 y 4
Cun 01 (M1)	19J 322 549 – 6488 024	833	Ladera de Cerro	Norte	Alfarero Temprano y Diaguita	9	1	A	85° N	NE	86°	8, 9 y 10
Cun 02 (22)	19J 322 026 – 6489 039	874	Terraza Fluvial	Norte	Indeterminada	5	1	C	340° N	NW	45°	4
Cun 03 (23)	19J 321 805 – 6488 650	856	Piedemonte	Norte	Alfarero Tardío	5	1	A	140° N	SE	32°	4
Cun 03 (23)	19J 321 805 – 6488 650	856	Piedemonte	Norte	Alfarero Tardío	5	1	B	325° N	NW	50°	1 y 2
Cun 03 (23)	19J 321 805 – 6488 650	856	Piedemonte	Norte	Alfarero Tardío	5	1	D	20° N	NE	57°	1
Cun 03 (23)	19J 321 805 – 6488 650	856	Piedemonte	Norte	Alfarero Tardío	5	1	E	310° N	NW	58°	1
Cun 03 (23)	19J 321 805 – 6488 650	856	Piedemonte	Norte	Alfarero Tardío	5	1	F	n	N	n	3
E.P. 01	19J 319 710 – 6489 089	920	Ladera de Cerro	Norte	Indeterminada	6	1	A	n	SE	n	1
Cha 01	19J 312 925 – 6483 473	542	Ladera de Cerro	Sur	Indeterminada	5	1	A	10° N	NE	90°	1
Cha 01	19J 312 925 – 6483 473	542	Ladera de Cerro	Sur	Indeterminada	5	1	B	300° N	NW	84°	1
Cha 02 (4)	19J 312 943 – 6483 567	522	Ladera de Cerro	Sur	Indeterminada	1	1	A	140° N	SE	85°	1 y 2

TABLA 2 Base de Datos Motivos

SITIO	BLOQUE	PANEL	FIGURA	ESTADO	MOTIVO	DESCRIPCIÓN	SUPERP	YUXTAP	ADIC	REACTIV	LARGO	ANCHO	(h)	SEGMENT	TÉCNICA	PATINA	Observaciones
Zap 06	11	A	1	Completo	Geométrico	2 líneas curvas que se intersectan, antropomorfo?	No	No	No	No	10	8			Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	2	Completo	Geométrico	Círculo con 2 apéndices	No	No	No	No	12	9			Piqueteado	3	punto central?
Zap 06	11	A	3	Completo	Geométrico	serpenteados y círculos	No	No	No	No	34	40			Piqueteado	3	podrían ser 2 motivos
Zap 06	11	A	4	Completo	Geométrico	Círculo con punto central y 4 apéndices, antropomorfo?	No	No	No	No	22	24			Raspado sobre Piqueteado	3	2 posibles apéndices más
Zap 06	11	A	5	Completo	Geométrico	Círculo con punto central y 5 apéndices, antropomorfo?	No	No	No	No	15	19			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	6	Completo	Geométrico	Circular con 2 apéndices	No	No	No	No	10	13			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	7	Completo	Abstrcto	líneas rectas que se intersectan, zoomorfo? Caméido?	No	No	No	No	20	14			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	8	Completo	Geométrico	Círculo	No	No	No	No	8	6			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	9	Completo	Geométrico	Círculo	No	No	No	No	10	10			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	10	Incompleto (-50%)	Mascariforme	cuadrangular con ojos de grecas y boca escalera	No	No	No	No	30	24		12	Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	11	Completo	Abstrcto	líneas méandricas que terminan en círculo	No	SI	No	No	45	10			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	12	Completo	Figurativo	antropomorfo masculino	No	No	No	No	8	10			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	13	Completo	Figurativo	antropomorfo?	No	No	No	No	20	14			Piqueteado	3	se toca con motivo 12
Zap 06	11	A	14	Completo	Figurativo	antropomorfo con brazos flexados hacia arriba	No	No	No	No	22	16			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	15	Completo	Figurativo	zoomorfo (ictioforme: ballena?)	No	No	No	No	34	20			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	16	Completo	Figurativo	zoomorfo? Caméido?	No	No	No	No	20	15			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	17	Completo	Geométrico	Círculo	No	No	No	No	10	10			Piqueteado	3	piq.inicip. Interior
Zap 06	11	A	18	Completo	Abstrcto	Circular con apéndices que se unen con otro círculo	No	No	No	No	17	24			Incipiente Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	19	Completo	Abstrcto	líneas rectas y curvas	No	No	No	No	16	10			Incipiente Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	20	Completo	Geométrico	Círculo con pequeño apéndice	No	No	No	No	7	7			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	21	Completo	Geométrico	Círculo con punto central y 7 apéndices	No	No	No	No	20	20			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	22	Completo	Abstrcto	Círculos unidos con líneas?	No	No	No	No	21	14			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	23	Completo	Geométrico	3 líneas unidas en un vértice (pata de pájaro)	No	No	No	No	9	11			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	24	Incompleto (-50%)	Abstrcto	líneas méandricas	No	No	No	No	12	7			Piqueteado	3	unida a motivo 27?
Zap 06	11	A	25	Completo	Abstrcto	líneas, zoomorfo?	No	No	No	No	10	13			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	26	Completo	Abstrcto	1 línea y raspados (1 cuadrado y otro circular más pequeño)	No	No	No	No	10	7			Incipiente Piqueteado	3	sin ficha
Zap 06	11	A	27	Incompleto (-50%)	Abstrcto	líneas méandricas largas	No	No	No	No	52	13			Piqueteado	3	unida a motivo 24?
Zap 06	11	A	28	Completo	Abstrcto	líneas méandricas indeterminadas	No	No	No	No	10	15			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	29	Completo	Abstrcto	línea	No	No	No	No	12	10			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	30	Completo	Abstrcto	línea	No	No	No	No	12	18			Piqueteado	3	
Zap 06	11	A	31	Completo	Figurativo	antropomorfo (asociado a caméido)	No	No	No	No	17	20			Piqueteado	3	se parte del 29?
Zap 06	11	A	32	Completo	Figurativo	caméido (asociado a antropomorfo)	No	No	No	No	17	20			Piqueteado	3	medidas compartidas con 32
Zap 06	11	E	1	Incompleto (+50%)	Geométrico	posible círculo radiado	No	No	No	No	14	14			Piqueteado	3	piq.inicip. por sectores (como caméido)/ medidas compartidas con 32
Zap 06	11	E	2	Incompleto (-50%)	Geométrico	Círculo unido a campanuliforme (cabeza-cuerpo?)	No	No	No	No	13	12			Piqueteado	3	líquenes
Zap 06	11	E	3	Incompleto (-50%)	Figurativo	antropomorfo? Elementos curvos y en movimiento	No	No	No	No	17	23			Piqueteado	3	líquenes
Zap 06	11	E	4	Incompleto (-50%)	Abstrcto	especie de círculo o espiral	No	No	No	No	9	10			Piqueteado	3	líquenes
Zap 06	11	E	5	Incompleto (+50%)	Abstrcto	líneas	No	No	No	No	15	13			Piqueteado	3	líquenes
Zap 06	11	E	6	Incompleto (-50%)	Mascariforme	rectangular con puntos y línea quebrada (máscara? Voiteada)	No	No	No	No	25	30		10	Piqueteado	3	segment. Derecha
Zap 09	14	A	1	Completo	Mascariforme	rectangular con insinuación de rasgos, contorno difuso	No	SI	No	No	44	35			Piqueteado	2 a 3	yuxt x cruz subactual
Zap 09	14	A	2	Completo	Geométrico	cruz cristiana	No	No	No	No	18	10			Piqueteado	4	
Zap 09	14	A	3	Completo	Figurativo	antropomorfo de cuerpo completo	No	No	No	No	18	7			Piqueteado	3	
Zap 11	1	A	1	Completo	Mascariforme	subcuadrangular con aparentes rasgos faciales	No	No	No	No	24	21			Piqueteado	3	
Zap 11	1	A	2	Completo	Figurativo	línea méandrica	No	No	No	No	36	21			Piqueteado	3	
Zap 11	1	A	3	Completo	Figurativo	línea méandrica doble	No	No	No	No	50	14			Piqueteado	3	
Zap 11	2	A	1	Completo	Mascariforme	subcuadrangular con líneas cruzadas (escudo?)	No	No	No	No	22	11			Piqueteado	2	
Zap 11	3	A	1	Completo	Mascariforme	subcuadrangular con líneas cruzadas (escudo?)	No	No	No	No	23	21			Piqueteado	2	
Zap 12	1	A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular poco definido	No	No	No	No	46	30			Raspado sobre Piqueteado	2 a 3	
Zap 12	1	A	2	Completo	Figurativo	antropomorfo? Lineal	No	No	No	No	64	15			Raspado sobre Piqueteado	2 a 3	
Zap 12	1	A	3	Completo	Geométrico	Círculo	No	No	No	No	6	6			Piqueteado	2 a 3	
Zap 12	1	A	4	Completo	Geométrico	Círculo con 2 apéndices	No	No	No	No	21	12			Piqueteado	2 a 3	
Zap 12	2	A	1	Completo	Mascariforme	Circular con rasgos faciales	No	No	No	No	22	26			Raspado sobre Piqueteado	3	sup. Bajo: fig no definible
Zap 12	2	A	2	Completo	Mascariforme	máscara con rasgos cuadrangulares	No	No	No	No	23	26		12,5	Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	3	Completo	Abstrcto	Círculo y líneas unidos	SI	No	No	No	37	27			Raspado sobre Piqueteado	3	sup. Sobre: mascara
Zap 12	2	A	4	Completo	Geométrico	cuadrado con rectángulos y punto central	No	No	No	No	26	15			Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	5	Completo	Mascariforme	rectangular con rasgos escalerados (clásica)	No	No	No	No	37	27		15,5	Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	6	Completo	Mascariforme	ovoidal con líneas (inconcluso?DJ)	No	No	No	No	23	13			Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	7	Completo	Mascariforme	aparente máscara forma inconclusa	No	No	No	No	17	10			Incipiente Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	8	Incompleto (-50%)	Abstrcto	línea	No	No	No	n	n			Piqueteado	3		
Zap 12	2	A	9	Completo	Mascariforme	Circular con orejas, rasgos faciales y 2 apéndices en cabeza	No	No	No	No	29	49			Piqueteado	3	presenta apariencia subactual
Zap 12	2	A	10	Completo	Mascariforme	Circular con rasgos faciales y aparente tocado	No	No	No	No	36	19			Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	11	Completo	Geométrico	sub rectángulo segmentado	No	No	No	No	16	11			Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	12	Incompleto (-50%)	Mascariforme	cuadrangular con tocado	No	No	No	No	n	n			Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	13	Incompleto (+50%)	Mascariforme	Circular	No	No	No	No	n	n			Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	14	Completo	Geométrico	escalerado tipo Diáguta	No	No	No	No	26	13			Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	15	Completo	Abstrcto	Círculos y líneas no-rectas unidos	No	No	No	No	23	20			Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 12	2	A	16	Incompleto (-50%)	Abstrcto	n	No	No	No	No	19	15			Piqueteado	3	
Zap 13	1	A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos faciales y apéndices en la cabeza	No	No	No	No	18	16			Raspado sobre Piqueteado	3	
Zap 13	1	A	1	Completo	Abstrcto	aparentemente circular poco definible	No	No	No	No	n	n			Incipiente Piqueteado	3	
Tome 01	1	A	1	Completo	Abstrcto	líneas curvas indeterminadas	No	No	No	No	38	12			Piqueteado	3	
Tome 01	1	A	2	Incompleto (-50%)	Mascariforme	cuadrangular con rasgos curvos y grecas	SI	No	No	No	40	36		15	Piqueteado	3	sup.mascara-cuadrado
Tome 01	1	A	3	Completo	Abstrcto	línea	No	No	No	No	45	25			Piqueteado	3	se une a motivo 2
Tome 01	1	A	4	Incompleto (-50%)	Geométrico	Círculos unidos por meandro (pompones)	No	No	No	No	30	25			Piqueteado	3	
Tome 01	1	A	5	Completo	Abstrcto	especie de grecas horizontales (lineales)	No	No	No	No	10	20			Piqueteado	3	
Tome 01	1	A	6	Completo	Geométrico	línea segmentada o zigzag quebrado, horizontal	No	No	No	No	12	33			Piqueteado	3	se une a der con motivo 7
Tome 01	1	A	7	Completo	Abstrcto	conjunto de círculos con puntos centrales concatenados	No	No	No	No	28	28			Piqueteado	3	
Tome 01	1	A	8	Completo	Geométrico	2 círculos con punto central unidos al centro por línea recta	No	No	No	No	10	28			Piqueteado	3	se une izq. Con motivo 10
Tome 01	1	A	9	Completo	Abstrcto	antropomorfo? Chupacabras?	No	No	No	No	34	35			Raspado sobre Piqueteado	3	se une en partes con motivo 10
Tome 01	1	A	10	Completo	Abstrcto	antropomorfo? Círculos y líneas	No	No	No	No	40	20			Piqueteado	3	casí se une a motivo 11
Tome 01	1	A	11	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos abstractos y zigzag	No	No	No	No	34	25		12	Piqueteado	3	se une izq. A motivo 12 y der. A 9 por una recta de base
Tome 01	1	A	12	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos geométricos y apéndices (tocado)	No	No	No	No	57	18		14 y 23	Piqueteado	3	se une x segm a motivo 11 e izq con 7
Tome 01	1	A	13	Completo	Abstrcto	antropomorfo o abstracto	No	No	No	No	66	32			Piqueteado	3	se une a motivo 9
Tome 01	1	A	14	Completo	Abstrcto	serie vertical de chevrones, se van achicando hacia abajo	No	No	No	No	30	18			Piqueteado	3	
Tome 01	1	A	15	Completo	Abstrcto	espiral? Con concatenaciones hacia abajo (cuncuna)	No	No	No	No	55	21			Piqueteado	3	
Tome 01	1	A	16														

Tome 02	02	5	A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular con apéndices laterales y rasgos curvos	No	No	No	No	17	17	Piqueteado	n	repasada con cútex	
Tome 02	02	6	A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos curvos	No	No	No	No	24	16	Piqueteado	2		
Tome 02	02	7	A	1	Completo	Abstracto	entramado de figuras serpenteadas y posibles antropomorfo	No	No	No	No	110	40	Piqueteado	3		
Tome 02	02	7	A	2	Completo	Mascariforme	cuadrangular con boca sem y posibles cuadrados con pto central	No	No	No	No	28	25	12	Piqueteado	3	
Tome 02	02	8	A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos curvos y 2 pea apéndices sup	No	No	No	No	30	23	11	Grabado Profundo	3	
Tome 02	02	8	A	2	Completo	Abstracto	lineal	No	No	No	No	48	60		Piqueteado	2	
Tome 02	02	8	A	3	Completo	Figurativo	antropomorfo?	No	No	No	No	30	14		Piqueteado	2	
Tome 02	02	10	A	1	Completo	Abstracto	cuadrado del que sale un rectángulo por inferior ("mango")	No	No	No	No	25	17		Piqueteado	4	subactual?
Tome 02	02	10	A	2	Incompleto (+50%)	Mascariforme	cuadrangular con rasgos curvos y tocado radiado corto	No	No	No	No	48	30		Grabado Profundo	2	
Tome 02	02	11	A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular con serpent que sale al exterior, rasgos curvos y tocado	No	No	No	No	34	33	15	Piqueteado	3	
Tome 02	02	11	A	2	Completo	Abstracto	líneas curvas indeterminadas	No	No	No	No	21	23		Piqueteado	3	
Tome 02	02	12	A	1	Completo	Abstracto	líneas curvas complejas (ameboides)	No	No	No	No	20	24		Incipiente Piqueteado	2	
Tome 02	02	12	A	2	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos curvos	No	No	No	No	18	18		Piqueteado	3	contorno iza otra técnica?
Tome 02	02	12	A	3	Incompleto (-50%)	Geométrico	círculo con apéndice subdóvalo (mango) y círculo solo	No	No	No	No	18	30		Piqueteado	2	círculo solo otra técnica
Tome 02	02	13	A	1	Incompleto (-50%)	Mascariforme	cuadrangular con rasgos curvos y grecas	No	No	No	No	35	30	18	Piqueteado	3	afectado x cútex y exfoliación
Tome 02	02	13	A	2	Completo	Abstracto	líneas rectas que se intersectan	No	No	No	No	15	10		Piqueteado	3	está en un plano un poco diferente del panel, pero adyacente a máscara
Tome 02	02	13	A	3	Completo	Figurativo	antropomorfo de cabeza circular y cuerpo lineal	No	No	No	No	48 (36)	22 (13)		Piqueteado	3	repasada con cútex
Tome 02	02	13	A	4	Completo	Geométrico	conjunto de círculos	No	No	No	No	30	30		Piqueteado	3	
Tome 02	02	13	A	5	Completo	Geométrico	líneas zigzagueantes (quebradas)	No	No	No	No	26	7		Piqueteado	3	
Tome 02	02	14	A	1	Incompleto (-50%)	Mascariforme	máscara con atributos de felino ("don gato")	No	No	No	No	46	30		Grabado Semi Profundo	3	
Tome 02	02	15	A	1	Completo	Mascariforme	posible mascariforme	No	No	No	No	20	20		Piqueteado	2	3
Ranqui 01	01	3	A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular con radiado sobre la cabeza	No	SI	No	No	21	17		Piqueteado	3	yuxt con máscaras posiblemente más antiguas
Ranqui 01	01	3	A	2	Completo	Mascariforme	cuadrangular con radiado sobre la cabeza	No	SI	No	No	18	18		Piqueteado	3	yuxt con máscaras posiblemente más antiguas
Ranqui 01	01	3	A	3	Completo	Mascariforme	circular con radiado sobre la cabeza	No	SI	No	No	14	12		Piqueteado	3	yuxt con máscaras posiblemente más antiguas
Ranqui 01	01	3	A	4	Completo	Mascariforme	subcircular con rasgos faciales	No	SI	No	No	20	18	16	Piqueteado	2?	yuxt con máscaras más recientes
Ranqui 01	01	3	A	5	Completo	Mascariforme	circular con rasgos faciales	No	SI	No	No	23	20	13	Piqueteado	2?	yuxt con máscaras más recientes
S.A. 06	06	6	A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos faciales	No	No	No	No	20	17	13	Piqueteado	3	
S.A. 07	07	1	A	1	Completo	Geométrico	círculo con punto y apéndices	No	No	No	No	18	9		Piqueteado	2	
S.A. 07	07	1	A	2	Completo	Mascariforme	ovoidal con rasgos faciales superiores y meandros inferior	No	No	No	No	21	17	14	Piqueteado	2	
S.A. 07	07	1	A	3	Completo	Mascariforme	cuadrangular con doble segmentación, cada sector con decoración lineal	No	No	No	No	22	14	8	Piqueteado	2	
S.A. 07	07	1	A	4	Completo	Mascariforme	posible máscara incipiente con rasgos faciales superiores	No	No	No	No	10	14		Incipiente Piqueteado	2	
S.A. 07	07	1	A	5	Completo	Mascariforme	posible máscara incipiente con rasgos faciales superiores y tocado?	No	No	No	No	16	10		Incipiente Piqueteado	2	
S.A. 07	07	1	A	6	Completo	Mascariforme	posible máscara con rasgos indeterminados al interior	No	No	No	No	17	14		Piqueteado	2	
S.A. 07	07	1	A	7	Completo	Geométrico	círculo	No	No	No	No	10	10		Incipiente Piqueteado	2	
S.A. 07	07	2	A	1	Completo	Mascariforme	circular con segmentación vertical, ojos de punto. Al lado 2 líneas rectas (brazos?)	No	No	No	No	13	15		Piqueteado	2	(37)
S.A. 07	07	2	A	2	Completo	Mascariforme	circular con ojos de punto y dos líneas desde segmentación ("colmillos")	No	No	No	No	20	20	10	Piqueteado	2	piq incipiente?
S.A. 07	07	3	A	1	Completo	Geométrico	círculo inscrito	No	No	No	No	10	13		Piqueteado	2	
S.A. 07	07	3	A	2	Completo	Mascariforme	cuadrangular diseños meándricos	No	No	No	No	33	22	19	Piqueteado	2	
S.A. 07	07	3	A	3	Completo	Abstracto	líneas rectas, posiblemente una máscara con rasgos superiores	No	No	No	No	15	20		Piqueteado	2	
S.A. 07	07	3	A	4	Completo	Abstracto	"cuncuna" de líneas que unen círculos (antropomorfo al final?)	No	No	No	No	70	28		Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular decorada con apéndices y líneas	No	No	No	No	34	39		Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	2	Incompleto (-50%)	Mascariforme	cuadrangular con diseños serpenteados en ambos sectores	No	No	No	No	40 (31)	26	15	Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	3	Completo	Mascariforme	cuadrangular con espirales en inferior y grecas superior	No	No	No	No	40 (31)	22	15	Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	4	Completo	Mascariforme	cuadrangular con decorados de espirales simétricos	No	No	No	No	69 (10)	45	27	Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	5	Completo	Abstracto	meandro simple	No	No	No	No	15	9		Piqueteado	3	
S.A. 17	17	1	A	6	Completo	Mascariforme	circular decorado superior con meandros y tocado radiado	No	No	No	No	19	18	11	Piqueteado	n	muy tiznado, no se observa * patinación
S.A. 17	17	1	A	7	Completo	Mascariforme	semiovalada decorada con meandros y arcos	No	No	No	No	32	28	17	Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	8	Completo	Mascariforme	cuadrangular segmentada con rasgos meándricos	No	No	No	No	35	35	20	Piqueteado	2	rasp s/piq en sectores de meandros
S.A. 17	17	1	A	9	Completo	Mascariforme	cuadrangular con decorados poco claros	No	No	No	No	20	16	12	Incipiente Piqueteado	n	muy tiznado, no se observa * patinación
S.A. 17	17	1	A	10	Completo	Geométrico	cruz doble	No	No	No	No	10	10		Piqueteado	3	
S.A. 17	17	1	A	11	Completo	Abstracto	meandros	No	No	No	No	28	23		Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	12	Completo	Mascariforme	subcuadrangular con rasgos meándricos	No	No	No	No	40	32	18	Piqueteado	2	rasp s/piq en algunos sectores
S.A. 17	17	1	A	13	Completo	Abstracto	figura lineal alargada que parece "círculo con apéndices" deformado	No	No	No	No	38	37		Piqueteado	3	
S.A. 17	17	1	A	14	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos de meandros y grecas	No	No	No	No	30	32	15	Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	15	Completo	Geométrico	cruces	No	No	No	No	14	24		Piqueteado	2	3
S.A. 17	17	1	A	16	Completo	Abstracto	meandros y líneas serpentiformes	SI	No	No	No	22	45		Piqueteado	2	muy tiznado
S.A. 17	17	1	A	17	Completo	Abstracto	concatenación de áreas, tipo cuncuna	No	No	No	No	27	14		Piqueteado	2	superposición: bajo: motivo 20
S.A. 17	17	1	A	18	Completo	Geométrico	círculos	No	No	No	No	12	17		Piqueteado	3	
S.A. 17	17	1	A	19	Completo	Mascariforme	ovoidal con rasgos lineales y radiado	No	No	No	No	20 (30)	16 (32)		Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	20	Completo	Abstracto	figura semejante a una guitarra	SI	No	No	No	65	22		Piqueteado	3	superposición: sobre: figura 16
S.A. 17	17	1	A	21	Completo	Geométrico	meandro simple	No	No	No	No	7	8		Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	22	Completo	Mascariforme	circular con rasgos meándricos y lineales	No	No	No	No	38	46	20	Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	23	Completo	Figurativo	antropomorfo lineal con tocado de antenas	No	No	No	No	42	23		Piqueteado	2	se une al motivo 20 x der, tb se confunde con 32
S.A. 17	17	1	A	24	Completo	Abstracto	1 círculo y piqueteados indeterminados	No	No	No	No	44	23		Incipiente Piqueteado	2	3
S.A. 17	17	1	A	25	Completo	Abstracto	meandros inconexos	No	SI	No	No	28	15		Piqueteado	2	(37)
S.A. 17	17	1	A	25b	Completo	Abstracto	2 líneas paralelas oblicuas que se unen a la derecha	No	SI	No	No	30	4		Piqueteado	1?	yuxt con figura 25b que tiene distinta pátina
S.A. 17	17	1	A	26	Completo	Abstracto	meandro simple	No	No	No	No	16	36		Piqueteado	2	3
S.A. 17	17	1	A	27	Incompleto (-50%)	Geométrico	círculo con apéndice meándrico a la der ("espermatozoide")	No	No	No	No	18	15		Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	28	Completo	Geométrico	círculo	No	No	No	No	7	7		Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	29	Completo	Abstracto	rectas, círculos y puntos unidos (antropo/fitomorfo?, báculo)	No	No	No	No	27	18		Piqueteado	2	3
S.A. 17	17	1	A	30	Completo	Geométrico	círculo	No	No	No	No	11	11		Piqueteado	3	piq muy ancho
S.A. 17	17	1	A	31	Completo	Abstracto	2 círculos apuntados, uno sobre otro, unicos por una recta	No	No	No	No	30	26		Incipiente Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	32	Completo	Abstracto	meandros que casi conforman un círculo (pre-máscara?)	No	No	No	No	15	22		Incipiente Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	33	Completo	Abstracto	meandro simple, muy cerrado, tipo U invertida, cerrado abajo	No	No	No	No	12	7		Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	34	Completo	Abstracto	serpentado horizontal que termina entrándose a la derecha	No	No	No	No	65	38		Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	35	Completo	Mascariforme	cuadrangular con cejas unidas y rasgos curvos	No	No	No	No	40	45	21	Piqueteado	2	rasp s/piq solo boca, segmentación va de 24 a 20 (centro 21)
S.A. 17	17	1	A	36	Completo	Abstracto	meandro? O 2 U invertidas a modo de escalonado?	No	No	No	No	6	10		Incipiente Piqueteado	2	(37)
S.A. 17	17	1	A	37	Completo	Abstracto	conjunto de líneas rectas paralelas y unidas por una horizontal, termina en círculo	No	No	No	No	30	10		Piqueteado	2	
S.A. 17	17	1	A	38	Completo	Abstracto	conjunto de meandros interminados y 2 puntos (pre-máscara?)	No	No	No	No	24	30		Incipiente Piqueteado	2	se toca con motivo 39
S.A. 17	17	1	A	39	Completo	Abstracto	fitomorfo? Línea recta que parte de un punto, intersectado por otras líneas quebradas	No	No	No	?SI	28	18		Piqueteado	3	meandro=trazo más grueso, reactivado?
S.A. 17	17	1	A	40	Completo	Abstracto	líneas rectas poco claras	No	SI	No	No	47	40		Incipiente Piqueteado	2	yuxt con motivo 39, cuyo piq es + grueso
S.A. 19	19	1	A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular, con diseños de arco sup e indeterminables inf	No	No	No	No	34	28	17	Raspado	2	
S.A. 19	19	1	A	2	Completo	Mascariforme	subcuadrangular, con diseño sup de meandro e inf indeterminado	No	No	No	No	38	23	17	Incipiente Piqueteado	2	
S.A. 19	19	2	A	3	Completo	Mascariforme	subcuadrangular con diseños curvos sup que se insinuan inf	No	No	No	No	44	14	21	Piqueteado	2	3
S.A. 19	19	2	A	1	Completo	Geométrico	círculo con apéndice subcuadrangular que sale del panel	No	No	No	No	20	14		Piqueteado	3	
S.A. 19	19	2	A	2	Completo	Abstracto	fito o zoomorfo? Línea curva con puntos paralelos por inferior	No	No	No	No	20	20		Piqueteado	3	
S.A. 19	19	2	A	3	Completo	Geométrico	círculo con apéndice cerrado y 1 rayo	No	No	No	No	20	12		Piqueteado	3	
S.A. 19	19	2	A	4	Completo	Figurativo	dinosaurio?	No	No	No	No	18	10		Raspado sobre Piqueteado	3	
S.A. 19	19	2	A	5	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos meándricos y boca doble	No	No	No	No	30	24	18	Raspado sobre Piqueteado	3	
S.A. 19	19	2	A	6	Completo	Abstracto	meandros indeterminados?	No	No	No	No	33	18		Incipiente Piqueteado	3	
S.A. 19	19	2	A	7	Completo	Mascariforme	cuadrangular ojos de arco y boca meándrica	No	No	No	No	44	28	23	Piqueteado	3	
S.A. 19	19	2	A	8	Completo	Figurativo	ornitomorfo	No	No	No	No	10	13		Raspado	3	
S.A. 19	19	2	A	9	Completo	Geométrico	círculo con punto central y 2 apéndices	No	No	No	No	13	8		Raspado	3	
S.A. 19	19	2	A	10	Completo	Figurativo	camello?	No	No	No	No	12	9		Raspado	3	
S.A. 19	19	2	A	11	Incompleto (-50%)	Mascariforme	pos										

SITIO	BLOQUE	PANEL	FIGURA	ESTADO	MOTIVO	DESCRIPCIÓN	SUPERP	YUXTAP	ADIC	REACTIV	LARGO	ANCHO	(h) SEGMENTOS	TECNICA	PÁTINA	Observaciones
S.A. 21		1A	3	Completo	Abstracto	entramado de líneas, círculos unidos con líneas y con apéndices	No	No	No	No	85	100		Piqueteado		2
S.A. 21		1A	4	Completo	Mascariforme	posible máscara subcuadrangular	No	No	No	No	23	22		Piqueteado		2
Cun 01		1A	1	Completo	Figurativo	culebrón angosto con cabeza cuadrada	No	No	No	No	17	69		Piqueteado		2
Cun 01		1A	2	Completo	Geométrico	puntos y líneas	No	No	No	No	12	8		Piqueteado	1 a 2	
Cun 01		1A	3	Completo	Figurativo	2 camélidos pequeños enfrentados	No	No	No	No	20 (7/6)	22 (6/6)		Piqueteado		2
Cun 01		1A	4	Completo	Geométrico	puntos y líneas	No	No	No	No	12	24		Piqueteado	3 a 4	probablemente subactual
Cun 01		1A	5	Completo	Figurativo	zoomorfo indeterminado	No	No	No	Si	27	54		Piqueteado	2 a 3	ciertos sectores reactivados (patas?)
Cun 01		1A	6	Completo	Abstracto	diseños poco definidos	No	No	No	No	30	24		Incipiente Piqueteado		3
Cun 01		1A	7	Incompleto (-50%)	Figurativo	serpentiniforme boca abierta en corchete y larga	No	No	No	No	10	72		Piqueteado		2
Cun 01		1A	8	Completo	Mascariforme	cuadrangular abierta con tocado de surtidor	No	No	?Si	No	17	10		Piqueteado		3
Cun 01		1A	9	Completo	Mascariforme	cuadrangular con grecas en reflexión opuesta	No	No	No	?Si	48	26		16 Raspado sobre Piqueteado		3
Cun 01		1A	10	Completo	Mascariforme	posible máscara subcuadrangular con rasgos geométricos y meandrinos	No	No	No	No	39	28		23 Piqueteado		3
Cun 01		1A	11	Incompleto (-50%)	Figurativo	antropomorfo lineal con tocado de antenas y brazos decorados con puntos	No	No	No	No	48	19		Piqueteado		3
Cun 02		1C	1	Completo	Geométrico	subcuadrangular	No	No	No	No	8	6		Piqueteado		3
Cun 02		1C	2	Completo	Geométrico	círculo con punto central y apéndice de gancho	No	No	No	No	8	3		Piqueteado		3
Cun 02		1C	3	Completo	Geométrico	círculo segmentado con 3 apéndices	No	No	No	No	15	6		Piqueteado		3
Cun 02		1C	4	Completo	Mascariforme	circular con ceja continua, 1 ojo y boca bajo segmentación	No	No	No	No	12	10		6 Piqueteado		3
Cun 02		1C	5	Completo	Abstracto	línea que asemeja medio subcuadrángulo	No	No	No	No	7	5		Piqueteado		3
Cun 02		1C	6	Completo	Geométrico	círculo con punto central y 2 apéndices	No	No	No	No	10	6		Piqueteado		3
Cun 02		1C	7	Completo	Geométrico	subtriangular	No	No	No	No	5	4		Piqueteado		3
Cun 02		1C	8	Completo	Abstracto	líneas meándricas que encierran puntos; similar cuerpo culebrón	No	No	No	No	40	10		Piqueteado		3
Cun 02		1C	9	Completo	Geométrico	círculo con punto central y 3 apéndices	No	No	No	No	10	7		Piqueteado		3
Cun 02		1C	10	Completo	Geométrico	círculo con punto central y 2 apéndices	No	No	No	No	11	7		Piqueteado		3
Cun 02		1C	11	Completo	Geométrico	círculo con punto central y 3 o 4 apéndices	No	No	No	No	21 (8)	12 (12)		Piqueteado		3
Cun 02		1C	12	Completo	Abstracto	conjunto de líneas meándricas	No	No	No	No	32	37		Piqueteado		3
Cun 02		1C	13	Completo	Geométrico	círculo relleno, tacita?	No	No	No	No	7	4		Piqueteado		3
Cun 02		1C	14	Completo	Geométrico	dos círculos con apéndices que pueden ser antropomorfos "tomados de la mano"	No	No	No	No	30	13		Piqueteado		3
Cun 02		1C	15	Completo	Abstracto	cuadrado con apéndices	No	No	No	No	7	2		Piqueteado		3
Cun 02		1C	16	Completo	Abstracto	lineal, antropomorfo?	No	No	No	No	22	14		Piqueteado		3
Cun 02		1C	17	Completo	Abstracto	ganchos (1 se cierra en círculo) que se desprenden de una línea ondulada	No	No	No	No	21	9		Piqueteado		3
Cun 02		1C	18	Completo	Abstracto	tres rectas paralelas se sorprenden de una recta (zoomorfo?)	No	No	No	No	15	5		Piqueteado		3
Cun 02		1C	19	Completo	Abstracto	meandro o serpentiniforme	No	No	No	No	12	8		Piqueteado		3
Cun 02		1C	20	Completo	Geométrico	círculo	No	No	No	No	7	6		Piqueteado		3
Cun 02		1C	21	Completo	Abstracto	línea curva a modo de C, pre óvalo?	No	No	No	No	10	5		Piqueteado		3
Cun 02		1C	22	Completo	Abstracto	líneas y círculos conectados	No	No	No	No	11	22		Piqueteado		3
Cun 02		1C	23	Completo	Abstracto	cuadrangular con diseño interior con apéndice de L radiado (mascariforme?)	No	No	No	No	25	12		Piqueteado		3
Cun 02		1C	24	Completo	Abstracto	líneas y círculos conectados	No	No	No	No	25	10		Piqueteado		3
Cun 02		1C	25	Completo	Geométrico	círculo con punto central	No	No	No	No	10	8		Piqueteado		3
Cun 02		1C	26	Completo	Geométrico	subtriangular	No	No	No	No	10	10		Piqueteado		3
Cun 02		1C	27	Completo	Geométrico	círculo con punto central y apéndice de gancho	No	No	No	No	10	9		Piqueteado		3
Cun 02		1C	28	Completo	Abstracto	tres meandros paralelos, culebrón?	No	No	No	No	41	10		Piqueteado		3
Cun 02		1C	29	Completo	Geométrico	círculo	No	No	No	No	8	8		Piqueteado		3
Cun 03		1A	1	Completo	Abstracto	líneas rectas y curvas que se intersecan	No	No	No	No	41	24		Piqueteado		2
Cun 03		1A	2	Incompleto (+50%)	Abstracto	líneas meándricas opuestas (fitomorfo?)	No	No	No	No	46	23		Piqueteado	1 y 2	1 der y 2 izq (líquenes)
Cun 03		1A	3	Completo	Abstracto	indeterminada	Si	Si	No	No	35	30		Piqueteado		1
Cun 03		1A	4	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos curvos y tocado radiado	Si	Si	No	No	30	22		21 Piqueteado		2
Cun 03		1A	5	Completo	Geométrico	círculo con apéndice	No	Si	No	No	10	16		Piqueteado		2
Cun 03		1B	1	Incompleto (+50%)	Mascariforme	cuadrangular con boca serpenteada y tocado radiado	No	No	No	No	32	25		10 Piqueteado		1
Cun 03		1D	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular pequeña que se une a otra más grande	No	No	No	No	20	16		8 Piqueteado		1
Cun 03		1D	2	Completo	Mascariforme	rectangular con diseños simétricos (cuerpo de motivo1?)	No	No	No	No	52 (40)	26		20 Piqueteado		1
Cun 03		1E	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos meándricos	No	No	No	Si	39	29		19 Piqueteado		1
Cun 03		1E	2	Incompleto (-50%)	Abstracto	meandros (o serpenteados) que se repiten hacia abajo	No	No	No	No	32	23		Piqueteado		2
Cun 03		1E	3	Completo	Abstracto	puntos rectas y subcírculo tipo "mariposa"	No	No	No	No	16	16		Piqueteado		2
Cun 03		1E	4	Completo	Geométrico	espirales	No	No	No	Si	18	35		Piqueteado	2 a 3	reactivado en sectores
Cun 03		1E	5	Completo	Abstracto	círculo con diseños interiores abstractos	No	No	No	No	40	39		Piqueteado		2
Cun 03		1E	6	Completo	Abstracto	ameba	No	No	No	No	26	24		Incipiente Piqueteado		1
Cun 03		1F	1	Completo	Geométrico	cuadrado con secciones y círculo	No	No	No	No	20	25		Piqueteado		2
Cun 03		1F	2	Incompleto (-50%)	Geométrico	damero: 4 columnas y 5 filas	No	Si	No	No	29	19		Piqueteado		3
Cun 03		1F	3	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos lineales y "pestañas" (jarro pato)	No	No	Si	No	31	19		15 Piqueteado		2
E.P. 01		1A	1	Completo	Mascariforme	subcuadrangular con motivos geométricos y meandros simétricos inf	?Si	?Si	No	No	60	39		36 Piqueteado		1
Cha 01		1A	1	Completo	Mascariforme	probable tiara	No	No	No	No	70	75		Grabado Profundo		2
Cha 01		1B	1	Completo	Mascariforme	con tocado capillico y flecos abajo (barba)	No	No	No	No	70	45		Grabado Profundo		3
Cha 02		1A	1	Completo	Mascariforme	cuadrangular con rasgos curvos y tocado	No	No	No	No	46	39		27 Grabado Profundo		1
Cha 02		1A	2	Completo	Mascariforme	posible máscara subcircular con rasgos geométricos	No	No	No	No	46	100		Grabado Profundo		1
Cha 02		1A	3	Completo	Geométrico	círculo con 2 apéndices ¿y punto?	No	No	No	No	18	11		Grabado Profundo		1

TABLA 3 Base de Datos Máscaras

NI	SITIO	BLOQUE	PANEL	FIGURA	MARCO	SEGMENTACION	SEG. SUPERIOR	SEG. INFERIOR	LARGO max (x)	ANCHO max (y)	SEGMENTACION	TÉCNICA	PATINA	
1	Zap 06		11 A		10	Rectangular	Presente	ojos	rectilíneo	30	24	12	Raspado sobre Piqueteado	3
2	Zap 09		14 A		1	Rectangular	Ausente	cejas/nariz-ojos	rectilíneo	44	35		Piqueteado	2 a 3
4	Zap 11		1 A		1	Rectangular	Ausente	cejas/nariz	ondulado	24	21		Piqueteado	3
5	Zap 11		2 A		1	Rectangular	Ausente	ausente	rectilíneo	22	11		Piqueteado	2
6	Zap 11		3 A		1	Rectangular	Ausente	rectilíneo	rectilíneo	23	21		Piqueteado	2
7	Zap 12		1 A		1	Rectangular	Ausente	ausente	ondulado	46	30		Raspado sobre Piqueteado	2 a 3
8	Zap 12		2 A		1	Circular	Ausente	ojos	ondulado	22	26		Raspado sobre Piqueteado	3
9	Zap 12		2 A		2	Rectangular	Presente	cejas-ojos	rectilíneo	23	26	12,5	Raspado sobre Piqueteado	3
10	Zap 12		2 A		5	Rectangular	Presente	cejas/nariz-ojos	rectilíneo	37	27	15,5	Raspado sobre Piqueteado	3
11	Zap 12		2 A		6	Circular	Ausente	cejas/nariz	ausente	23	13		Raspado sobre Piqueteado	3
12	Zap 12		2 A		9	Circular	Ausente	ojos	ondulado	29	49		Piqueteado	3
13	Zap 12		2 A		10	Circular	Ausente	ojos	ondulado	36	19		Raspado sobre Piqueteado	3
15	Zap 13		1 A		1	Rectangular	Ausente	ojos	ondulado	18	16		Raspado sobre Piqueteado	3
16	Tome 01		1 A		2	Rectangular	Presente	cejas	rectilíneo	40	50 (36)	15	Piqueteado	3
17	Tome 01		1 A		11	Rectangular	Presente	cejas	ondulado	34	25	12	Piqueteado	3
18	Tome 01		1 A		12	Rectangular	Presente	rectilíneo	rectilíneo	57	18	14 y 23	Piqueteado	3
19	Tome 01		1 A"		2	Rectangular	Presente	cejas/nariz-ojos	ondulado	63	40	20	Piqueteado	3
20	Tome 02		1 A		1	Rectangular	Presente	ojos	ondulado	39 (54)	38	23	Grabado Profundo	2 a 3
21	Tome 02		2 A		3	Rectangular	Ausente	ojos	ondulado	30	27		Grabado Profundo	2
22	Tome 02		2 A		4	Rectangular	Presente	ojos	rectilíneo	30	23	15	Grabado Profundo	2
23	Tome 02		3 A		1	Rectangular	Presente	ojos	rectilíneo	42	31	11	Piqueteado	2 a 3
24	Tome 02		4 A		4	Rectangular	Presente	rectilíneo	rectilíneo	20	15 (12)	8	Piqueteado	3
25	Tome 02		5 A		1	Rectangular	Ausente	nariz-ojos	ondulado	17	17		Piqueteado	n
26	Tome 02		6 A		1	Rectangular	Ausente	ojos	ondulado	24	16		Piqueteado	2
27	Tome 02		7 A		2	Rectangular	Presente	cejas-ojos	ondulado	28	25	12	Piqueteado	3
28	Tome 02		8 A		1	Rectangular	Presente	nariz-ojos	ondulado	30	23	11	Grabado Profundo	3
29	Tome 02		10 A		2	Rectangular	Ausente	ojos	ondulado	48	30		Grabado Profundo	2
30	Tome 02		11 A		1	Rectangular	Presente	cejas	ausente	34	33	15	Piqueteado	3
31	Tome 02		12 A		2	Rectangular	Ausente	ojos	ondulado	18	16		Piqueteado	3
32	Tome 02		13 A		1	Rectangular	Presente	ojos	rectilíneo	35	30	18	Piqueteado	3
33	Tome 02		14 A		1	Circular	Ausente	cejas/nariz-ojos	rectilíneo	46	30		Grabado Semi Profundo	3
34	Tome 02		15 A		1	Rectangular	Ausente	cejas	ondulado	20	20		Piqueteado	2 a 3
35	Ranqui 01		3 A		1	Rectangular	Ausente	ojos	ausente	21	17		Piqueteado	3
36	Ranqui 01		3 A		2	Rectangular	Ausente	nariz-ojos	ondulado	18	18		Piqueteado	3
37	Ranqui 01		3 A		3	Circular	Ausente	ojos	ausente	14	12		Piqueteado	3
38	Ranqui 01		3 A		4	Circular	Presente	nariz-ojos	ondulado	20	18	16	Piqueteado	2?
39	Ranqui 01		3 A		5	Circular	Presente	nariz-ojos	ondulado	23	20	13	Piqueteado	2?
40	S.A. 06		6 A		1	Rectangular	Presente	nariz-ojos	ondulado	20	17	13	Piqueteado	3
41	S.A. 07		1 A		2	Circular	Presente	cejas/nariz-ojos	rectilíneo	21	17	14	Piqueteado	2
42	S.A. 07		1 A		3	Rectangular	Presente	cejas	rectilíneo	22	14	8	Piqueteado	2
44	S.A. 07		1 A		5	Rectangular	Ausente	nariz	ausente	16	10		Incipiente Piqueteado	2
46	S.A. 07		2 A		1	Circular	Ausente	nariz-ojos	ausente	13	15		Piqueteado	2 (3?)
47	S.A. 07		2 A		2	Circular	Presente	ojos	ondulado	20	20	10	Piqueteado	2
48	S.A. 07		3 A		2	Rectangular	Presente	cejas-ojos	ondulado	33	22	19	Piqueteado	2
50	S.A. 17		1 B		1	Rectangular	Ausente	cejas-ojos	rectilíneo	34	39		Piqueteado	2
51	S.A. 17		1 B		2	Rectangular	Presente	ondulado	ondulado	31	26	15	Piqueteado	3
52	S.A. 17		1 B		3	Rectangular	Presente	cejas/nariz-ojos	geo/ondulado	40 (13)	22	15	Piqueteado	2
53	S.A. 17		1 B		4	Rectangular	Presente	ojos	geo/ondulado	69 (10)	45	27	Piqueteado	2
54	S.A. 17		1 B		6	Circular	Presente	ondulado	ausente	19	18	11	Piqueteado	n
55	S.A. 17		1 B		7	Circular	Presente	cejas-ojos	ondulado	32	28	17	Piqueteado	2
56	S.A. 17		1 B		8	Rectangular	Presente	nariz-ojos	ondulado	35	35	20	Piqueteado	2
57	S.A. 17		1 B		9	Rectangular	Presente	cejas/nariz	ondulado	20	16	12	Incipiente Piqueteado	n
58	S.A. 17		1 B		12	Rectangular	Presente	ondulado	ondulado	40	32	18	Piqueteado	2
59	S.A. 17		1 B		14	Rectangular	Presente	ojos	ondulado	30	32	15	Piqueteado	2 a 3
60	S.A. 17		1 B		19	Circular	Ausente	ojos	rectilíneo	20 (30)	16 (32)		Piqueteado	2
61	S.A. 17		1 B		22	Circular	Presente	ondulado	rectilíneo	38	46	20	Piqueteado	2
62	S.A. 17		1 B		35	Rectangular	Presente	cejas/nariz-ojos	ondulado	40	45	21	Piqueteado	2
63	S.A. 19		1 A		1	Rectangular	Presente	cejas-ojos	ondulado	34	28	17	Raspado	2
64	S.A. 19		1 A		2	Rectangular	Presente	cejas-ojos	ondulado	38	23	17	Incipiente Piqueteado	2
65	S.A. 19		1 A		3	Circular	Presente	cejas-ojos	ondulado	44	26	21	Piqueteado	2 a 3
66	S.A. 19		2 A		5	Rectangular	Presente	cejas-ojos	rectilíneo	30	24	18	Raspado sobre Piqueteado	3
67	S.A. 19		2 A		7	Rectangular	Presente	cejas/nariz-ojos	rectilíneo	44	28	23	Piqueteado	3
68	S.A. 19		2 A		11	Rectangular	Ausente	nariz-ojos	ausente	18	28		Piqueteado	3
69	S.A. 19		3 B		1	Rectangular	Ausente	ojos	rectilíneo	26	23	n	Raspado	2 a 3
70	S.A. 20		1 A		1	Circular	Presente	cejas/nariz-ojos	rectilíneo	21	22 (37)	14	Piqueteado	3
71	S.A. 21		1 A		2	Circular	Ausente	ojos	ondulado	16	25		Piqueteado	2
72	S.A. 21		1 A		4	Circular	Ausente	rectilíneo	ondulado	23	22		Piqueteado	2
73	Cun 01		1 A		8	Rectangular	Ausente	nariz-ojos	rectilíneo	17	10		Piqueteado	3
74	Cun 01		1 A		9	Rectangular	Presente	cejas/nariz-ojos	rectilíneo	48	26	16	Raspado sobre Piqueteado	3
75	Cun 01		1 A		10	Rectangular	Presente	ondulado	ondulado	39	26	23	Piqueteado	3
76	Cun 02		1 C		4	Circular	Presente	cejas/nariz-ojos	rectilíneo	12	10	6	Piqueteado	2
77	Cun 03		1 A		4	Rectangular	Presente	cejas/nariz-ojos	ondulado	30	22	21	Piqueteado	2
78	Cun 03		1 B		1	Rectangular	Presente	nariz-ojos	ondulado	32	25	10	Piqueteado	1
79	Cun 03		1 D		1	Rectangular	Presente	ondulado	ondulado	20	16	8	Piqueteado	1
80	Cun 03		1 D		2	Rectangular	Presente	ondulado	ondulado	52 (40)	26	20	Piqueteado	1
81	Cun 03		1 E		1	Rectangular	Presente	ondulado	ondulado	39	29	19	Piqueteado	1
82	Cun 03		1 F		3	Rectangular	Presente	ojos	rectilíneo	31	19	15	Piqueteado	2
83	E.P. 01		1 A		1	Rectangular	Presente	cejas/nariz-ojos	ondulado	60	39	36	Piqueteado	1
84	Cha 01		1 A		1	Circular	Ausente	ondulado	ondulado	70	75		Grabado Profundo	2
85	Cha 01		1 B		1	Circular	Ausente	cejas	rectilíneo	70	45		Grabado Profundo	3
86	Cha 02		1 A		1	Rectangular	Presente	cejas/nariz-ojos	ondulado	46	39	27	Grabado Profundo	1
87	Cha 02		1 A		2	Rectangular	Ausente	ojos	rectilíneo	46	100		Grabado Profundo	1



**TABLA 5 Movimientos de Simetría según:  
Diseño General y Unidades Fundamentales por segmento.**

NI	SIM DG	SIM SUP	SIM INF	Centro
1	B	RD	F/C	
2	B			
4	B			
5	B			
6	B			
7	A			
8	B			
9	B			
10	B		D	
11	A			
12	B			
13	B			
15	A			
16	A		D	
17	A	D		
18	A		C	
19	A	B	R	
20	A			
21	B			
22	B		D	
23	A			
24	A	F		
25	B			
26	B			
27	B		C	
28	A			
29	A			
30	A			
31	B			
32	B			E
33	B		R	
34	A	E		
35	A			
36	B			
37	B			
38	B			
39	B			
40	B			
41	B			
42	B			
44	B			
46	A			
47	B			
48	A	F		
50	A	R	F	
51	B			C
52	B			
53	D	B	B	
54	A			
55	B			
56	B		E	E
57	A	B		
58	B			
59	A		E	E
60	B			
61	A		F	
62	A	B		
63	B		E	
64	A			
65	B		C	
66	B			
67	A	B		
68	B			
69	A			
70	B			
71	A	F	E	
72	A			
73	B			
74	B	F	F	
75	A			
76	A			
77	A	B		
78	A			
79	B			
80	A	B	B	
81	A			
82	B			
83	B		E	E
84	B			
85	B			
86	A	B		
87	A			

A= Asimétrico  
 B= Refl. Especular eje V *pm11*  
 C= Ref. Esp eje H *p1m1*  
 D= DRE (V-H) *pmm2*  
 E= Traslación eje V  
 F=Traslación eje H *p111*  
 R= rotacion



**TABLA 6 Movimientos de Simetría según:  
Diseño General y Unidades Fundamentales según eje de desplazamiento.**

NI	Diseño Completo	B	C	D	E	F	G	Unid Fund
		REV	REH	REVH	TV	TH	R	
1	B		X			X	X	CFG
2	B							A
4	B							A
5	B							A
6	B							A
7	A							A
8	B							A
9	B							A
10	B						X	G
11	A							A
12	B							A
13	B							A
15	A							A
16	A							A
17	A				X			E
18	A		X					C
19	A	X						B
20	A							A
21	B							A
22	B			X				D
23	A							A
24	A					X		F
25	B							A
26	B							A
27	B		X					C
28	A							A
29	A							A
30	A							A
31	B							A
32	B				X			E
33	B						X	G
34	A				X			E
35	A							A
36	B							A
37	B							A
38	B							A
39	B							A
40	B							A
41	B							A
42	B							A
44	B							A
46	A							A
47	B							A
48	A					X		F
50	A					X	X	FG
51	B		X					C
52	B							A
53	D	X		X				BD
54	A							A
55	B							A
56	B				X			E
57	A	X						B
58	B							A
59	A				X			E
60	B							A
61	A					X		F
62	A	X						B
63	B				X			E
64	A							A
65	B		X					C
66	B							A
67	A	X						B
68	B							A
69	A							A
70	B							A
71	A				X	X		EF
72	A							A
73	B							A
74	B					X		F
75	A							A
76	A							A
77	A	X						B
78	A							A
79	B							A
80	A	X						B
81	A							A
82	B							A
83	B				X			E
84	B							A
85	B							A
86	A	X						B
87	A							A

A= Asimétrico  
 B= Refl. Especular eje V  
 C= Ref. Esp eje H  
 D= DRE (V-H)  
 E= Traslación eje V  
 F=Traslación eje H  
 G= rotacion

**TABLA 7 Movimientos de Simetría según:  
Diseño General y Unidades Fundamentales en términos generales.**

NI	Diseño General	E	F	G	H	I	L	Unid Fund
		T	ROT	RE	R D	DRE	Retic	
1	B	x		x	x			EGH
2	B							A
4	B							A
5	B							A
6	B							A
7	A							A
8	B							A
9	B							A
10	B				x			H
11	A							A
12	B							A
13	B							A
15	A							A
16	A			x				G
17	A			x				G
18	A					x		I
19	A	x						E
20	A							A
21	B							A
22	B			x			x	GL
23	A							A
24	A	x						E
25	B							A
26	B							A
27	B			x				G
28	A			x				G
29	A							A
30	A							A
31	B							A
32	B	x						E
33	B		x					F
34	A	x						E
35	A	x						E
36	B							A
37	B							A
38	B							A
39	B							A
40	B							A
41	B							A
42	B	x						E
44	B							A
46	B							A
47	B							A
48	A			x				G
50	B	x						E
51	B	x						E
52	B			x				G
53	B			x		x		GI
54	A							A
55	B							A
56	B	x		x				EG
57	A			x				G
58	B							A
59	A	x		x				EG
60	B	x						E
61	B							A
62	A			x				G
63	B	x		x				EG
64	A							A
65	B			x				G
66	B	x						E
67	A			x				G
68	B							A
69	A							A
70	B							A
71	B	x						E
72	A							A
73	B							A
74	B			x		x		GI
75	A							A
76	B							A
77	A			x				G
78	A	x						E
79	B							A
80	A			x				G
81	B							A
82	B						x	L
83	B	x						E
84	B	x						E
85	B							A
86	A			x				G
87	A	x						E

E=Trasl  
F=Rot  
G=RE  
H=RD  
I=DRE  
L=retic





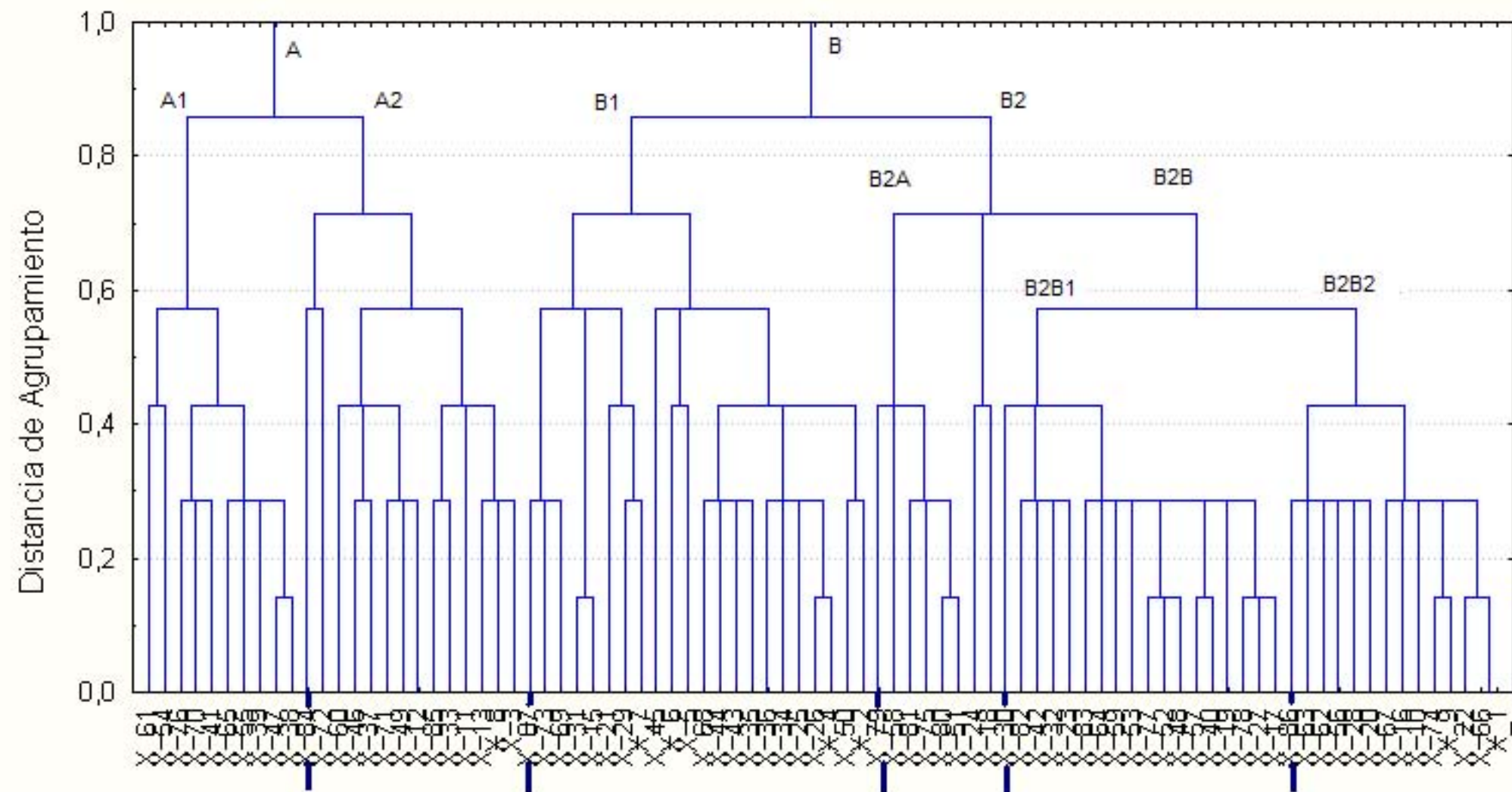
**TABLA 10 Comparación de Grupos**

NI	GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3
1	B2B2	H2B	Y2
2	B1	G	Y1
4	B1	G	Y1
5	B1	G	X3
6	B1	G	X3
7	B1	F	X3
8	A2	G	Y1
9	B2B2	H2B	Y2
10	B2B2	H2B	Y2
11	A2	F	X3
12	A2	G	Y1
13	A2	G	Y1
15	B1	F	X3
16	B2B2	H2B	X2
17	B2B1	H2B	Y2
18	B2A	H2A	X2
19	B2B1	H2B	X2
20	B2B2	H2B	X2
21	B1	G	Y1
22	B2B2	H2B	Y2
23	B2B1	H2B	Y2
24	B2A	H2A	X2
25	B1	G	Y1
26	B1	G	Y1
27	B2B1	H2B	Y2
28	B2B2	H2B	Y2
29	B1	F	X3
30	B2B1	H2B	X3
31	B1	G	Y1
32	B2B1	H2B	Y2
33	A2	G	Y1
34	B1	F	X3
35	B1	F	X3
36	B1	G	Y1
37	A2	G	Y1
38	A1	G	Y2
39	A1	G	Y2
40	B2B1	H2B	Y2
41	A1	G	Y1
42	B2B1	H2B	Y2
44	B1	G	Y1
46	A2	F	Y1
47	A1	G	Y2
48	B2B1	H2B	X2
50	B1	F	Y1
51	B2A	H2A	X1
52	B2B1	H2B	X1
53	B2B1	H2B	X1
54	A1	H1	X3
55	A1	G	X1
56	B2B2	H2B	Y2
57	B2B1	H2B	X2
58	B2A	H2A	X1
59	B2B1	H2B	Y2
60	A2	G	Y1
61	A1	H1	Y1
62	B2B2	H2B	Y2
63	B2B2	H2B	Y2
64	B2B1	H2B	X2
65	A1	G	X1
66	B2B2	H2B	Y2
67	B2B2	H2B	Y2
68	B1	G	Y1
69	B1	F	X3
70	A1	G	Y1
71	A2	F	Y1
72	A2	F	X3
73	B1	G	Y1
74	B2B2	H2B	Y2
75	B1	H2A	X2
76	A1	H1	Y1
77	B2B1	H2B	Y2
78	B2B1	H2B	X2
79	B2A	H2A	X1
80	B2A	H2A	X2
81	B2A	H2A	X1
82	B2B1	H2B	Y2
83	B2B1	H2B	Y2
84	A2	G	X1
85	A2	G	X3
86	B2B2	H2B	Y2
87	B1	F	X3

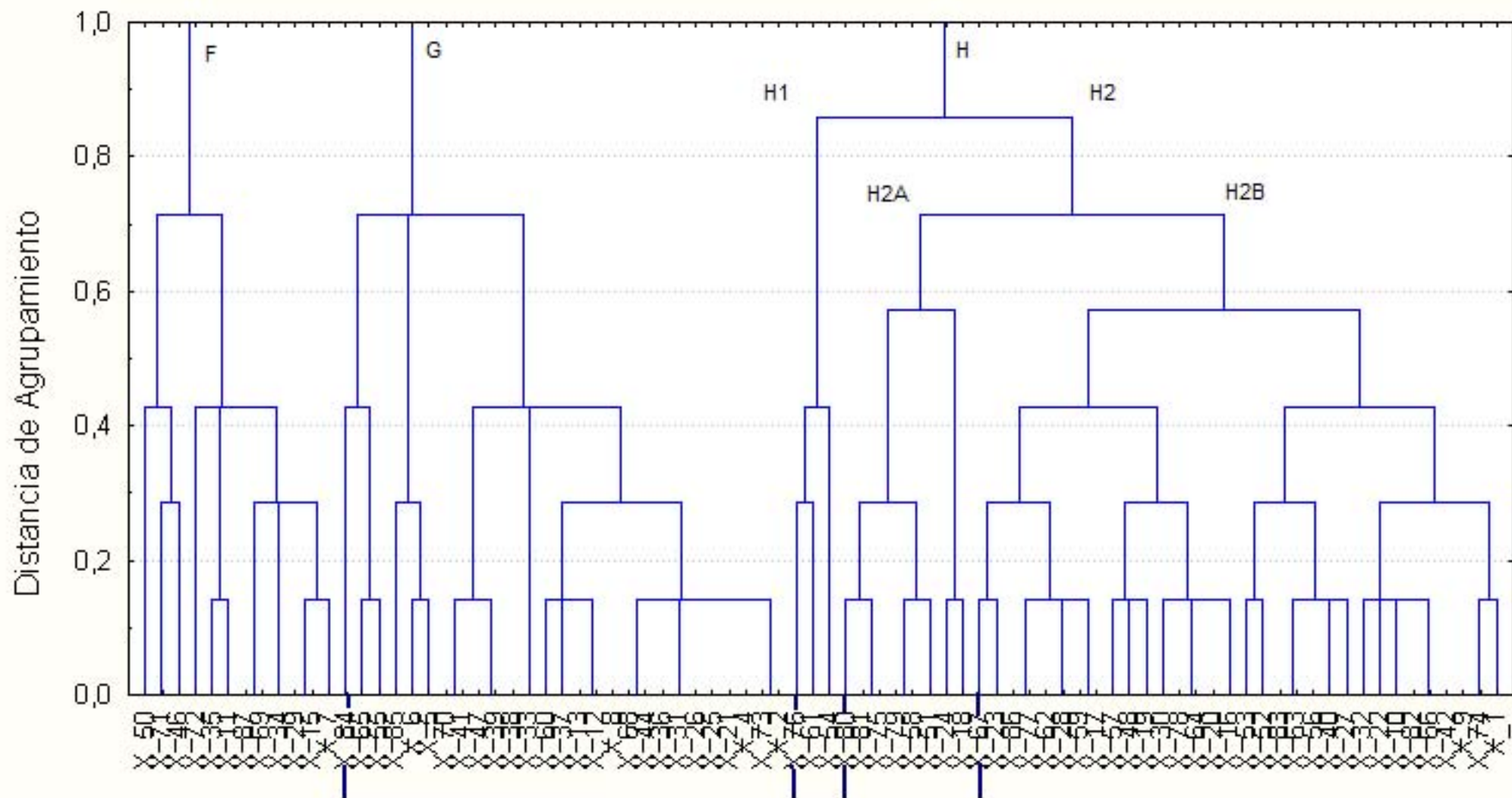
# Análisis de Agrupamiento 1

Dendrograma para 86

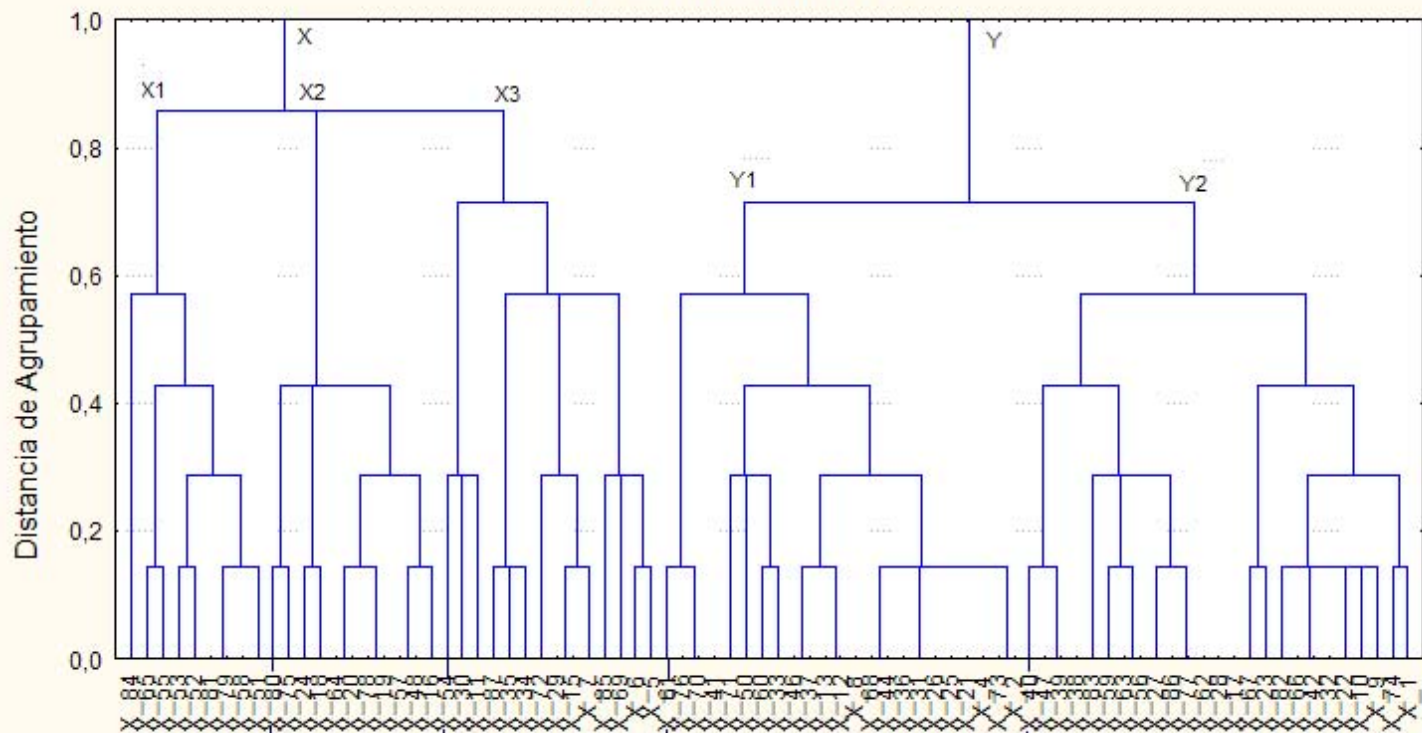
Porcentaje de Diferencia



Análisis de Agrupamiento 2  
Dendrograma para 82 casos  
Porcentaje de Diferencia



Análisis de Agrupamiento 3  
Dendrograma para 82 casos  
Porcentaje de Diferencia





## **Listado de sitios y sus características generales**

A continuación presentamos la descripción de los sitios, desde Oriente a Poniente, siguiendo la nomenclatura del proyecto DID SOO 12/2.

### **1. Ribera Sur del Río Chalinga.**

#### **Zapallar 06**

Coordenadas: 19J 334 720 – 6490 609; altitud 1376 m.

Este sitio, ubicado en la localidad de Zapallar, está en terreno comunal, emplazado en un plano de loma, a unos 100 m. al sur del camino que va a La Palmilla. Su visibilización es restringida debido a que se encuentra tras el curso de una pequeña aguada que genera abundante vegetación arbustiva. El sitio, de aproximadamente 30x50 m., presenta un amplio afloramiento rocoso de granito blancuzco con pátina gris-morada, cuyos bloques han sido grabados con muchos motivos en casi todos sus paneles. Este afloramiento está rodeado de rocas aisladas, también graníticas, de tamaño más bien pequeño, dispersas por un acotado sector. Algunas de las cuales han sido grabadas en sólo panel (que mira hacia el afloramiento), generalmente con un solo motivo. Asociado al bloque central, se encontró material lítico no diagnóstico.

#### **Zapallar 13**

Coordenadas: 19J 334 049 – 6491 584; altitud: 1299 m.

Este sitio está ubicado en una terraza fluvial, en la ladera sur del río Chalinga, en terreno particular de don Mauricio Álvarez, el cual se utiliza actualmente para el cultivo. Se compone de 4 bloques aislados de granito gris y pátina café-morada, los cuales se concentran en el sector central del terreno, de unos 50x50 m., y están grabados con uno o dos motivos en un sólo panel. Se observa material cultural de Período Alfarero Temprano.

### **Zapallar 09**

Coordenadas: 19J 334 039 – 6490 464; altitud: 1416 m.

Sitio ubicado en un pequeño cerro a la altura del portón que cierra el camino a La Palmilla. Su visibilidad es amplia. Fragmentos de cerámica monocroma no diagnóstica y algunos restos líticos, comienzan a observarse desde los pies del cerro, pero los bloques grabados se extienden en aproximadamente 20x20 m. desde la mitad de la ladera alcanzando hasta la primera cima. Son 12 bloques, concentrados, que forman parte de un gran afloramiento rocoso de granito gris con pátina café. Este sitio presenta algunos motivos claramente históricos y subactuales, como un pájaro sobre una rama, un hombre con un sombrero tipo napoleón, una cruz cristiana y algunas letras, además de motivos prehispánicos zoomorfos, antropomorfos y una máscara.

### **Zapallar 11**

Coordenadas: 19J 331 232 – 6491 422; altitud: 1176 m.

El sitio se encuentra justo en la intersección del camino Chalinga – Zapallar con el cruce al estero El Tome. Comprende un afloramiento rocoso de granito blanco con pátina morada, ubicado en la ladera del cerro, el cual fue cortado por la construcción del camino principal, quedando seccionado en una parte alta, donde se ubican la mayoría de los bloques grabados (6), y uno bajo con 4 bloques con petroglifos. Este sitio, además se encuentra bastante alterado por la producción de graffitis, no necesariamente en los paneles grabados. No se observa material cultural.

### **Zapallar 12**

Coordenadas: 19J 330 085 – 6490 850; altitud: 1129 m.

Sitio ubicado en la ladera de un cerro, con amplias condiciones de visibilidad hacia el sector de Ranqui, donde se detectaron abundantes sitios arqueológicos, principalmente del Período Alfarero Temprano. Corresponde a un gran afloramiento rocoso de granito blanco que presenta 6 bloques grabados, dispersos en los sectores medios de la ladera, pero

ocupando un perímetro restringido (40x30m), a pesar de las condiciones del emplazamiento. Este sitio ha sufrido alteraciones antrópicas (rayados con spray) debido a que se ubica frente a un lugar de picnic muy frecuentado. Se encuentran escasos fragmentos cerámicos tempranos.

### **San Agustín 19**

Coordenadas: 19J 327 696 – 6487 469; altitud: 1178 m.

Sitio emplazado en el plano de quebrada, en terreno de don Enrique Plaza, utilizado para pastoreo. Se compone de 5 bloques grabados en uno de sus paneles, correspondientes a rocas aisladas, 4 de granito y una basáltica, dispersas en un amplio sector (200x100 m. aproximadamente). Se observó material cerámico temprano, tardío e histórico.

### **San Agustín 17**

Coordenadas: 19J 327 300 – 6487 406; altitud: 1254 m.

Este sitio se encuentra paralelo al anterior, pero en ladera de cerro, siendo terreno comunal. Es un afloramiento rocoso de toba basáltica, en cuyo centro hay un enorme bloque (4 m. de ancho por 6 de alto, aproximadamente) cuyo panel que mira hacia el interior de la quebrada (sur) está grabado con gran cantidad de motivos, principalmente mascariformes, versus el panel que mira hacia el sitio anterior, que está profusamente grabado. Además existen otros dos bloques grabados, más pequeños y ubicados a unos pocos metros del gran bloque grabado, hacia abajo de la ladera. En este sitio, de aproximadamente 50x50 m., se detectó la presencia de cerámica temprana.

### **San Agustín 06**

Coordenadas: 19J 327 513 – 6389 078; altitud: 1023 m.

Este sitio está ubicado en la parcela de don Miguel Villalobos, utilizada para el cultivo, en las afueras de la localidad de San Agustín (hacia el este). Corresponde a una terraza fluvial del Río Chalinga, a la altura de la Quebrada Batuco. Presenta afloramientos rocosos y

rocas aisladas, todas de granito, entre las que se han grabado 9 bloques, generalmente sólo sobre uno de sus paneles. Ocupa un sector de aproximadamente 50x50 m. A pocos metros del lugar en que se encuentran los petroglifos, se encontró cerámica correspondiente al Período Alfarero Temprano.

### **San Agustín 20**

Coordenadas: 19J 325 588 – 6489 092; altitud: 927 m.

Corresponde a un terreno particular de la localidad de San Agustín, emplazado sobre una terraza fluvial en la que hay 5 bloques grabados en uno de sus paneles, sobre rocas aisladas de granito gris. En el sitio, cuya dimensión aproximada es de 110x200 m., se encontró fragmentos de cerámica temprana y algunos restos líticos.

### **San Agustín 21**

Coordenadas: 19J 326 120 – 6489 241; altitud: 973 m.

El sitio está emplazado sobre la terraza fluvial, también dentro de un predio particular de San Agustín, en cuyo sector alto, se encuentran dispersos en 70x40 m., 8 bloques grabados sobre rocas aisladas de granito azulado. En la parte baja, se encontraron fragmentos cerámicos monocromos alisados, no diagnósticos y escasos líticos.

### **San Agustín 07**

Coordenadas: 19J 327 449 – 6488 431; altitud: 1082 m.

De similares características a los sitios anteriores, este sitio, que está en la propiedad de don Nicodemo Valencia, presenta al menos 4 bloques grabados en afloramientos rocosos y rocas aisladas de granito azulado, dispersos por un reducido sector (10x10 m.). En el sitio se registra la presencia de cerámica temprana.

### **Chalinga 01**

Coordenadas: 19J 312 925 – 6483 473; altitud: 542 m.

Es un sitio ubicado en el pueblo de Chalinga, en una pendiente abrupta adyacente al camino que va hacia San Agustín. Este lugar está señalizado y ha sido habilitado como mirador. Es un afloramiento rocoso granítico de grandes bloques, 5 de los cuales han sido grabados, ocupando un perímetro aproximado de 8x4 m. No se observa material cultural.

### **Chalinga 02**

Coordenadas: 19J 312 943 – 6483 567; altitud: 522 m.

De similares características al anterior, este sitio está ubicado a los pies de una vivienda. Es un gran bloque granítico (6x4 m. aproximadamente) que ha sido grabado con dos máscaras de gran tamaño. No se observa material cultural.

## **2. Ribera Norte del Río Chalinga.**

### **Ranqui 01**

Coordenadas: 19J 329 214 – 6490 795; altitud: 1097 m.

Este sitio está ubicado en una terraza fluvial, en cuya parte baja se encuentra un sitio arqueológico depositacional del Período Alfarero Temprano, con presencia de cerámica diagnóstica y restos líticos. En la parte alta, accediendo a una segunda terraza, se encuentran abundantes rocas aisladas de granito gris, sobre 1 de ellas, de tamaño pequeño, se ha grabado un motivo abstracto. A un par de metros, siguiendo una línea relativamente recta en ascenso (hacia el NE) se encuentran dos bloques juntos, que han sido utilizados como parte del pircado, sobre los que observan motivos mascariformes. En total, es sitio ocupa aproximadamente 200x600 m.

### **El Tome 01**

Coordenadas: 19J 333100 – 6492 129; altitud: 1181 m.

Este impresionante sitio está ubicado en la confluencia del estero El Tome con el río Chalinga. Es un pequeño montículo, plano en la parte superior y cuya ladera oriente parece haber sido aterrizada de modo intencional. En un perímetro aproximado de 100x100 m., cuenta con abundante material arqueológico temprano; tardío e histórico, compuesto principalmente de cerámica y restos líticos, además de loza y vidrio. En la misma ladera, se encuentra un enorme bloque de granito (4,30 m. de ancho por 3 m. de alto, aproximadamente) cuya fractura antigua ha formado tres grandes paneles, sobre los cuales se han grabado una amplia cantidad de motivos, muchos de los cuales se superponen. Este gran bloque mira desde lo alto hacia la terraza fluvial, dando la impresión de ser un escenario o anfiteatro.

### **El Tome 02**

Coordenadas: 19J 332 115 – 6495 482; altitud: 1495 m.

Este sitio se encuentra emplazado en un pequeño cerro isla entre quebradas, en la parte alta del estero El Tome, en terrenos de don Germán Calderón. Este cerro cuenta con una gran cantidad de rocas aisladas de tamaño pequeño a mediano, desde la cima hasta la parte inferior. Sólo en la cima, al rededor de 50 bloques graníticos han sido grabados, generalmente con un motivo único de gran tamaño, sobre uno de los paneles. Ocupa un perímetro aproximado de 100x150 m. Aquí se registró cerámica temprana y tardía. Muchos de los grabados de este sitio han sido remarcados con cutex blanco por los niños del sector, con la intención de hacerlos más notorios.

### **Cunlagua 01**

Coordenadas: 19J 322 549 – 6488 024; altitud: 833 m.

Este sitio, descrito por Rengifo (1919), se encuentra ubicado en una escarpada ladera de cerro, de difícil acceso. Es un gran afloramiento rocoso de toba basáltica, sobre el que se han grabado 7 bloques, con motivos de gran tamaño y especial belleza figurativa, en un

perímetro aproximado de 20x10 m. Respecto del material cultural, pudo registrarse cerámica temprana y tardía (diaguíta).

### **Cunlagua 02**

Coordenadas: 19J 322 026 – 6489 039; altitud: 874 m.

Este sitio, de aproximadamente 100x100 m., está emplazado en una terraza fluvial y presenta 6 bloques grabados, correspondientes a rocas graníticas de color gris. Se observa abundante material lítico.

### **Cunlagua 03**

Coordenadas: 19J 321 805 – 6488 650; altitud: 856 m.

Ubicado en una ladera de quebrada, este sitio de aproximadamente 10x10 m. presenta un bloque de gran tamaño, correspondiente a un afloramiento rocoso de granito café amarillento, donde han sido grabados 2 paneles con figuras de gran tamaño. Presenta escaso material cerámico, posiblemente del Alfarero Tardío.

### **El Piche 01**

Coordenadas: 19J 319 710 – 6489 089; altitud: 920 m.

Este sitio es un afloramiento rocoso de granito rosa-morado, que ocupa un perímetro aproximado de 10x10 m. y está emplazado en la parte baja de la ladera de la quebrada homónima, sector poniente, adyacente al sendero. En este afloramiento, existen 6 bloques grabados, destacando una máscara de gran tamaño. No se observa material cultural.

Tabla comparativa de nomenclatura de sitios

DID	Becker	Total
Zap. 06	Zapallar 7	1
Zap. 09	Zapallar 16	2
Zap. 11	Zapallar 24	3
Zap. 12	Zapallar 26	4
Zap. 13	Zapallar 13	5
Tome 01	El Tome 1	6
Tome 02	El Tome 13	7
Ranqui 01	Ranqui 4	8
S.A. 06	San Agustín 2	9
S.A. 07	San Agustín 16	10
S.A. 17	Quebrada Batuco 7	11
S.A. 19	Quebrada Batuco 6	12
S.A. 20	San Agustín 12	13
S.A. 21	San Agustín 15	14
Cun. 01	Maravillar 1	15
Cun. 02	Cunlagua 22	16
Cun. 03	Cunlagua 23	17
El Piche 01	El Piche 1	18
Cha. 01	Chalinga 1	19
Cha. 02	Chalinga 4	20