

**ARTE RUPESTRE EN EL CURSO SUPERIOR DEL RÍO
ACONCAGUA, ZONA CENTRAL DE CHILE:
FORMAS, ESTILOS, ESPACIO Y PODER.**

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
TRABAJO DE TERCER CICLO
BIENIO 2000-2002
ANDRÉS TRONCOSO M.
LABORATORIO DE ARQUEOLOGÍA Y FORMAS CULTURALES
DIRGIDO POR FELIPE CRIADO
SANTIAGO DE COMPOSTELA, MARZO DE 2002.

Arte rupestre en el curso superior del río Aconcagua, zona central de Chile: formas, estilos, espacio y poder. Andrés Troncoso M.

I.- INTRODUCCIÓN

El estudio del arte rupestre es un tema que por mucho años ha atemorizado a los arqueólogos; la cercanía de la mente prehispánica y la expresividad de lo representado se nos presentan en ocasiones como barricadas que permitan acceder a un conocimiento no subjetivo de este tipo de registro arqueológico. Estas mismas características han sido tomadas también por perspectivas en ocasiones demasiadas subjetivas, que centradas únicamente en la imagen, esbozan narrativas que se fundan antes que nada en una serie de impresiones extremadamente personales que más que verdaderos aportes a la discusión arqueológica, sólo producen ruido dentro de la escena orientada al conocimiento de la historia indígena.

Entre estos dos extremos, existe un amplio abanico de posibilidades para ingresar al entendimiento del arte rupestre, desde una perspectiva propia a la arqueología, y desarrollar hipótesis interpretativas sobre esas extrañas figuras en la piedra a partir del conocimiento de las características intrínsecas de esta materialidad, así como del contexto social del cual es producto. Es más, en cuanto el arte rupestre es parte también de la realidad material de los grupos indígenas, es necesario y obligatorio que los arqueólogos seamos capaces de emprender su estudio, pues ningún modelo, ni siquiera hipótesis, que intente dar cuenta de la sociología prehispánica, estará completo, ni será coherente, si no toma en cuenta esta expresión material, que como nos lo dice la antropología, es una parte esencial en los procesos de producción/reproducción del orden social.

En el presente trabajo, pretendemos entregar una amplia perspectiva sobre el arte rupestre de la zona central de Chile. A partir de una discusión crítica del estado actual de las investigaciones sobre el tema, y tomando como punto esencial en el estudio del arte rupestre el concepto de estilo, se define una metodología de tipo formal, para posteriormente, y a partir del estudio de las variables relevadas, definir la presencia de dos estilos de arte rupestre para tiempos prehispánicos en el curso superior del río Aconcagua, así como caracterizar su papel en los procesos de construcción social del espacio y la realidad local durante los períodos en estudio.

II.- EL ÁREA DE ESTUDIO: ASPECTOS GENERALES

Dentro de este macro panorama geográfico, podemos encontrar un conjunto de unidades menores que permiten entender el relieve y la configuración del espacio local:

- a) Terrazas fluviales: ampliamente representadas en la zona, corresponden a extensas terrazas que se ubican adyacente a los principales cursos de agua de la zona. Dependiendo de su localización y altitud, las terrazas pueden variar su extensión desde varios kilómetros a unos pocos cientos de metros. La riqueza orgánica de estos suelos, así como su cercanía al agua hacen que en la actualidad sean los lugares ocupados de preferencia para el establecimiento de cultivos. Sin embargo, Weischet (1976) ha sugerido que la cercanía a los cursos fluviales que presentan estas terrazas atenta contra una economía agrícola, debido a que las terrazas se encuentran sujetas a la continua acción destructiva del curso fluvial que se producen cuando sube el caudal del río, ya sea resultado de grandes lluvias o deshielos desde la Cordillera.
- b) Piedemontes: son las áreas que se encuentran a los pies del cordón montañoso, adyacentes a las terrazas fluviales y a una altura un poco mayor. A diferencia de las terrazas fluviales, y siguiendo a Weischet (1976), estos serían los lugares más aptos para la realización de actividades agrícolas, debido a que, por un lado, presentan un continuo aporte de recursos hídricos desde las quebradas que caen desde los cordones montañosos, y por otro, no se encuentran sujetos a la actividad destructiva del cauce del río. Además, es en este espacio donde se encuentra una gran variedad de recursos botánicos, debido principalmente a los reservorios de agua que son las mencionadas quebradas intermitentes.
- c) Cordón montañoso: Correspondiente a la estribación de la Cordillera de Los Andes, el cordón montañoso delimita tanto la cuenca del Aconcagua, así como los pequeños valles que caen a éste y que son regados por ríos o esteros menores. El cordón puede alcanzar alturas que varían desde los 300 m. hasta los 2.000 o 3.000 m. de altura sobre las terrazas fluviales. Junto a este cordón montañoso, se encuentran los cerros islas, cerros aislados del cordón, de pequeña altura y baja extensión.

Todo este conjunto de rasgos permiten dar una identidad particular a la cuenca superior del río Aconcagua, la cual se va modificando a medida que avanzamos en altura y nos acercamos hacia la precordillera andina, momento en que la disminución de las terrazas y el aumento en la altitud de los cerros forman un paisaje mucho más cerrado.

Climáticamente, el curso superior del río Aconcagua (de aquí en adelante CSA) se haya inserto en el extremo norte de distribución del clima Templado Mediterráneo (Templado Lluvioso CSB) (Pavlovic 2002), donde se observa la presencia muy marcada de dos estaciones bien definidas, una seca y larga (7 a 8 meses, entre Septiembre y Marzo) y otra lluviosa y corta (4 a 5 meses, entre Abril y Agosto).

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

El primero está definido por una sábana arbustiva aborescente abierta, compuesta de especies que pueden soportar un largo período de sequía anual. Se encuentran en este ecosistema arbustos como Espinos (*Acacia caven*), Trevo (*Trevoa trinervis*), Quilo (*Muehenbeckia hastulata*) y árboles como el chañar (*Geoffroea decorticans*) y el algarrobo (*Prosopis chilensis*).

Asociado a éste, se presenta en lugares más húmedos como los fondos de quebrada y laderas de umbría, conjuntos y bosquetes de especies arbóreas de tipo esclerófilo, de hojas duras y brillantes, junto a escasas especies higrófilas. Entre las primeras se cuenta con el boldo (*Peumus boldus*), el quillay (*Quillaja saponaria*), el litre (*Lithraea caustica*), mientras que entre

las segundas están el peumo (*Cryocarya alba*), el belloto (*Beilschmedia miersii*), el maitén (*Maytenus boaria*) y el canelo (*Drymis winteri*).

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

Cabe destacar que todos los ecosistemas presentes en la zona se han visto fuertemente impactados por la importante presencia humana reciente. Y este impacto no solo se ha producido sobre las especies animales (drástica disminución en número y extinción), sino también con las vegetales. Es así como se ha planteado que la utilización como combustible de la madera de los árboles más importantes (algarrobo, chañar, quillay y otros) ha llevado a que la estepa de espino haya alcanzado la predominancia que presenta en la actualidad, unos preocupantes niveles de erosión, situación diferente a la que se habría presentado en tiempos prehispanos (Quintanilla 1983).

Síntesis de la Prehistoria de la localidad.

La realización de una serie de investigaciones arqueológicas durante los últimos años en el CSA han permitido esbozar una secuencia de carácter histórico-cultural que permite enmarcar el desarrollo de la prehistoria local dentro de una serie de periodos caracterizados por la presencia de un cierto tipo de elementos culturales y forma de estar-en-el-mundo de las poblaciones indígenas. Sin embargo, debido al carácter inicial de estas investigaciones, para muchos períodos, especialmente, aquellos propios a las sociedades cazadoras-recolectoras, se posee muy poca información como para poder entregar un esbozo integral de las formaciones socio-culturales de la zona. A pesar de ello, y con la idea de enmarcar nuestra discusión sobre el arte rupestre en la localidad, realizaremos una pequeña síntesis que combine las características principales de cada período, así como los rasgos particulares que presentan las sociedades en esta área.

Período Paleoindio (30.000, 11.000 a.C. ? a 9.000 a.C.)

Abarca este período a las primeras poblaciones humanas asentadas en América en tiempos pleistocénicos; grupos de cazadores-recolectores con una economía donde destaca el aprovechamiento de megafauna, especialmente mastodonte.

En la zona de Aconcagua no se han registrado evidencias que se puedan asociar a este período cultural. De momento, se cuenta solamente con hallazgos paleontológicos de fauna pleistocénica en el cordón montañoso de Chacabuco.

Período Arcaico (9.000 a.C. a 500 a.C.)

Se engloba en este período un extenso lapso temporal que se inicia con el comienzo del Holoceno y finaliza con la aparición de la cerámica en los contextos arqueológicos de la zona. Los grupos Arcaicos son poblaciones cazadoras recolectoras que surgen a inicios de la era Holocénica, tras la desaparición de la megafauna pleistocénica que, en teoría, constituía la base del sistema económico de los grupos Paleoindios.

En estos momentos comienza a producirse una mayor diversificación de las poblaciones humanas; los grupos Arcaicos se dispersan por la totalidad de la zona central del país, ocupando los diversos ambientes que se les presentan. A la par, la economía de estas poblaciones se reorienta hacia una importante explotación de los recursos botánicos y la caza da una amplia variedad de presas menores, como guanaco, huemul, zorro, roedores y aves.

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

Como en el caso de los grupos paleoindios, la información que se tiene para grupos Arcaicos en Chile central, y en el CSA en específico, es escasa, por lo que no se pueden esbozar mayores lineamientos sobre estos grupos y su sociología desde una buena base material de evidencias. Recientemente en nuestra zona de estudio, se identificó el principal sitio Arcaico conocido en el sector, cueva Piuquenes, asentamiento que presenta una ocupación entre el 8.000 a.C. y 3.000 a.C., lapso de tiempo durante el cual fue ocupado como campamento para acceder a los recursos circundantes, especialmente aquellos obtenibles en una laguna cercana hoy desaparecida.

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

Estos datos, sumados a las evidencias provenientes de otros sectores de la zona central de Chile, nos permiten postular a los grupos Arcaicos como poblaciones donde se encuentra ausente la actividad de tipo monumental, y por el contrario, sus actitudes hacia la naturaleza se basan en un mantenimiento del orden natural dado. Este hecho, propio de sociedades primitivas (Criado 1989, 2000), se refuerza al observar la ausencia de una clara división entre los contextos de vida y muerte, donde los enterratorios humanos se caracterizan por: i) extrema invisibilidad en el registro arqueológico, ii) ausencia de grandes cementerios, siendo más frecuentes la presencia de enterratorios aislados y ii) disposición en sitios de ocupación de vivienda o en sectores aislados de toda referencia a otros restos arqueológicos del período. Todas estas características son coherentes con lo que Clastres (1981, Criado 1989, 1991, 2000), piensa como sociedades indivisas, donde no encontramos una mayor diferenciación entre las esferas sociales, así como un intento de ocultar la muerte y el paso del tiempo.

Período Alfarero Temprano (500 a.C. a 1000 d.C.)

Definido su inicio por la aparición de la cerámica y su etapa terminal por la aparición de la cerámica policroma y pintada del Período Intermedio Tardío (de aquí en adelante P.I.T.), el Período Alfarero Temprano (de aquí en adelante P.A.T.) se caracteriza por la existencia de una amplia variabilidad cultural, expresada en la presencia de diferentes grupos que desarrollaron

estrategias de subsistencia, costumbres funerarias y tradiciones tecnológicas claramente diferenciadas.

Clásicamente se pensaba que la aparición de la cerámica en el contexto arqueológico reflejaba un fuerte cambio cultural, donde venía aparejado el desarrollo de la agricultura y de un patrón de asentamiento mucho más sedentario entre las poblaciones. Sin embargo, recientes investigaciones realizadas en diferentes sectores de la zona central de Chile han sugerido la probabilidad que durante gran parte del Período Alfarero Temprano nos encontremos con grupos cazadores-recolectores que manejan la cerámica dentro de su repertorio material (Pavlovic 2001, Sanhueza *et al.* 2001). Coherente con estos postulados son las proposiciones de Hayden (1998), quien indica que, en términos generales, el ingreso de las tecnologías cerámicas en las sociedades se da dentro de lo que él denomina tecnología de prestigio, y por lo que no marcan en un inicio un gran cambio económico.

El carácter cazador-recolector, con manejo de alguno cultígenos, posiblemente dentro de contextos de tecnologías de prestigio y/o rituales, se atestigua por el tipo de industria lítica y tipos de asentamientos de estas poblaciones. En el primer caso, la presencia de una industria básicamente de tipo expeditiva y con instrumentos de grandes dimensiones orientadas al trabajo de la madera, sugiere una continuidad en la tecnología de instrumentos líticos desde tiempos Arcaicos. El patrón de asentamiento, por su parte, indica la presencia de un grupo con una cierta movilidad que ocupa espacios muy similares a aquellos de tiempos anteriores.

La dispar evidencia que se maneja para los diferentes tiempos de este Período no permite explayarse mayormente al respecto, pero sin embargo, es posible pensar en que durante el lapso tiempo que abarca esta sociedad se hayan producido algunas modificaciones sociales que nos permitan hablar de grupos más sedentarios hacia fines del período. Este hecho podría observarse en otros sectores de Chile central, donde se discrimina una variación en las prácticas mortuorias de estos grupos a lo largo de su historia.

Al igual que los grupos Arcaicos, en términos genéricos no encontramos una gran visibilización de estos grupos sobre el espacio, no obstante que sus áreas de ocupación son mucho más definidas y claras que las de antes. Sin embargo, un primer atisbo de monumentalidad, y que podría entenderse dentro de los monumentos ambiguos (Criado 1991, 1993), es la presencia de las llamadas piedras tacitas, rocas en cuyas superficies se han realizado sendas oquedades y que pueden haber sido utilizados como elementos de molienda y/o rituales (Lám. 3). Su realización sobre el soporte de la roca le entregan un carácter monumental, asegurando su pervivencia en el tiempo, pero a su vez, su escasa visibilidad zonal, siendo posible de ser discriminada sólo una vez que se está al lado, le da un carácter ambiguo y sutil donde la acción social se expresa en el espacio, pero no marca visualmente el paisaje.



Lámina N°3: Piedra Tacita. Campos de Ahumada

Dentro de esta perspectiva, el primer hecho que resalta a la vista es que el paisaje es en estos momentos un constructo básicamente ideacional donde la culturización del espacio por medios materiales está casi ausente. Decimos casi ausentes por cuanto desconocemos las características constructivas de las viviendas de estas poblaciones. Los monumentos son escasos y consisten únicamente en piedras tacitas, pequeñas modificaciones del paisaje natural que en su propia ambigüedad y poca visibilidad, se transforman realmente en alteración en el momento en el cual existe un ser conocedor de tal punto o por el contrario, se está en las proximidades de tal elemento material. De por sí, este elemento se presenta en el entorno como naturaleza, adscribiéndose su carácter natural bajo ciertas condiciones particulares de observación.

Espacialmente, el paisaje habitado se localiza de preferencia en las tierras de cotas altas y/o sobre pequeños cerros, siendo escasas las ocupaciones en la zona de terrazas fluviales. Se construye el espacio de este momento, entonces, a partir de una arquitectura que podríamos llamar desde las bordes hacia el centro, es decir, desde conos de deyección y rinconadas hacia terrazas fluviales. Es este un paisaje que basa toda su eficacia en lo ideacional y los mapas mentales manejados por las poblaciones. El paisaje es sólo realidad ideacional y no manifestación material. Oralidad e imágenes se entrecruzan en su formación.

Un rasgo relevante de este primer momento del paisaje de nuestro estudio es la ausencia clara de espacios diferenciados. La inclusión de enterratorios en contextos habitacionales supone una ausencia de una clara división entre estos dos ámbitos, la vida y la muerte. Este mismo hecho es recordado al observar las características de los mismos sitios arqueológicos, donde parecen en general tener una orientación multifuncional, sin que se discriminen claramente asentamientos funcionalmente muy diferentes. Esta idea de unidad de los social en su totalidad también creemos posible de observar en las características de la cerámica, donde existe una próxima relación entre diseños decorativos y forma de las vasijas, como si ambas formaran una gran entidad².

De esta forma, un espacio homogeneizado por la ausencia de la monumentalización, sin claras jerarquizaciones, con similitud entre los dominios de lo vivo y lo muerto, y con una interesante tecnología social del medio cerámico, hacen sospechar que nos encontramos ante la llamada sociedad primitiva (Clastres 1981), un grupo donde los procesos de jerarquización y diferenciación de sus ámbitos no existen o no son claros, una sociedad que vive el mundo desde la perspectiva del pensamiento salvaje, anclada en el mito y sin referencia al tiempo, inferido por la ocultación de la muerte a partir de la depositación de los difuntos en los sitios de vivienda, claro indicador de esta negación de la cronología.

Período Intermedio Tardío (1.000 d.C. a 1.400 d.C.)

Corresponde al período inmediatamente posterior al Alfarero Temprano y anterior a la llegada del Inca a la zona. Generalmente se aceptaba que en el área de estudio este período estaba representado por la Cultura Aconcagua, sin embargo, las últimas investigaciones efectuadas indican la presencia de un panorama diferente, donde está ausente la Cultura Aconcagua y es reemplazada por una serie de grupos locales que manejan un repertorio cerámico amplio, donde se combinan tipos propios de la zona así como otros provenientes de zonas foráneas, lo que ha llevado a pensar en este sector como un área de interdigitación cultural (Sánchez 1997, 1998).

Las características materiales de este período han hecho pensar en la existencia de un cambio significativo en las poblaciones de la zona. La presencia de enterratorios en túmulos, el

² La cerámica de este período se caracteriza por su monocromía, donde predominan los colores oscuros como café y negro. Las decoraciones se realizan básicamente por medio de figuras geométricas incisas y grabadas. Ocasionalmente se aplica hierro oligisto como elemento decorativo

reemplazo de la cerámica monocroma por la policroma, la explosión de las formas cerámicas abiertas por sobre aquellas cerradas, tan frecuentes en tiempos anteriores, indican una transformación radical de los modos de vida y creencias de los grupos locales.

A diferencia del P.A.T., los grupos del P.I.T. corresponden a poblaciones que desarrollan algún tipo de agricultura y presentan un patrón de asentamiento mucho más estables que los grupos anteriores, centrando sus espacios de ocupación básicamente en las terrazas fluviales que se encuentran en las rinconadas y que son aptas para el desarrollo de actividades agrícolas, con un aprovisionamiento seguro de recursos hídricos provenientes de quebradas y ríos. Asimismo, su ocupación en el espacio es mucho más extensa que la de momentos anteriores, y es por ello, que presentan una mayor visibilidad en el registro arqueológico.

Encontramos en estos momentos una clara monumentalización del espacio por medio de la construcción de cementerios de túmulos y petroglifos. Por un lado, los túmulos se transforman en referentes espacial que no sólo demarcan un espacio destinado a la muerte, sino que son a la vez constructores y jerarquizadores del paisaje a partir de la definición de áreas que manejan un capital simbólico mucho mayor que el resto de la zona. Sea a través de su disposición en forma individual o colectiva, son los túmulos los elementos materiales más significativos en la creación de este nuevo paisaje.

Espacialmente, los túmulos presentan en su disposición una regularidad muy particular cual es la asociación con zonas de rinconadas. Reconociendo la imposibilidad de alcanzar el significado de este hecho, si podemos señalar que sin lugar a dudas esta asociación no es aleatoria, tal como ya ha sido planteado por Sánchez (1998), y que este referente geomorfológico se encontró de alguna manera ligado semánticamente con la erección de cementerios de túmulos.

Los petroglifos a su vez, se dispersan en forma extensa a lo largo de los espacios no ocupados por estas poblaciones en forma directa, marcando pequeños puntos en la construcción de un paisaje regido por su disposición espacial.

En contraposición con estos elementos monumentales, la cotidaneidad del asentamiento continua siendo poco visible, pero a diferencia de lo ocurrido en tiempos anteriores, esta vez, el espacio en vez de ser ocupado desde los sectores extremos hacia el centro del valle, es ahora ocupado desde el área central (las terrazas fluviales) hacia sus costados.

De esta forma, durante el P.I.T. nos encontramos ante un proceso de inflexión significativo en la construcción del paisaje y en la relación social hombre-naturaleza, la que puede ser interpretada por encontramos ante una sociedad en vías de división. El proceso de materialización del paisaje circundante, la estratificación del espacio, creando áreas diferentes y claramente definidas para los vivos y los muertos, así como la modificación en las estrategias decorativas de la cerámica, donde la estandarización de las prácticas decorativas, así como la independencia existente entre formas y tipos de diseño, denotan una sociedad donde la idea de unidad y homogeneidad, propia del pensamiento salvaje y de las sociedades primitivas se encuentra en disolución. Comienza algún tipo de división de esta sociedad, los entierros individuales y las diferencias en los ajuares suponen alguna forma de reconocimiento de los individuos en su especificidad, fin de la idea de lo colectivo.

Asimismo, la aparición de los monumentos no sólo indica la presencia de una nueva forma de relacionarse y racionalizar el espacio, sino que también indica una nueva forma de entender el tiempo, el cual se hace visible a partir de su disposición espacial. Ahora el tiempo se enraiza en el espacio y adquiere un carácter manifiesto, el tiempo es realidad y la realidad discurre, existe un ayer y un hoy, ya no tenemos un único tiempo mítico, el paso del hombre y las sociedades se hace presente en el paisaje.

Por otro lado, este mismo proceso de monumentalización del espacio marca un proceso de politización del paisaje circundante, donde la materialidad de los túmulos y petroglifos incitan la generación de ciertas experiencias de los social e instalan una forma de entender el mundo a partir de su monumental exhibición en la naturaleza y espacio.

Período Tardío o Inca (1.400 d.C. a 1.536 d.C.)

El último período histórico-cultural definido para el CSA se define por la anexión de la zona al Tawantinsuyu, el Imperio de los Incas. Cronológicamente, se aceptaba como momento más temprano para este suceso 1.470 d.C. (Rowe 1946), sin embargo, una batería de dataciones absolutas por termoluminiscencia efectuadas en diferentes sectores sujetos a la dominación Incaica, permiten retrotraer la presencia Cuzqueña a la zona central de Chile hacia 1.400 d.C. Su fecha terminal coincide con la llegada de las tropas españolas a la zona hacia 1530 d.C. (Bauer 1996, Stehberg 1995)

Materialmente, la ocupación Incaica se refrenda por una amplia variedad de evidencia que connotan la implantación de un importante número de modificaciones en la realidad de la zona. Por un lado, tenemos la presencia del camino del Inca, qapaq ñam, red que permitía articular la totalidad de las provincias del Tawantinsuyu, a la vez que expresión simbólica del poder del Inca (Stehberg 1995). Por otro, el Pucará de El Tártaro, fortaleza ubicada en el curso medio del valle de Putaendo, sugiere la presencia de un esfuerzo arquitectónico por marcar el poder, dominación y la capacidad de violencia posible de ser ejercida por las tropas del Inca. El Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas, un impresionante conjunto de estructuras de piedra localizadas sobre el mencionado cerro, refrenda el desarrollo de ceremonias religiosas y la plasmación en el espacio de los rituales propios del Inca en una waka (lugar sagrado), dispuesto en un cerro capaz de ser visibilizado desde gran parte del CSA. La fuerza del ritual en la implantación de la presencia Incaica, se encuentra también en el santuario de altura del cerro Aconcagua, adoratorio de alta montaña (sobre 5.000 m. de altura), donde se tiene el registro de una capacocha, sacrificio humano producido en tiempos de crisis y orientados al reestablecimiento del orden social.

Una variedad de sitios de vivienda, cementerios, entre los cuales encontramos algunos de túmulos; y tambos, lugares de parada y aprovisionamiento relacionados con el camino Incaico, indican una importante modificación en las relaciones sociales y forma de vida de los grupos del CSA, los que se vieron sujetos seguramente a la prestación de servicios, por medio de la mit'a, un tipo de impuesto que se disponía sobre los grupos conquistados y por los que éstos debían entregar textiles y su fuerza de trabajo.

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

La Problemática Rupestre en el Curso superior del Río Aconcagua

Aunque el tema del arte rupestre en la zona central de Chile, y en específico en el CSA, no ha recibido una gran atención en el último tiempo, hacia mediados de los años 60 y 70 se

dieron una serie de investigaciones que abordaron esta problemática, principalmente efectuadas por Niemeyer, las que cristalizaron en la definición del Estilo Aconcagua.

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

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

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

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

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

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

Avanzando en estas correlaciones, y sin darle tanta fuerza como antes, indica que hay incluso figuras que recuerdan la decoración de la cerámica Valdivia (sur de Chile): clepsidras y motivos lineales. “Es cierto que son elementos decorativos generalizados y no estrictamente diagnósticos” (Niemeyer y Montané 1966: 440). ¿Si esta simple asociación entre decoración y cerámica no es estrictamente diagnóstica, por que habría de serlo en el caso anterior?.

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

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

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

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

Junto con los círculos encontramos líneas sinuosas, una cruz de grueso trazo, un rostro que asemeja una lechuga y sólo un signo escudo. En el bloque 2 da cuenta de superposiciones. Cerca de estos petroglifos identifica cerámica de tiempo colonial.

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

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

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

Junto a los bloques de El Saino se identifica cerámica burda y algunos fragmentos con pintura iridiscente. (Igualt 1970)

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

Esta misma autora describe posteriormente los petroglifos que se encuentran en el sitio Incaico Cerro Mercachas (Sanguinetti 1975). Ubica 3 rocas en el sector norte del cerro, una de ellas tiene un conjunto de 9 círculos con punto central, otra una figura geométrica, círculo reticulado, un signo escudo y otros motivos poco claros; un tercer panel presenta también dos signos escudos elípticos con rectas que se cruzan diagonalmente. “Aparte de estos hay dos o tres

grabados más que no revisten mayor importancia” (Sanguinetti 1975: 133). No hay mayores comentarios sobre el arte rupestre del sitio.

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

Interesante es que algo antes de que se diera la descripción del Mercachas, aparece en escena un nuevo actor, ajeno a la zona, pero centrado en el estudio del arte rupestre, Jorge Iribarren. Haciendo una síntesis del arte rupestre chileno, Iribarren (1973), nombra los hallazgos de Niemeyer e Igualt y correlaciona algunas figuras cuadrangulares cóncavas con demostraciones de posibles identificaciones de caras humanas que aparecen en el Norte Chico. Otras figuras geométricas tendrían también concordancia formal con las del Norte Semiárido, mientras otras serían propias a Chile central. Comenta que,

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

A diferencia de Niemeyer y Montané (1966), no encuentra similitud entre el arte de Los Cipreses y el de Aconcagua.

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

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

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

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

Por la presencia de ciertos motivos indica que este estilo se difunde hacia el norte hasta el interior del valle de Petorca, y por el sur, hasta la cordillera andina de Rancagua, “coincidiendo en líneas muy generales con la difusión de la llamada cerámica Aconcagua Salmón, con cuya decoración los signos rupestres guardan cierto aire de familia” (Mostny y Niemeyer 1985: 67).

Solamente para finalizar con este recorrido³, se debe añadir la publicación de Coros (*et al* 2000), donde describe los petroglifos de Paidahuen, más conocido como la Puntilla de Los Andes, indicando la presencia tanto de signos escudos como círculos.

El Estilo Aconcagua en Perspectiva Histórica: Discusión y Crítica

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

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

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

1.- *Existencia del Signo Escudo:* desde que Niemeyer desarrolló su proposición, el término signo escudo adquirió cada vez mayor notoriedad en el discurso arqueológico. Sin embargo, si nos atenemos a las láminas que presenta Niemeyer, así como a las estrategias constructivas que definen el signo escudo, encontramos que bajo este rótulo se agrupan una extensa cantidad de figuras que en muchos casos no tienen mayor relación entre sí (Lám. 4). Desde círculos bipartitos, cuatripartitos, a cuadrados y óvalos con complicadas decoraciones interiores se agrupan bajo un concepto que antes que dar cuenta de una sola realidad, une diferentes elementos bajo un concepto único, produciendo una simplificación máxima de la realidad. Por ello, pensamos que el signo escudo no es más que una construcción nuestra que no tiene mayor utilidad como herramienta descriptiva, y todo su prestigio se basa en los discursos nacidos desde nuestra ciencia.



Lámina N°4: Signos escudos según Niemeyer y Montané (1966)

³ No hemos incluido en esta revisión los trabajos de Iguait sobre el área de Chincolco pues no se encuentran directamente en nuestra área de estudio, no obstante que son de interés por ciertas semejanzas que guardan con el arte rupestre del CSA.

Por motivos de tradición, no creemos necesario desechar la noción de signo escudo, pero si reducir su extensión semántica y que de cuenta de un cierto tipo de figuras que respondan a una determinada lógica constructiva.

2.- *La Contemporaneidad de todas las expresiones rupestres*: la alta representatividad del signo escudo en las estaciones por él estudiadas, hacen decir a Niemeyer que junto con ser esta figura la más popular del estilo, la presencia del signo escudo en todos los paneles automáticamente ubica en un mismo rango temporal a la totalidad de los referentes allí plasmados. Este razonamiento básico creemos que no tiene ningún fundamento lógico, por cuanto la coexistencia de figuras en un panel no da cuenta de diferencias tempo-culturales, así como tampoco lo hacen necesariamente las superposiciones, respondiendo más bien a una serie de procesos sociales entre los que se cuentan la forma de relacionarse con el pasado las diferentes poblaciones, los conceptos que guían la inscripción rupestre y otros. Por ello, coexistencia de figuras en un panel no implica necesariamente coexistencia temporal.

3.- *Los grabados del CSA guardan relación con la cerámica Aconcagua Salmón*: postulada una contemporaneidad de las diferentes expresiones rupestres por la presencia del signo escudo, idea que ya hemos mostrado débil, Niemeyer avanza un paso más al indicar que los grabados rupestres del CSA guardan un aire de familia con los de la cerámica de la hoy llamada Cultura Aconcagua. Tal similitud es básicamente su carácter geométrico y la existencia de un motivo similar al trinacrio en un bloque de Vilcuya. Por un lado, la supuesta semejanza entre arte rupestre y cerámica Aconcagua se basa en un criterio muy básico, cual es la presencia de decoración geométrica, en tal caso, es posible pensar en una asociación también con el Período Alfarero Temprano o el Histórico Temprano, por cuanto la cerámica de esa época también maneja ese tipo de decoración.

Por otro lado, un motivo que se asemeje al trinacrio no implica de por sí que todo el arte rupestre de la zona sea asignable a la Cultura Aconcagua. Lamentablemente, Niemeyer no ilustra esta figura para realizar algún comentario.

4.- *Asociación espacial entre estaciones de arte rupestre y sitios Aconcagua*: Niemeyer da como otro fundamento para su postulación, la existencia de cerámica Aconcagua en las cercanías de estaciones rupestres de Vilcuya y Estero Cabeza de León. Este punto tiene una serie de falencias: por un lado, es sabido que el criterio de contigüidad (asociación espacial) en arte rupestre no es un criterio válido para correlacionar grabados con depósitos (Gallardo 1996). Por otro, estadísticamente los casos en que se da esta asociación son muy bajos, sólo dos, por lo que no es significativo. Finalmente, encontramos que Sanguinetti (1968, 1975), e Iguait (1970), indican la asociación de petroglifos junto a cerámica Alfarera Temprana, Histórica y en sitios de tiempos Incaicos (Mercachas). Si hacemos caso de la asociación espacial, el arte rupestre de la zona se presentaría desde el PAT en adelante, siendo el signo escudo una figura que traspasa a las diferentes culturas.

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

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

“en el valle superior del Petorca (El Sobrante), el signo diferencial rectángulo de lados curvos aparece pocas veces representado. En el valle de más al sur, el Aconcagua, el

signo escudo alcanza máxima frecuencia, hasta el punto que casi no hay bloque grabado que no lo ofrezca, y el rectángulo de lados curvilíneos tiene escasa representación” (Niemeyer y Montané 1966: 439).

El mismo Iribarren (1973) ha mostrado sus críticas a la posible semejanza del arte rupestre del Aconcagua con el del cajón de Los Cipreses.

Vemos de esta forma que el conjunto de razonamientos que dio Niemeyer, y que fue seguido por el conjunto de otros investigadores, presentan una serie de falencias que no soportan su definición de Estilo Aconcagua y su supuesta asociación cronológica. Más complicada se pone la situación cuando consideramos los últimos avances que se han realizado sobre la prehistoria del CSA, los que muestran que la Cultura Aconcagua no es el representante poblacional del Período Intermedio Tardío, sino que más bien el CSA sería un área de interdigitación cultural donde predomina la cerámica Rojo Engobada, alfarería decorada con motivos diaguita o con una figura estrellada (Sánchez 1997, 1998). Este hecho explicaría porque al sur del Aconcagua no existe tanto arte rupestre: debido a que los grabados son realizados por una población local y no por grupos Aconcagua. Donde se encuentra claramente presente la Cultura Aconcagua, o no hay arte rupestre, o es muy bajo en comparación a lo conocido para el valle de Aconcagua.

Pensamos que este último aporte es la estocada final para todas las postulaciones entregadas por Niemeyer, sin Cultura Aconcagua no hay ningún elemento de comparación, por muy básico que sea, que se mantenga en pie. Así las cosas, la labor arqueológica en estos momentos se debe centrar en dos puntos básicos: i) definición de estilos rupestres para la zona y ii) ubicación cronológica-cultural de éstos, por cuanto de momento lo único que tenemos para el CSA son un conjunto de figuras grabadas en las piedras.

Para cumplir tal labor, creemos que es necesario trabajar con un marco teórico-metodológico coherente que permita definir los estilos desde adentro, a manera de una descripción densa, que por medio del análisis formal sea capaz de dar cuenta de las diferentes formas de arte presente en la zona, y correlacionarla con determinadas culturas a partir de la existencia de una serie de semejanzas estructurales que den clara cuenta de que la materialidad de las diferentes poblaciones responden a una misma conceptualización cultural.

Cumplir tales objetivos requiere de un adecuado tratamiento del concepto de estilo, entidad teórico-metodológico que debe guiar todo el proceso de investigación, razón por la cual antes de presentar nuestra proposición realizaremos una rápida revisión de cómo se ha utilizado este concepto en arqueología.

III.- EL CONCEPTO DE ESTILO

Es el concepto de estilo uno de los términos que más se repiten en la literatura arqueológica, y una de las nociones más importantes para el estudio de la cultura material. Su importancia como herramienta teórica-interpretativa ha sido ampliamente señalada por Conkey y Hastorf (1990), y ello se refleja en el abundante número de trabajos que de una u otra manera tratan sobre el tema y su relación con las prácticas sociales (p.e. Layton 1989, Helms 1981). De hecho, gran parte de los estudios que se centran en el concepto de estilo se orientan a definir cual es la función del estilo dentro del entramado socio-cultural de los grupos humanos. Para definir tal función, se han dado como válidas dos premisas básicas que permiten avanzar en el rol social del estilo. En primer lugar, se ha considerado que el estilo presenta un carácter comunicativo (Wiesner 1983, 1989, 1990, Earle 1990, Sackett 1977, 1990, Hodder 1990), es decir, es un medio de comunicación por el cual se transmite información social, lo que implica entonces que el estilo presenta una base conductual, por cuanto se basa en la conducta social (Wiesner 1983, 1989). En segundo lugar, ha existido una tendencia a discriminar entre un estilo como construcción genérica a nivel social, y un estilo particular, la realización individual de las normas genéricas por parte del actor social. Ello ha llevado a Hodder (1990), a postular que el estilo tiene un carácter netamente interpretativo por el cual el artista, o el ejecutor del estilo, redefine el conjunto de elementos básicos que conforman su estilo para la creación de un elemento. Este carácter interpretativo del estilo implicaría entonces que el estilo sería siempre contextual y, por ende, el mensaje que en él se incluye siempre tendrá un carácter polisémico (Mc Donald 1990), por cuanto dependerá tanto del espacio social donde se materialize como del individuo que realice la interpretación del elemento material.

Al ser el estilo un elemento que transmite información social, la discusión arqueológica se ha centrado en tres temas: i) cuáles son los rasgos que transmiten información, ii) qué tipo de información transmiten y iii) dentro de qué estrategias sociales se inserta la información que se comunica.

El primero de estos puntos es el que ha caracterizado la discusión entre Sackett (1977, 1990) y Wiesner (1983, 1989, 1990). Mientras el primero piensa que es posible segregar entre elementos activos y pasivos, es decir, entre aquellos que entregan información y aquellos que responden a aspectos funcionales, siendo en los atributos activos donde residen los verdaderos atributos estilísticos de la cultura materia, por cuanto no se encuentran sujetos a las limitaciones de la forma y la materia; Wiesner (1990), postula que es irrelevante que el estilo resida en atributos funcionales o decorativos, indicando más bien que el estilo permea la totalidad del elemento material.

Con respecto al tipo y forma de información que comunica el estilo, problemática que en cierta medida se encuentra relacionada con el punto anterior, diferentes autores han postulado distintas clasificaciones del estilo de acuerdo a sus intereses teóricos y, dentro de esto, han definido un rol diferente para el estilo. Dentro de los casos más citados en el último tiempo, sin lugar a dudas, encontramos los trabajos de Wiesner (1983, 1989, 1990), para quien el estilo se relaciona con la negociación de identidades sociales, discriminando entre un estilo emblemático, que hace referencia a “formal variation in material culture that has a distinct referent and transmits a clear message to a defined target population about conscious affiliation or identity” (Wiesner 1983: 257), y un estilo asertivo, que se relaciona con “formal variation in material culture which is personally based and which carries information supporting individual identity” (Wiesner 1983: 258). Para ella, el estilo entonces sería una forma de comunicación no verbal a través de hacer algo de una cierta manera que comunica información sobre identidades relativas (Wiesner 1990).

McDonald (1990), presenta una clasificación de estilos muy similar a la propuesta por Wiesner, distinguiendo entre un estilo *panache* y otro *protocolo*, correspondiendo el primero de ellos a la variación estilística que se produce a escala del individuo como entidad independiente, y el segundo, como el conjunto de procesos sociales orientados a la promoción

de la identidad grupal y membresía a expensas del individuo. Como se deduce de sus definiciones, concibe el estilo como un medio de comunicación de identidades sociales.

En esta misma perspectiva, Earle (1990), diferencia entre un estilo pasivo, que se corresponde con la definición clásica de estilo como una forma de hacer las cosas, y un estilo activo, entendido como un medio de comunicación con una función principalmente de tipo ideológica, cuyo objetivo es el unir a la población bajo una misma simbología. Un punto importante en el aporte de este autor, es el indicar que el estilo no actúa de manera similar en sociedades con diferentes grados de complejidad social.

Finalmente, en cualquier revisión del concepto de estilo hay que aludir al trabajo de Sackett (1977, 1990), quién diferencia entre un estilo iconológico, de carácter activo y que transmite un conjunto de información social y donde se presenta una jerarquización de los elementos, no teniendo todos ellos una naturaleza estilística; y un estilo isocrético, donde se dispone abundante información icónica que se relaciona más con la manufactura y el inconsciente social y a través del cual se entrega un conjunto de información étnica, que más que ser leída por un receptor, es realmente enviada por un emisor.

Más aún, considerando las proposiciones que se dan en este conjunto de trabajos, pensamos que la diferenciación entre rasgos funcionales y rasgos estilísticos no presenta mayor relevancia para la discusión arqueológica actual, pues como bien han mostrado los antropólogos de la técnica, todo el proceso de elaboración de cultura material responde a la elección de un sinnúmero de opciones dentro de un amplio abanico de posibilidades que se le presentan al actor social, en otras palabras son elecciones pertinentes socialmente (Lemonnier 1986, 1993; Van der Leeuw 1993), siendo escasos los elementos que realmente producen una limitación a las opciones que tiene ante sí el artesano.

Sin embargo, como hemos visto en la revisión previa, no existe entre estos autores una discusión sobre qué es el estilo, sino que por el contrario, se enfocan en cómo funciona, postulando ya sea una relación con el proceso de negociación de identidades, una estrategia social de fijar significados o un medio de comunicación ideológico que define las relaciones entre grupos. Se observa esto en la misma definición de Wiesner (1989), donde el concepto de estilo se relaciona más con su uso social que con una conceptualización del estilo como categoría en sí. De hecho, si buscamos en la significación que se da al estilo, gran parte de los autores optan por entenderlo como una forma de hacer las cosas (p.e. Earle 1990, Hodder 1990), definición que en principio se presenta tan genérica, y tan libre de implicaciones teóricas, que creemos que impide una correcta comprensión del concepto de estilo como unidad analítica.

Pensamos que ha existido entonces poco desarrollo teórico y escasas discusiones sobre que es el estilo, coincidiendo con la crítica que realiza Boast (1985), al señalar que se habla mucho del estilo, pero poco se comprende y nada se define. Por ello, es necesario repensar el concepto de estilo desde perspectivas teóricas claras que se centren en definir qué es el estilo, y cómo esta definición se relaciona con el aparato conceptual que da significado a este término.

El Concepto De Estilo: Propuesta De Una Definición

Entonces, ¿qué es el estilo?. En un ya clásico trabajo sobre el tema, Kroeber (1969), acertadamente señalaba que el estilo presenta tres rasgos básicos: es característico, es distintivo y se refiere a maneras; en el estilo predomina la forma en contraste a la substancia, idea que ataca de raíz las definiciones del estilo basadas en su funcionalidad, la manera en contra del contenido. El estilo tiene una consistencia de formas, y las formas “usadas en el estilo son lo suficientemente coherentes para integrar una serie de modelos relacionados” (Kroeber 1969: 14). Todas estas características son las que permiten que “un objeto de fuente u origen

desconocido, pero realizado dentro de un estilo definido, puede ser históricamente asignado a dicho estilo con toda seguridad” (Kroeber 1969: 12).

Entonces, cuando hablamos de estilo, y realizando la reflexión desde nuestro tema de estudio que es el arte rupestre, no nos estamos refiriendo a imágenes, sino, por el contrario, al conjunto de normas que permiten la producción de determinadas formas. Recalcamos la importancia de entender el estilo más como normas que como productos, no obstante la crítica que realiza Hodder (1990) a esta postura, por cuanto sólo si entendemos el estilo como un conjunto de reglas que definen la producción material de una sociedad, tendrá este concepto una verdadera utilidad para la arqueología al transformarse en una herramienta predictiva que permita incluir nuevos hallazgos dentro de lo ya conocido. Y es aquí donde efectuamos nuestras mayores críticas a la concepción de estilo en arte rupestre como una mera suma de figuras, por cuanto a través de este modo de definición es imposible: i) comprender que es un estilo, ii) definir de forma adecuada las características del estilo, iii) incluir nuevas figuras que se registren y que no formen parte del catálogo de referentes que se maneja para un determinado estilo.

Continuando por la senda abierta por Prieto (1998), y Cobas *et al.* (1998), que definen un estilo como la materialización de un sistema de saber-poder, entendemos el estilo como un conjunto de normas determinadas por un sistema de saber-poder que definen una forma particular de inscripción gráfica, transformándose ésta en la concreción material de tal sistema. Entendemos el estilo como un sistema normado amplio, normado por cuanto toda la producción material se remite a un sistema mayor, amplio porque más que definir una normativa estricta el estilo permite una amplitud de creación de acuerdo a sus presupuestos, razón por la que más que estar constituido por un número finito de referentes, permite la generación de un amplio abanico de motivos (Troncoso 2001). Es esta última característica lo que hace que el estilo sea siempre una entidad de carácter política y abierta dentro de su propia lógica.

Entendiendo al estilo como una formación discursiva, es posible plantear que los estilos son “dominios prácticos limitados por sus fronteras, sus reglas de formación, sus condiciones de existencia” (Foucault 1991[1968]: 60), reglas de formación que se ordenan “por medio del juego de una identidad que tendría la forma de la repetición y de lo mismo” (Foucault 1991[1968]: 32), pero donde su amplitud de criterio permite la articulación de un conjunto de normas y dejan abierta la puerta a la capacidad innovadora del agente social, pero dentro de una innovación domesticada por el mismo sistema de saber-poder que regula la producción. Cubriría el concepto de estilo los dos aspectos que define Foucault (1987), para el estudio de los sistemas prácticos y que se relacionan no con las representaciones que los actores sociales hacen de sí, sino por lo que ellos hacen y la manera de hacerlo: el aspecto tecnológico, que se refiere a las formas de racionalidad que organizan las formas de hacer las cosas y el aspecto estratégico, que se relaciona con la libertad con la cual los individuos actúan dentro de estos sistemas prácticos.

El estilo como una forma de discurso se encuentra controlado, seleccionado y distribuido por un número de procedimientos que fundan su posibilidad de existencia, posibilidad de existencia que ha de remitirse a las características propias del discurso tal y como han sido señaladas por Foucault (1999 [1973]): se representa en virtud de lo aceptado por un principio de coherencia o de sistematicidad, debe referirse a una cierta realidad, realidad que es aquella propia del sistema de saber-poder que la origina, por lo que deberá entonces inscribirse dentro de un cierto horizonte de racionalidad de donde surge su posibilidad de existencia.

Es entonces el estilo una disciplina, “un principio de control de la producción del discurso. Ella le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de la regla” (Foucault 1999 [1973]: 38)

El estilo en arte rupestre se expresaría entonces en: i) generación de una serie de motivos que presentan algunas de estas reglas, ii) una determinada técnica de producción de los

referentes, iii) una determinada definición de los soportes a utilizar, iv) una determinada localización espacial y v) una determinada articulación de los motivos al interior del panel que se traduce tanto en una forma de ordenación espacial de los motivos como en una forma de relacionarse las diferentes figuras (Santos 1998). Estaría entonces la totalidad de la producción rupestre, desde la forma del trazo hasta la disposición espacial, definida y enmarcada en los lineamientos de una disciplina definida por un sistema de saber-poder.

No es el estilo entonces una categoría empírica y observable, sino como bien indica Davis (1990), el estilo debe ser descubierto y descrito. El estilo es una normativa que presenta un orden, una sistemática, un método (Boast 1985), que se materializa en una forma de arte, forma de arte que es el elemento desde el cual los arqueólogos podemos acceder a la lógica del estilo. Por ello, y en contra de la opinión de Hodder (1990), el estudio del estilo como construcción en sí siempre deberá ser en sus inicios una investigación de corte descriptiva que de cuenta de la forma constructiva en que éste se materializa.

Si el estilo es la materialización de un sistema de saber-poder (Prieto 1998), es por tanto en un primer momento la materialización del pensamiento y de un orden de racionalidad (Criado 2000). Pero a la vez, en cuanto representación material, corpórea de este sistema de saber-poder, el estilo pasa a ser un producto social, producto social que se encuentra inmerso en el tejido de las prácticas sociales. Es entonces el estilo, y en este caso, el arte, un fenómeno social, inserto en prácticas sociales y en el entramado de cualquier formación socio-cultural, hecho que hace que este fenómeno sea comprensible dentro del marco de su sistema y definido a partir de un criterio estético propio a tal expresión fenoménica y por ende, de carácter histórico (Delgado 1988).

Al ser el arte un fenómeno estético inserto dentro de lo social, político y cultural, expresándose como la materialización de una forma de pensamiento y de una cierta racionalidad social (Santos y Criado 2000), se reproduce en su interior un conjunto de elementos esenciales de la realidad social del grupo que lo generó (Delgado 1988, Santos y Criado 2000), siendo un ancla que se nos presenta para abordar la sociología de la formación socio-cultural autora de tal estilo. Esto ha sido claramente indicado por Fischer (1961), al señalar que a pesar de las diferentes pretensiones subjetivas del autor, su materialización siempre responde a su ser social, es decir, al conjunto de percepciones compartidas por la colectividad de un grupo de individuos en una sociedad (Cobas en prensa).

Todo lo anterior implica que la producción artística de cualquier sociedad deberá ser coherente con su orden de racionalidad y deberá mantener una coherencia en su expresión dentro de los diferentes ámbitos de la materialidad producida por aquel grupo social y que estructuran su realidad (Criado 1999, Lévi-Strauss 1994 [1974]). No es entonces el arte un fenómeno aislado y excepcional en la reproducción social, sino que por el contrario, es una expresión que se encuentra profundamente entrelazada con lo social, lo político y la realidad del grupo que lo origina. Estudiar una forma de arte es entonces explorar una sensibilidad, sensibilidad de origen colectivo y cuyos fundamentos se encuentran en lo más profundo de la existencia social y por eso es necesario una forma de acercamiento que pueda determinar el sentido de las cosas en razón de la vida que los rodea (Geertz 1994 [1983]).

Señalar que la producción artística de una formación socio-cultural ha de ser coherente dentro de los diferentes ámbitos de su materialidad no quiere decir que deba existir una repetición sin límites de un número limitado de motivos, cosa que sería contradictorio con nuestra definición de estilo, sino que más bien hace referencia al hecho que lo que da unidad a las diferentes materializaciones del estilo, y del arte, sería el compartir un conjunto de normas y conceptos que estructuran y rigen esta producción, por cuanto, parafraseando a Foucault (1997 [1970]: 169), en la expresión del enunciado (la materialización del estilo) "la materialidad desempeña en el papel un enunciado mucho más importante...Constituye el enunciado mismo", ello porque toda producción artística (y material) es siempre un campo abierto y sensible a los

diferentes contextos que conforman el espacio y la realidad social, pero cuya sensibilidad y abertura como ya dijimos se encuentra domesticada por el estilo y su normativa que da una coherencia a la diversidad de expresiones representacionales que plasma una sociedad en su cultura material.

IV.- MATERIAL Y MÉTODO

En un interesante trabajo sobre los criterios de razonamiento en el estudio del arte rupestre, Gallardo (1996), discrimina la existencia de tres criterios esenciales en el proceso de asociar el arte rupestre con una determinada entidad cronológica y cultural: el criterio de contigüidad, el de semejanza y el de contraste.

El criterio de contigüidad es uno de los más utilizado en el estudio rupestre y es el que más debilidades presenta; se basa en la existencia de una asociación espacial entre depósitos culturales y paneles de arte rupestre. Los resultados y proposiciones emanadas del uso de este criterio siempre supone grandes exigencias empíricas, ya que la supuesta relación espacial entre arte rupestre y depósitos debe ser considerada un hecho circunstancial mientras no existan argumentos válidos y significativos para asegurar la correspondencia entre ambos sucesos (Gallardo 1996).

El criterio de semejanza, por su parte, presenta una alta frecuencia de utilización y se basa en el método analógico, por el cual se le “atribuye a un objeto que se investiga las propiedades de otro similar ya conocido” (Gallardo 1996: 32).

Finalmente, el tercer criterio, y que a nuestro juicio es el de mayor importancia y que menos utilización presenta en los estudios arqueológicos, es el de contraste, por cuanto “se ocupa del arte rupestre en sí mismo, de sus relaciones, de su variabilidad y estructura, e intenta discernir patrones de organización cultural a nivel de los diseños y sus asociaciones” (Gallardo 1996:32). Es el criterio por contraste el que realmente nos permite acceder a las características propias del estilo y construir afirmaciones con un importante grado de validez sobre la adscripción cronológica-cultural del arte estudiado.

Si bien el primer criterio, de asociación espacial, puede ser el punto de inicio para pensar la adscripción cronológica-cultural de un estilo, sólo a través de los últimos dos, y en especial del criterio de contraste, podremos acceder realmente a un estudio en profundidad del estilo como una entidad normativa.

En tal sentido, pensamos que el aparato metodológico a utilizar ha de ser coherente con la definición de estilo propuesta, y teniendo como punto de inicio el reconocimiento del criterio de contraste como el principal razonamiento evaluativo en el momento de diferenciar entre formas de arte que responden a estilos de diferentes racionalidades.

A partir de un acercamiento centrado en un estudio formal del arte, caracterizado por la descripción de las formas del arte desde su interior, será posible acceder a la lógica constructiva y las posibilidades discursivas y de existencia que se encuentran en un estilo, así como a la discriminación de significativas diferencias entre formas de arte diferentes. Una descripción densa, en el sentido entregado por Geertz (1992[1973]), del arte rupestre, basada en métodos formales (*sensu* Criado 1999), es a nuestro entender la mejor forma de avanzar en el conocimiento de este tipo de expresión arqueológica, por cuanto ella no sólo nos permite acceder a la forma de racionalidad que define la forma de arte que investigamos, sino que también controla en cierta medida la subjetividad que se da en toda descripción libre, y que se acentúa en el caso de los petroglifos, en el momento de que cada investigador realiza una asociación mental del referente con algún elemento de su realidad actual, asociación que variará de acuerdo al individuo y que por su libertad impide que la muestra de estudio sea comparable entre sí, por cuanto va cargada con un conjunto de significaciones que privilegian atributos de sentido por sobre aquellos de tipo formal.

Pensamos que es a partir de esta descripción densa, basada en una metodología formal de descripción y análisis del arte rupestre, que es posible acceder a una definición de estilo que traspase la tiranía empírica de la figura y se centre más en todo lo que son las reglas de construcción de los referentes.

Claro está que una descripción densa según métodos formales ha de ir acompañada de una interpretación domesticada que no funde su libertad discursiva en el método de análisis como ocurre en ciertos casos, por cuanto no siempre de un buen análisis formal se deriva una buena interpretación, tal como lo demuestra el estudio sobre el arte rupestre de Nämforsen realizado por Tilley (1991, 1999).

En nuestro caso, y a partir de los trabajos que hemos efectuado en el curso superior del río Aconcagua, Chile Central, hemos utilizado una metodología que, recogiendo el conjunto de proposiciones anteriores, se basó en abordar en primer lugar la lógica constructiva de las figuras rupestres, luego las formas de ordenación del espacio al interior del panel y finalmente los patrones de emplazamiento de las estaciones de arte rupestre. Si bien este conjunto de datos entregó un conjunto de información significativa para la definición y estudio social de los estilos, claro está que nos mantenemos en una etapa inicial de investigación y que es necesario realizar un conjunto de clarificaciones en el futuro.

Las estaciones de arte rupestre estudiadas se identificaron durante la realización de prospecciones sistemáticas áreales efectuadas en cuatro localidades del CSA. En la tabla N° 1, se cuantifica el área prospectada, el número de sitios arqueológicos identificados y las zonas prospectadas.

Tabla N°1: Áreas prospectadas en el curso superior del río Aconcagua

Zona Prospección	Área Prospectada	Número de sitios identificados	Sitios de arte rupestre registrados
Valle de Putaendo	27 km ²	73	27
Campos de Ahumada	10 km ²	30	21
Estero El Cobre	12 km ²	11	1
Estero Pocuro	4 km ²	8	1

Para los efectos mencionados, el relevamiento de datos se ha realizado en tres escalas diferentes de análisis: sitio, panel y figura (ver anexo N°1).

1.- Sitio: se relevaron un conjunto de datos relativos a la ubicación del sitio, emplazamiento, número de paneles de arte rupestre, asociación a recursos hídricos, sitios arqueológicos habitacionales y rutas de movimiento. Las condiciones de visibilización (capacidad de ser observado desde otros lugares) y visibilidad (campo visual que se abarca desde el sitio) fueron variables también consideradas. Las variables discriminadas para este nivel de análisis tienen como objetivo entregar una caracterización sobre la disposición espacial de las estaciones de arte rupestre, caracterización que no sólo permite avanzar en la definición de su patrón de disposición, sino también su papel en los procesos de construcción social del espacio pretérito.

2.- Panel: tipo de soporte (materia prima, características de la superficie, parámetros métricos), orientación, tipo de motivos presentes, existencia de superposiciones y yuxtaposiciones más la disposición de los motivos al interior del soporte, fueron considerados atributos significativos del registro en este nivel de análisis. A través de ellos, un acercamiento a las normas que regulan la construcción del panel es posible.

3.- Figura: debido a la existencia de figuras geométricas, antropomorfas y algunas zoomorfas al interior de la muestra de estudio, cada una de ellas fue relevada de acuerdo a un conjunto de parámetros exclusivos.

a) Figuras geométricas, en el caso de los motivos geométricos se decidió describirlos en primer lugar a partir de la unidad geométrica mínima de construcción: círculo, cuadrado, triángulo. Si ninguna de estas categorías era concordante con lo observado, se añadieron los conceptos de lineal y otro. Definida su unidad mínima, se describió la formación del referente a partir de la existencia de decoración interior y su tipo (punto central, trazos,

- círculos, etc.), la presencia de apéndices y su tipo (lineal, circular), la existencia de superposiciones y yuxtaposiciones con otro motivo, sus características métricas (largo, ancho y grosor de su surco) y la técnica de su construcción. La descripción del motivo en sí también fue realizada de manera de no perder de vista el elemento material mismo que se constituye en la expresión tangible y observable del sistema de saber-poder.
- b) Figuras antropomorfas, junto con describir el motivo en su totalidad, se registró el conjunto de atributos corporales-humanos que la figura presentaba (cabeza, ojos, boca, tronco, extremidades, sexo, etc.), la presencia de rasgos musculares que afectasen al tronco y extremidades, la postura del individuo (de frente o de perfil; de pie, inclinado, sentado), sus condiciones de animación (coordinada, nula) (*sensu* Gallardo *et al.* 1998), los atributos métricos del personaje (ancho y alto máximo más algunas proporciones corporales), la presencia de otro tipo de referentes en directa asociación con el individuo (penachos, faldellines, etc.), superposiciones, yuxtaposiciones y la técnica constructiva del motivo.
 - c) Figuras zoomorfas, se describieron atributos similares a los mencionados para las figuras humanas, realizando algunas variaciones en lo que a postura se refería y añadiendo el tipo de conducta que sugería la cola más las orejas del cuadrúpedo (agresiva, pasiva, etc.).

Para los tres conjuntos de motivos también se discriminó el estado de conservación de la figura.

El análisis en laboratorio se centró en un inicio en determinar las estrategias constructivas de las diferentes figuras rupestres estudiadas, analizando el conjunto de atributos relevados en busca de las diferentes estrategias de combinación y posibilidades de creación que se daban entre los distintos elementos que comprendían las figuras estudiadas, permitiendo con ello agrupar las figuras que se construían según la misma lógica y separando aquellas que respondían a patrones diferentes.

Posteriormente, el análisis se centró en el estudio de las diferentes estaciones de arte rupestre considerando sus asociaciones cronológico-culturales. En este punto se consideraron las relaciones de visibilidad, los patrones de emplazamiento y las relaciones existentes en ciertos casos entre figuras y estaciones de arte rupestre.

En conjunto con lo anterior, a partir de los datos relevados en terreno y los estudios de las fotografías y dibujos de los paneles, se precisaron las formas de ordenación de las figuras al interior del panel, siguiendo los planteamientos desarrollados por Cobas *et al.* (1998), Santos (1998), Santos y Criado (1991, 1999).

Resultados

El estudio realizado en 27 estaciones de arte rupestre localizadas en el valle de Putaendo, 21 estaciones registradas en la zona de Campos de Ahumada, la estación rupestre presente en el Cerro Mercachas (tabla N°2) y el estudio de las láminas reproducidas por Iguait (1970), Niemeyer (1964) y Sanguinetti (1968, 1972), en sus trabajos sobre el arte rupestre de la zona, han permitido definir la presencia de dos estilos de arte rupestre prehispánicos para el CSA y una forma de arte de tiempos Históricos Tempranos, es decir, posterior a 1.536 d.C. (Troncoso 2001). Ocupamos el término estilo para las dos primeras, pues en ellas hemos podido acceder a las normas constructivas que guían la creación artística, mientras que en la tercera, por la baja presencia de escenas estudiadas, no ha sido posible avanzar en su lógica gramatical, por lo que no hemos traspasado en su descripción el nivel de la forma de arte, lo que se traduce en nuestra capacidad para expresar exclusivamente las características formales de la escena representada.

En los apartados que se presentan a continuación describiremos las características de cada uno de los estilos propuestos, abordando en primer lugar la lógica que guía la creación de

las figuras, en segundo lugar la ordenación del panel que se promueve en cada estilo y, finalmente, el patrón de emplazamiento de las estaciones de arte rupestre que se da para cada uno de los estilos. En todos los casos estudiados, las figuras rupestre consisten en petroglifos grabados por medio de la técnica de picado y raspado.

Tabla N°2: Estaciones de Arte Rupestre identificadas y estudiadas.

Sitio	Localidad	UTM Norte	UTM Este	Número de Soportes
Casa Blanca N°2	Putendo	6400,517	345,354	6
Casa Blanca N°3	Putendo	6400,497	345,715	15
Casa Blanca N°6	Putendo	6400,831	345,560	17
Casa Blanca N°8	Putendo	6400,612	345,264	1
Casa Blanca N°13	Putendo	6401,278	344,392	29
Casa Blanca N°14	Putendo	6401,349	344,138	2
Casa Blanca N°24	Putendo	6400,632	347,165	3
Casa Blanca N°26	Putendo	6400,530	346,777	1
Casa Blanca N°27	Putendo	6400,304	346,609	1
Casa Blanca N°28	Putendo	6400,178	346,533	1
Casa Blanca N°29	Putendo	6400,479	346,888	2
Casa Blanca N°29b	Putendo	6400,446	346,719	1
Casa Blanca N°32	Putendo	6401,301	343,934	3
Casa Blanca N°33	Putendo	6401,309	343,950	1
Casa Blanca N°34	Putendo	6401,275	344,164	6
Ramadillas N°5	Putendo	6401,547	350,989	2
Ramadillas N°6	Putendo	6401,401	350,534	11
Piguchén N°2	Putendo	6395,060	348,235	6
Piguchén N°3	Putendo	6395,018	347,511	1
Piguchén N°5	Putendo	6395,280	346,817	1
Piguchén N°6	Putendo	6395,094	345,849	8
Tártaro N°1	Putendo	6399,100	342,900	1
Tártaro N°2	Putendo	6400,241	342,704	2
Tártaro N°3	Putendo	6400,265	342,810	1
Tártaro N°4	Putendo	6400,023	342,696	2
Tártaro N°5	Putendo	6399,491	342,817	1
Tártaro N°7	Putendo	6399,949	343,792	1
Campos de Ahumada N°1	Campos de Ahumada	6383,138	356,927	1
Campos de Ahumada N°2	Campos de Ahumada	6384,069	356,763	1
Campos de Ahumada N°3	Campos de Ahumada	6384,042	356,897	1
Campos de Ahumada N°4	Campos de Ahumada	6383,776	356,731	2
Campos de Ahumada N°5	Campos de Ahumada	6383,677	356,627	1
Quebrada El Arpa N°4	Campos de Ahumada	6384,542	356,706	5
Quebrada El Arpa N°5	Campos de Ahumada	6384,423	356,557	1
Quebrada El Arpa N°6	Campos de Ahumada	:6384.048	:356.401	2
Quebrada El Arpa N°8	Campos de Ahumada	6384,714	356,365	1
Quebrada El Arpa N°9	Campos de Ahumada	6384,532	356,320	1
Quebrada El Arpa N°10	Campos de Ahumada	6384,320	356,037	2
Quebrada Honda N°1	Campos de Ahumada	6385,475	356,090	5
Quebrada Honda N°3	Campos de Ahumada	6384,697	355,953	3
Quebrada Honda N°4	Campos de Ahumada	6384,665	355,566	5
Quebrada Honda N°6	Campos de Ahumada	6384,429	355,115	2
El Viznagal N°1	Campos de Ahumada	6384,158	355,095	3
El Viznagal N°2	Campos de Ahumada	6384,140	355,069	1
El Viznagal N°3	Campos de Ahumada	6384,114	355,027	1
El Viznagal N°4	Campos de Ahumada	6383,882	355,087	1
El Viznagal N°6	Campos de Ahumada	6383,806	355,799	1
El Viznagal N°7	Campos de Ahumada	6383,849	355,814	1
Cerro Mercachas	Los Andes	6362,535	356,118	8

V.- ESTILOS DE ARTE RUPESTRE EN EL CURSO SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA

El Estilo como Norma Constructiva

El **primer estilo de arte rupestre** definido para el área se caracterizaría por una amplia representatividad de figuras geométricas, una menor frecuencia de figuras humanas y un bajo registro de figuras zoomorfas', tal como lo adelantaron otros autores (Mostny y Niemeyer 1983).

El elemento figurativo básico, y que creemos que caracteriza en forma clara a este estilo, es el predominio de la figura circular. Dentro de los motivos geométricos, el círculo es el elemento principal para la construcción de las diferentes representaciones que componen este estilo. Sin embargo, esta construcción se rige por unas normas de elaboración que se traducen en una amplia gama de motivos. La característica principal de la confección de esta figura es que ella rara vez se representa en una forma simple, es decir, solamente un círculo; por el contrario, en sus posibilidades decorativas se encuentra la aplicación de apéndices y/o decoración interior (Lám. 5).

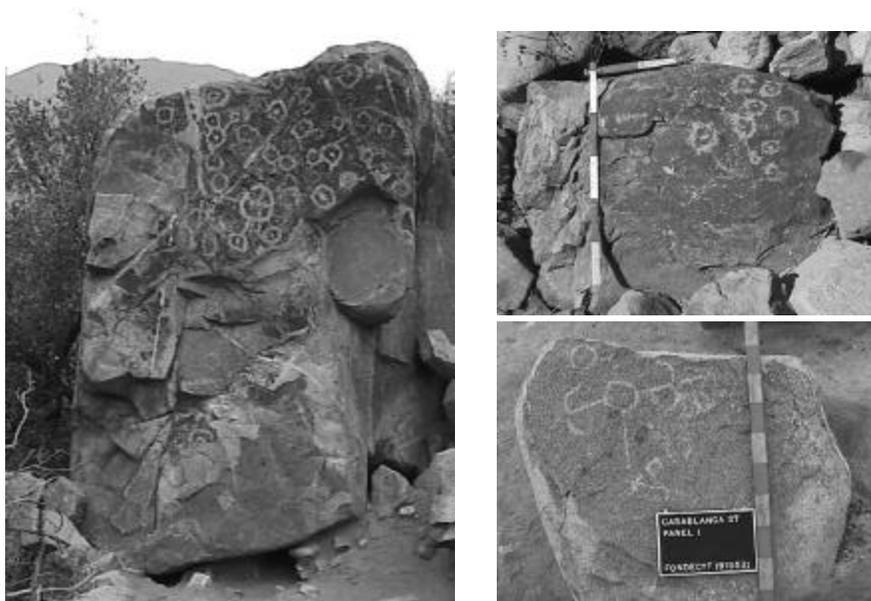


Lámina N°5: Figuras circulares Estilo I

Otra variedad decorativa del círculo es la creación de círculos concéntricos, sean estos simples, con un círculo inscrito, o compuestos, con más de un círculo inscrito (Lám. 6a, b). Ambas variedades del círculo pueden presentar algún tipo de decoración interior, sean éstos un punto central o trazos lineales. Sin embargo, este elemento decorativo se aplica al interior del círculo más pequeño y en ningún caso entre los diferentes círculos inscritos. Los apéndices lineales también forman parte de este universo representacional como elementos decorativos, pero ellos no se aplican a los círculos concéntricos compuestos.

A partir de la combinación de las estrategias decorativas mencionadas se genera gran parte de la representación rupestre de este estilo. A ello debe sumarse la yuxtaposición como herramienta constructiva de muchos motivos, originando figuras como círculos agrupados (Lám 6c, d), y la nula presencia de la superposición como técnica gramatical para la elaboración de los referentes rupestres.

La cantidad de figuras posibles de ser construidas a partir de la conjunción de todos estos elementos es inmensa y es ello lo que explica la gran variedad de imágenes rupestres que exhibe este estilo. Estas mismas tecnologías de construcción del motivo hacen ver este arte como una expresión ambigua, donde la conjunción de reglas hace que un mismo elemento

pueda ser en sí una figura y/o ser parte de un motivo mucho más amplio. Esto se traduce en la casi total ausencia de figuras geométricas individuales, siendo casi siempre un elemento geométrico parte de una entidad más amplia que se forma por la recurrencia de la yuxtaposición.

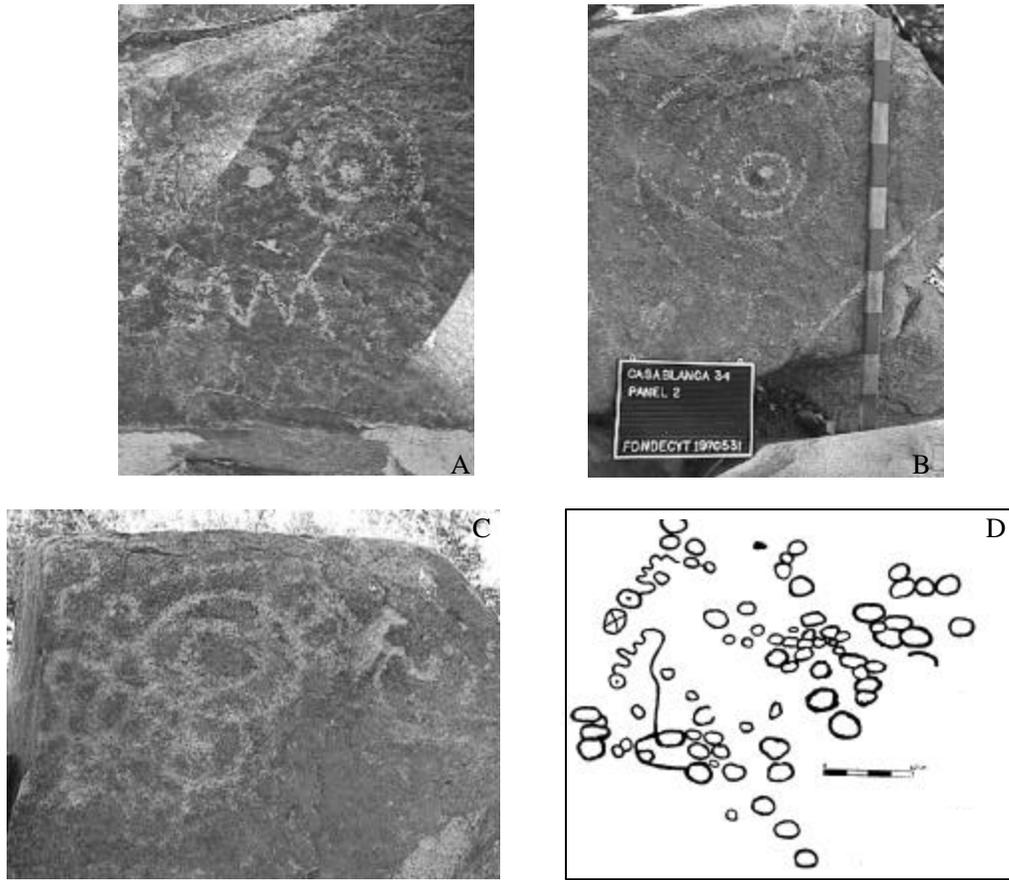


Lámina N°6: Motivos circulares Estilo I

La importancia del círculo en este arte rupestre se basa no sólo en su casi exclusiva representación en el ámbito geométrico, sino en que ella actúa también como elemento de construcción de la figura humana (Lám. 7). Puede objetarse que es natural su presencia en los motivos antropomorfos por cuanto es un elemento lógico de representación de la cabeza; dejando al margen que esto no siempre es así, lo que distingue este caso es que el círculo no sólo representa cabezas, sino también cuerpos y pelvis, todos ellos con algún tipo de decoración interior (Lám. 7).

Con respecto a la figura humana, creemos que en principio es posible pensar que gran parte de las figuras registradas correspondan a este estilo, pues a pesar de su gran diversidad muchas comparten importantes elementos constructivos.

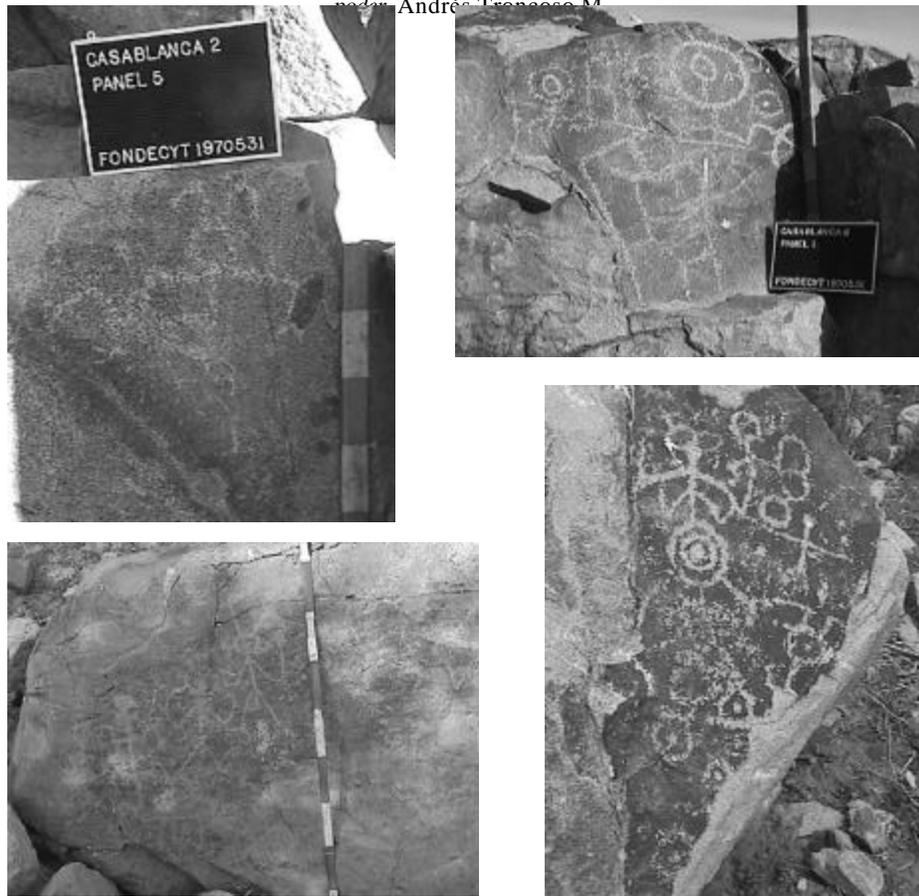


Lámina N°7: Figuras Antropomorfas Estilo I

Se caracteriza la figura humana por carecer de mayores atributos musculares, siendo dibujados a partir del delineamiento de los diferentes sectores del cuerpo humano, los cuales guardan una cierta proporcionalidad en sus dimensiones, a excepción de las extremidades superiores que son en la mayoría de los casos extremadamente largas en comparación al cuerpo. Sus extremidades están siempre presentes, y en algunos casos manos y pies se explicitan. Los detalles mínimos del cuerpo, como ojos, boca, nariz, etc., no son representados en este caso (Lám. 7).

La representación humana siempre se realiza de frente y mayoritariamente en una posición erguida. Las figuras presentan una animación nula, básicamente del tipo oblicua. No obstante, en este tipo de animación, es importante la representación de ángulos en brazos y piernas, dando la idea de algún tipo de acción-expresión.

Tocados y otros atributos decorativos se presentan en estas figuras sin que de momento pueda ser posible adentrarse mayormente en sus asociaciones significativas.

Resumiendo, encontramos en este estilo de arte rupestre una normativa muy clara centrada en la construcción de figuras por medio de círculos, priorizando la yuxtaposición como una herramienta gramatical que se da de preferencia entre las figuras geométricas. Dentro de los llamados motivos antropomorfos se distingue una lógica muy similar a la anterior y que se da por la amplia representación del círculo y por unas escenas donde casi nunca se disponen figuras humanas aisladas.

El **segundo estilo de arte rupestre** en la zona se caracteriza por la presencia de figuras geométricas básicamente cuadrangulares, la redefinición de ciertos atributos de figuras

circulares, el registro de figuras lineales, una nueva forma de representar la figura humana, la posible presencia de figuras zoomorfas, la nula frecuencia de la yuxtaposición como herramienta constructiva y la utilización de la superposición sobre figuras previas como alternativa de inscripción.

Como bien dijimos, es el cuadrado la figura principal de este tipo de arte, la que se caracteriza por la aplicación de una variedad de diseños lineales en su interior, que forman figuras enrejadas, cuatripartitas o bipartitas, entre otras, algunas de las cuales son conocidas en la literatura arqueológica de la zona como signos escudos y que presentan una amplia representatividad en ciertos sectores del curso superior del río Aconcagua (Lám. 8a, b). Se encuentra también la figura cuadrangular representada sin ningún diseño interior, en ocasiones presentando sus lados curvos, variante esta última que incluye la inclusión de un círculo simple en su interior (Lám. 8c, d, e).

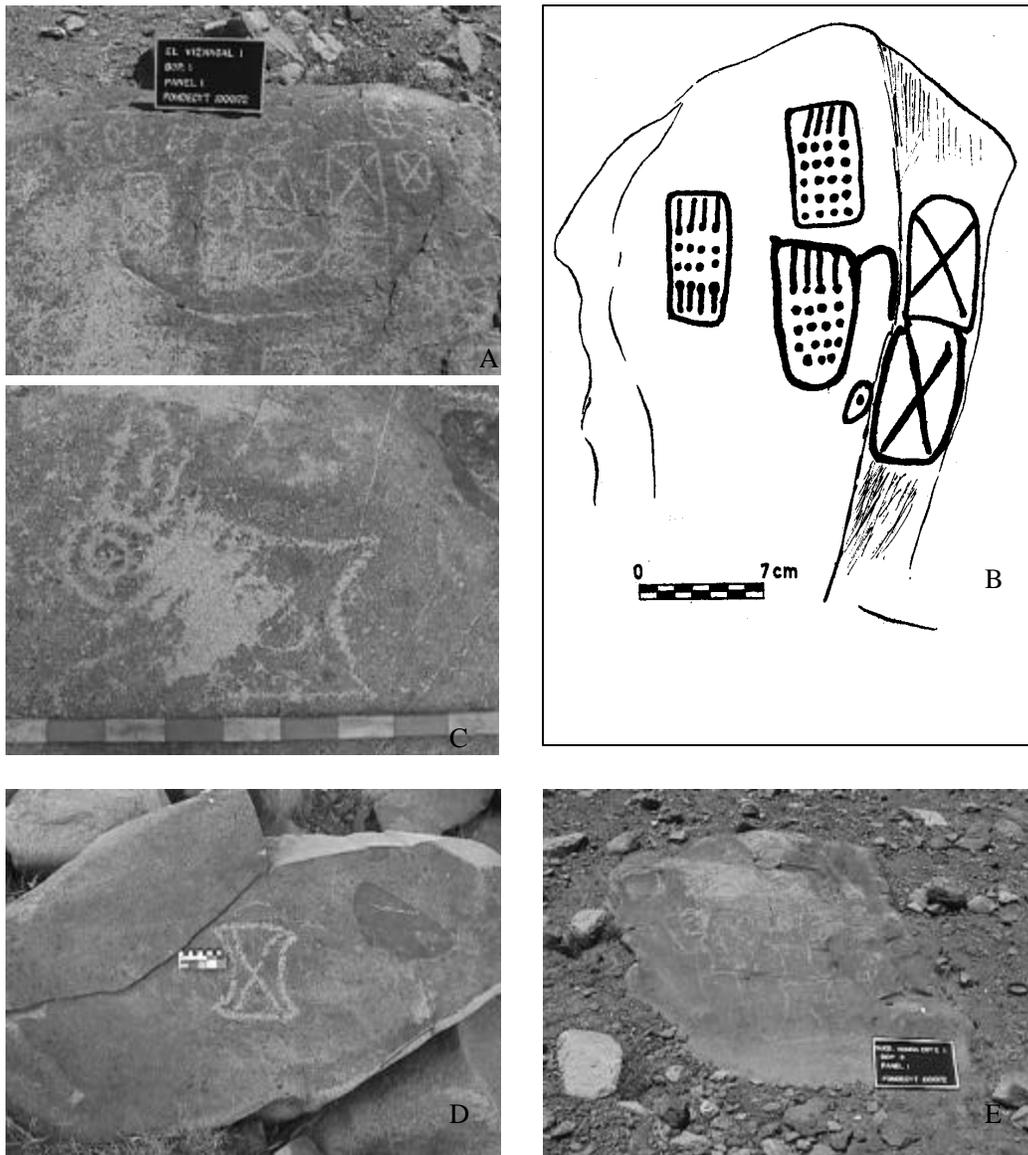


Lámina N°8: Figuras cuadrangulares Estilo II

Dentro del universo representacional cuadrangular, encontramos un caso excepcional correspondiente a un cuadrado concéntrico compuesto, que puede ser interpretado como una

reelaboración del antiguo círculo concéntrico compuesto dentro de los nuevos cánones estilísticos definidos para tiempos Incaicos. Esta idea se sostiene más aún al observar que esta figura se encuentra superpuesta sobre figuras circulares propias del Estilo I en el sitio de Casa Blanca N°14, valle de Putaendo (Lám. 9).



Lámina N°9. Cuadrado concéntrico Estilo II

Entre las figuras geométricas tenemos también una importante presencia de las figuras lineales simples e inscritas. Las primeras correspondientes a líneas de forma recta o zigzageantes que se disponen en los paneles, mayormente desconocidas en tiempos anteriores, y que en este momento, si bien no tienen una gran frecuencia, si reciben su cierta atención en algunos grabados.

Sobre la segunda, la figura lineal inscrita, consiste básicamente en motivos con forma de i latina inscritos en una figura similar mayor, figuras seudozoomorfas, así como la llamada cruz inscrita que corresponde a una figura cruciforme con un patrón idéntico al señalado para el caso anterior (Lám. 10).

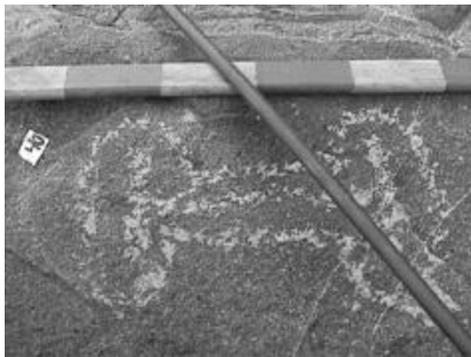


Lámina N°10: Figuras Inscritas Estilo II

El círculo, como bien dijimos, se mantiene en esta época, pero adquiere algunas modificaciones importantes, como son, por ejemplo, la presencia del círculo concéntrico compuesto con una decoración interior lineal que se da entre los diferentes radios del círculo y no en su centro (Lám. 11), como ocurría durante el Estilo I.

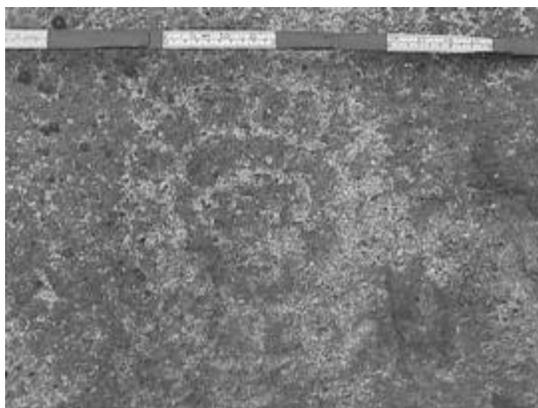


Lámina N°11: Círculo con decoración interior lineal. Estilo II

Una característica que cruza a todas las representaciones rupestres de este estilo es la ausencia de la yuxtaposición como herramienta constructiva, lo que deriva en un predominio de las figuras individuales. En contraposición al Estilo I, donde muchas de las figuras geométricas se construían según un principio de fusión, en el Estilo II predomina un criterio de fisión entre los diferentes elementos geométricos.

La representación de la figura humana, a pesar de no estar del todo definida, se ve alterada con respecto a lo definido anteriormente. Si bien ellas comparten algunos rasgos con figuras antropomorfas del Estilo I, se diferencian por la representación de los ojos, en algunos casos una casi total ausencia representativa de la cabeza (es sólo una raya a manera de gran ceja), y una desmesurada representación del tronco a partir de círculos concéntricos compuestos a los que se añaden apéndices a manera de extremidades (Lám. 12a). Su animación es nula y están erguidas y de frente. Innovador en este universo representacional, es la existencia de figuras humanas elaboradas con una técnica de relleno en su interior, por ejemplo el cuerpo; así como la representación aislada de cabezas con tocados realizados por similar técnica.

Es posible que dentro de este estilo encontremos también las llamadas figuras antropomorfas fitomorfizadas (Mostny y Niemeyer 1983), que tomando como referencia la aplicación de trazos lineales construyen figuras semejantes a espigas de maíz, pero donde se indica por un círculo la presencia de una cabeza, en tanto que las extremidades se grafican por una serie de líneas quebradas que intersectan con el trazo eje en un número mayor al que en realidad presentan los seres humanos (Lám. 12b).

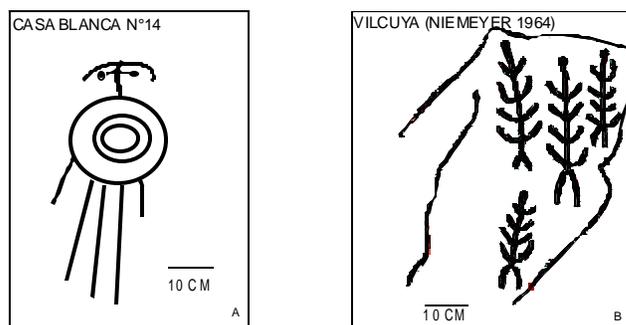


Lámina N°12: Figuras Antropomorfas Estilo II

Sobre las figuras zoomorfas, no existe de momento una gran información, siendo posible postular la presencia de un arácnido como propio de este estilo más por sus asociaciones espaciales en el panel que por su normativa constructiva.

Finalmente, ha sido discriminada una tercera forma de arte en el curso superior del río Aconcagua, y que de momento no la hemos definido como estilo, por cuanto la baja presencia de figuras impide acceder a la lógica que norma estas inscripciones. Esta forma de arte se asocia al Período Histórico Temprano (1.536 d.C. en adelante) y está representada por una escena de monta compuesta por dos figuras humanas y una zoomorfa, específicamente, un caballo (Lám. 13). La construcción de los motivos es de tecnología similar a la de las figuras prehispánicas, es decir, un grueso trazo efectuado por picado y raspado. La figura humana carece de cuerpo y tiene unos largos brazos. El cuadrúpedo, por su parte, está representado por una construcción lineal del motivo donde se explicitan sus extremidades y orejas. Asociada a esta figura se encuentra un motivo antropomorfo con una representación lineal donde la cabeza se muestra como un punto y el individuo posee unos brazos extremadamente largos con indicación de las manos.



Lámina N°13: Escena de monta. Período Histórico Temprano

Es posible asignar esta escena al Período Histórico Temprano debido a que las características constructivas del petroglifo asemejan a sus pares prehispánicas, por lo que es posible pensar en su elaboración por manos indígenas. De más está decir que la escena de monta lo referencia inmediatamente al Período Histórico.

El Estilo como Forma de Ordenación del Panel

Las diferencias que se observan en la forma de construcción de la figura en los dos estilos anteriores se da también en lo que es la organización espacial al interior del panel de los referentes. Como ya dijimos, las regulaciones del estilo no deberían expresarse solamente a partir de la normativa constructiva de las figuras, sino que también habrían de materializarse en el patrón de ordenamiento de los motivos dentro del panel (Santos 1998, 2002), patrón de ordenamiento que hace referencia a una cierta manera de entender el espacio dentro del soporte, y que por ende, nos da cuenta de un cierto concepto de espacio al interior de las sociedades humanas (Criado 1999, Santos y Criado 1998).

En cuanto el estilo es una categoría que regula toda la inscripción rupestre, deberíamos ser capaces de discriminar la existencia de una cierta regularidad en la disposición de los paneles y forma de aprovechamiento del soporte por parte de los agentes sociales, regularidad que en ocasiones puede presentar algunas variaciones producto del problema de la adaptación entre forma y función, donde bien es posible pensar que en algunos soportes de morfología

especial no sea posible identificar esta regularidad por los constreñimientos propios que presenta la roca.

Tomando como punto de partida la forma en que las diferentes figuras se relacionan entre sí dentro del panel, y que son el resultado de una forma específica de observar el panel y concebir el espacio al interior de éste, encontramos que en el Estilo I se da un ordenamiento de los motivos básicamente oblicuo. Los diferentes motivos se disponen de preferencia aprovechando el espacio en forma oblicua, ni una disposición vertical, ni horizontal de los motivos se encuentran presentes en los soportes de esta época. El carácter oblicuo se da en diferentes sentidos, entregando en ciertos paneles una gran variedad de alineaciones en diagonal (Lám. 14).

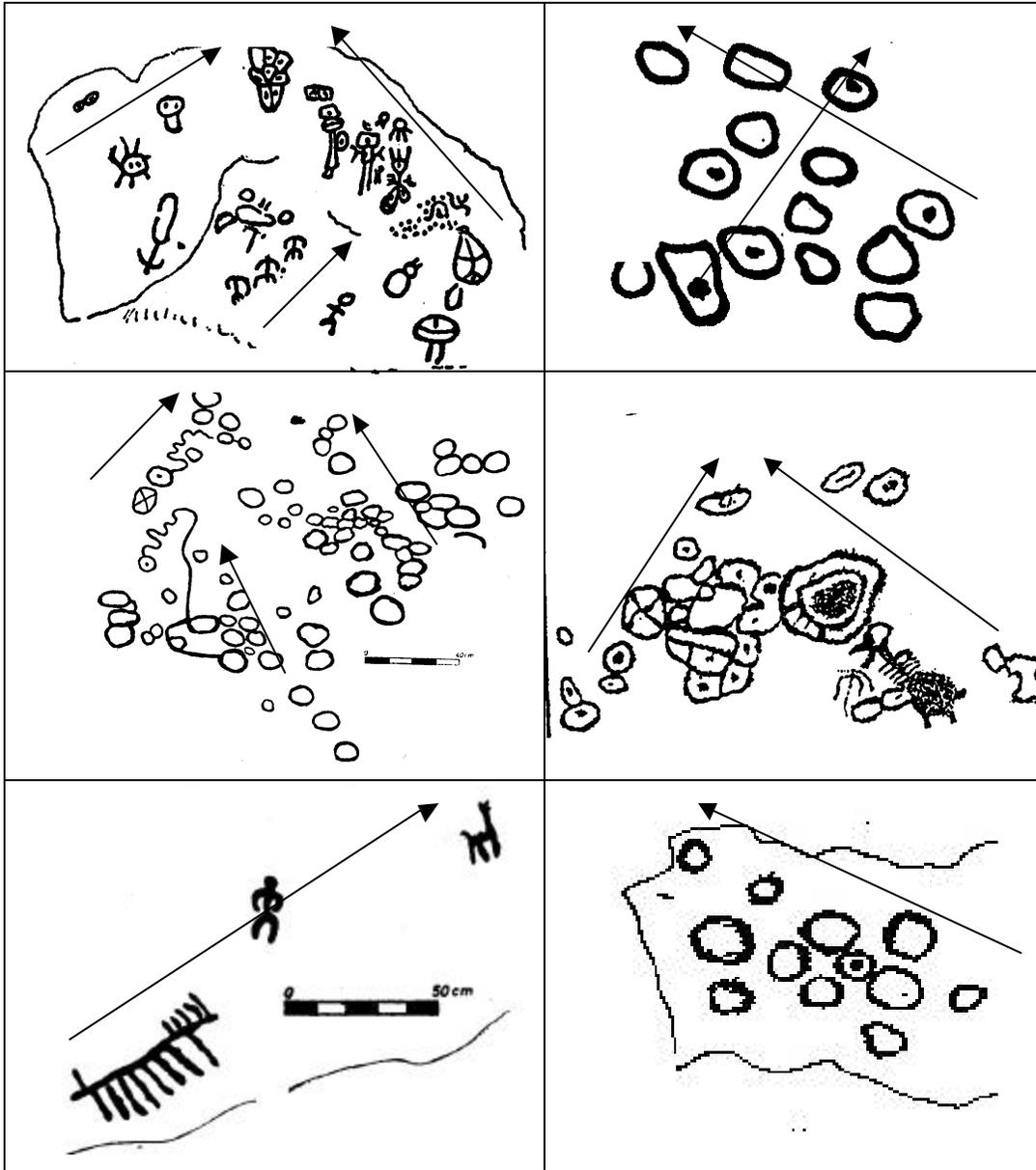


Lámina N°14: Conjuntos con ordenación oblicua. Estilo I

Por el contrario, en el arte rupestre del estilo II encontramos que este patrón de ordenamiento está ausente, siendo reemplazado por un pautamiento extremo donde se repite la combinación de un ordenamiento a la vez vertical y horizontal de los elementos decorativos, desdoblándose en la presencia de solamente una de estas formas de ordenación (Lám. 15).

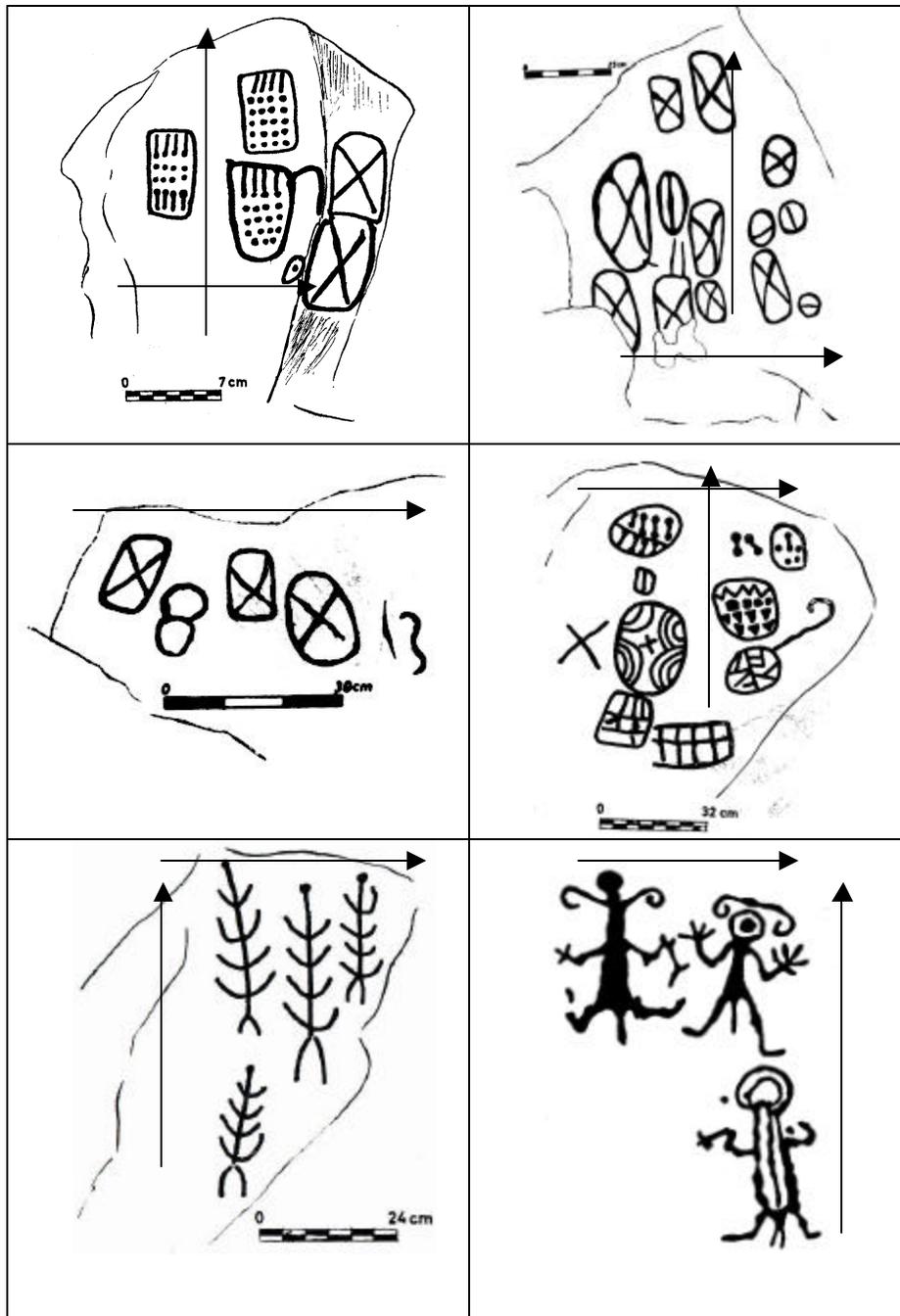


Lámina N°15: Conjuntos con ordenación vertical y horizontal. Estilo II

Por otro lado, y si bien con datos no tan contundentes como los anteriores, encontramos que estas diferencias en la ordenación del espacio al interior del panel rupestre se traducen también en un aprovechamiento diferencial de éstos por parte de los artistas prehistóricos. Por un lado, encontramos que en el Estilo I la forma de apropiación del espacio del panel puede ser definida como extensiva, es decir, independientemente de la cantidad de grabados que se dispongan sobre el panel, existe una tendencia a utilizar en forma amplia las caras que presenta la roca para grabar, se disponen motivos en forma muy dispersa al interior del panel (Lám. 16a). Por el contrario, en el Estilo II, la utilización del panel es más bien de tipo intensiva, es decir, que no obstante que no se ocupe la totalidad del espacio que se dispone para la ejecución de los grabados, éstos se encuentran mucho más concentrados y menos dispersos en comparación con la situación conocida para el arte rupestre del Estilo I (Lám. 16b).

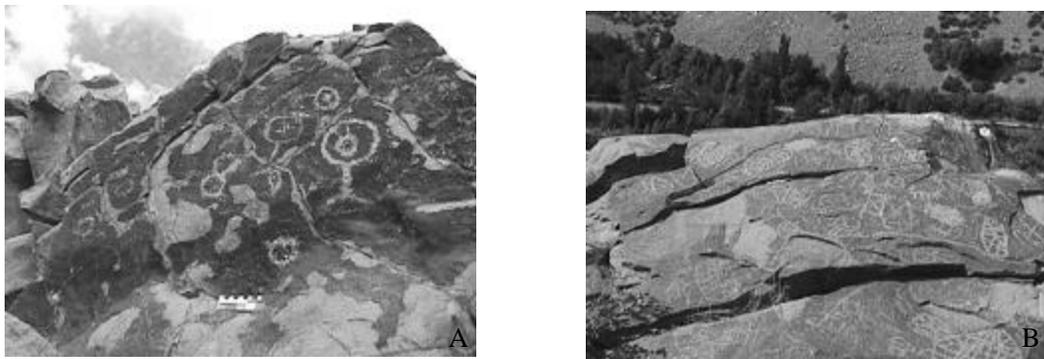


Lámina N°16: a) Panel con uso extensivo del espacio. Estilo I. b) Panel con uso intensivo del espacio. Estilo II

Encontramos entonces que las normativas de construcción de los dos estilos estudiados se diferencian tanto en su forma de creación de figuras como en sus patrones de ordenamiento al interior del panel, lo que indica la existencia de distintas formas de concebir el arte, las figuras y el espacio social entre estas dos entidades culturales.

Todo el proceso de análisis de las formas de ordenación del panel y distribución de los motivos en su interior se relaciona de una manera u otra con el proceso de percepción y los sistemas culturales que guían la forma de percibir las figuras dentro el panel (Santos y Criado 2000). Las diferencias que apreciamos en este nivel, se observan también al considerar lo que sería la concepción misma de los paneles y que hace también referencia a este proceso de percepción. Aunque este es un tema que no hemos desarrollado de momento en forma extensa, podemos realizar una pequeña aportación que nuevamente nos marca las diferencias en la concepción que guía el arte y el estilo en ambos momentos de la prehistoria. Mientras en el Estilo I, los paneles se caracterizan por ser soportes pequeños y de mediano tamaño dispersos a lo largo de la estación y con campos de visibilidad, que en el caso de las rocas dispuestas verticalmente, incluyen panorámicas del área circundante y, en las rocas dispuestas horizontalmente, los arcos de visibilidad se corresponden ya sea con el suelo mismo o con panorámicas de cierta longitud; en el Estilo II una nueva forma de concepción del panel y de su observación se plasma en el arte rupestre. Aunque ciertos rasgos de lo definido anteriormente se continúan, encontramos en estos momentos lo que podríamos denominar una mayor monumentalización de los paneles de arte rupestre, que se da por un lado, por la creación de estaciones donde el tipo de rocas y su disposición conllevan una forma diferente de experimentar lo rupestre, y donde los arcos de visibilidad son reducidos al máximo por la disposición de grabados en rocas de gran tamaño que impiden que la vista aborde panorámicas visuales del entorno, encerrándola en el panel rupestre (Lam. 17b).

Se contraponen el anterior rasgo por la existencia de paneles con la característica opuesta a la anterior: presencia de arcos visuales extensos y muchos mayores a los que se conocen para el Estilo I (Lám. 17a).

En resumen, mientras en el Estilo I la forma de experimentar el arte rupestre y la observación del panel no presenta muchas variantes y se define por la presencia de un arco de visibilidad panorámico no muy extenso o de una mirada puntual que aborde al panel con una visión complementada por el suelo que lo rodea, en tiempos Incas estos dos principios, si bien se mantienen, se cuatuplican por la presencia de o bien arcos muy cerrados de visibilidad que sólo permiten observar el panel, o por el contrario, arcos de visibilidad muy abiertos que permiten el control visual de amplias zonas geográficas.

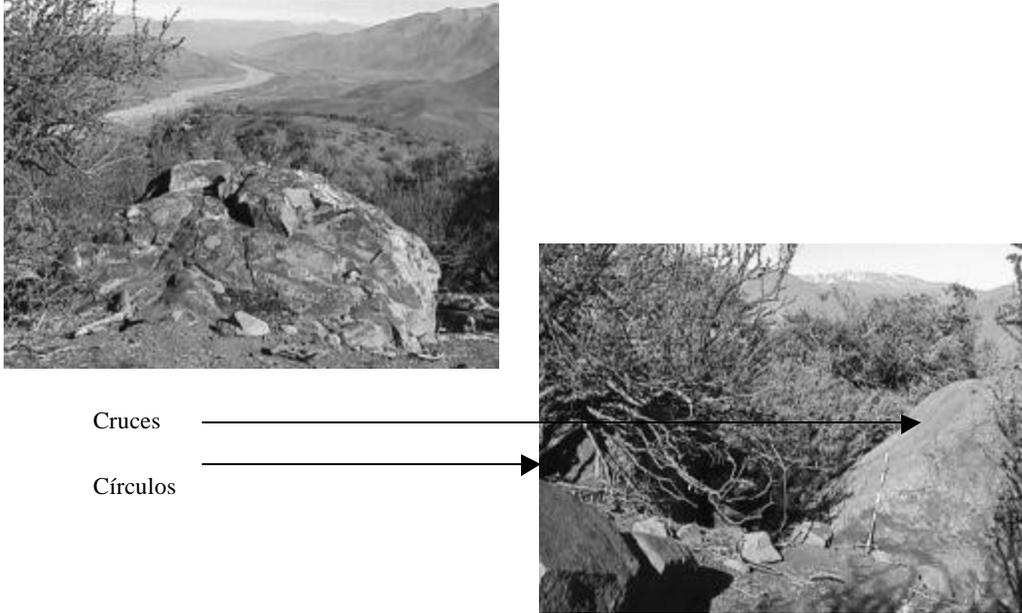


Lámina 17: Paneles arte rupestre Estilo II con condiciones diferenciales de experiencia visual.

Estilo y Cultura

Antes de seguir con la definición de estilo como patrón de emplazamiento, pensamos que con el conjunto de datos preliminares entregados es posible intentar una asociación cronológica-cultural para estas dos formas de arte.

En primer lugar, creemos importante indicar, que a nuestro parecer, el conjunto de rasgos que caracterizan a cada uno de estilos son significativos como para indicar su pertenencia a sistemas de saber diferentes. Si como dijimos, el arte es la materialización de un sistema de saber -poder y de un pensamiento, las líneas de fuerza que definen a cada uno de estos estilos nos indican que nos encontramos ante dos formas muy distintas de concebir el arte, la figura y el espacio. Por un lado, encontramos un arte de lo circular, fundado en la fusión de sus elementos y en el aprovechamiento oblicuo del soporte rocoso para el grabado; por otro, tenemos un arte fundado en lo cuadrangular y lineal, que si bien mantiene lo circular, lo redefine, primando en sus figuras una idea de fisión, permitiendo la existencia de superposiciones y definiendo un aprovechamiento vertical y horizontal del espacio al interior del panel.

Nos hablan estas diferencias de distintas maneras de entender la construcción de la figura y su plasmación en el panel, hacen referencia por tanto a tecnologías del arte muy

diferentes entre sí, tecnologías del arte que responden a formas de entender esta expresión muy disímiles entre sí y que son entonces materializaciones con lógicas formales y normativas diferentes. En otras palabras, son productos culturales distintos.

Todo lo anterior repercute en que nos encontremos finalmente ante dos formas distintas de arte, y por tanto, en dos productos culturales diferentes fundados en principios de inteligibilidad disímiles que presentan características muy diferentes entre sí y que se resumen en la tabla N°3

Tabla N°3
Características Estilos I y II de Arte Rupestre en el CSA.

Estilo I	Estilo II
Figura Circular	Figura Cuadrangular
Figuras Lineales simples	Redefinición Figura Circular
Figura Humana circular	Figuras Lineales Inscritas
Predominio Figura Compuesta	Redefinición figura humana (circular y lineal)
Yuxtaposición	Predominio Figura Individual
Ordenación Oblícu	Superposición
	Ordenación Horizontal y Vertical

El problema de la asociación entre arte rupestre y cultura es un tema problemático, pero esencial a este tipo de investigaciones. Si reconocemos al arte rupestre como un producto cultural resultado de un sistema de saber, y sabiendo que el estilo es la materialización de este sistema y un conjunto de normas que guían la producción material de una sociedad, deberíamos ser capaces de encontrar ciertas semejanzas entre lo rupestre y otros ámbitos de la materialidad de estas poblaciones. Este criterio de semejanza, es a nuestro entender, el único modo de asociar en forma clara los grabados con una determinada cultura.

Al observar el registro material para el Período Alfarero Temprano, contamos solamente con el material cerámico, donde es posible distinguir tres rasgos básicos que definen su construcción: motivos geométricos, ausencia de figuras individuales y un ordenamiento horizontal de los motivos.

La materialidad del Período Intermedio Tardío no nos entrega mayores antecedentes que lo anterior. En los contextos materiales estudiados de este tiempo, encontramos tres tipos cerámicos: uno correspondiente a cerámica tipo Diaguíta, presente tanto en el cementerio Ancuviña El Tártaro y en sitios habitacionales del P.I.T.; un segundo tipo definido como estrellado, y un tercer tipo, de menor representación, correspondiente al Aconcagua Rojo Engobado. En todos los casos encontramos una presencia de figuras geométricas y una ausencia de la figura individual. En términos de la ordenación del espacio, la cerámica Diaguíta presenta una ordenación de tipo oblicua (Lám. 18); los motivos se disponen en diagonal dentro de sus campos respectivos; la cerámica estrellada, se basa en un aprovechamiento extensivo del espacio y su ordenación responde a un tipo de mirada básicamente puntual, es decir, se ha de tener una mirada total de la pieza para entender su decoración; similar cosa sucede con el tercer tipo cerámico.

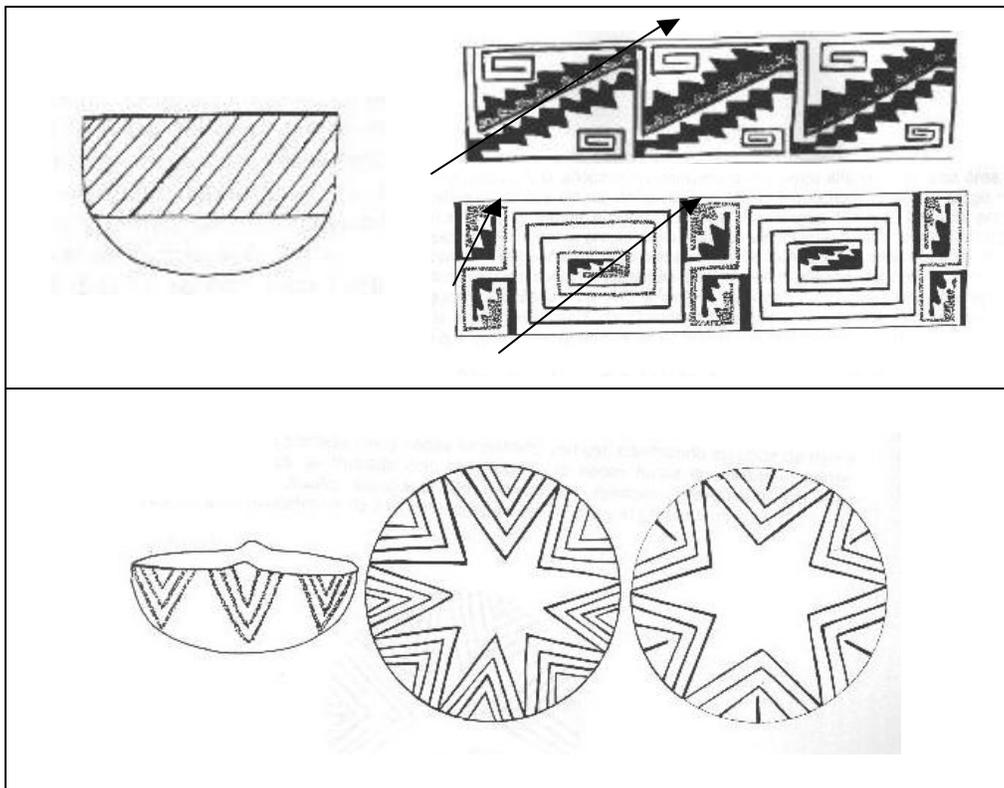


Lámina N°18: Cerámica del P.I.T. del C.S.A.. Cerámica Diaguita con decoración oblicua y cerámica estrellada con aprovechamiento extensivo del espacio.

Finalmente, el Período Incaico presenta un conjunto mayor de evidencias materiales, dadas tanto por la cerámica como por las vestimentas dibujadas por Guaman Poma en su crónica. En ambas materialidades encontramos una serie de puntos en común como son: ordenamiento vertical-horizontal de las figuras, presencia de la figura individual, presencia de figuras lineales inscritas (cerámica), amplio registro de la figura cuadrangular, tanto en vestidos como escudos retratados por Guaman Poma (1987[1615]) (Lám. 19, 20, 21 y 22).

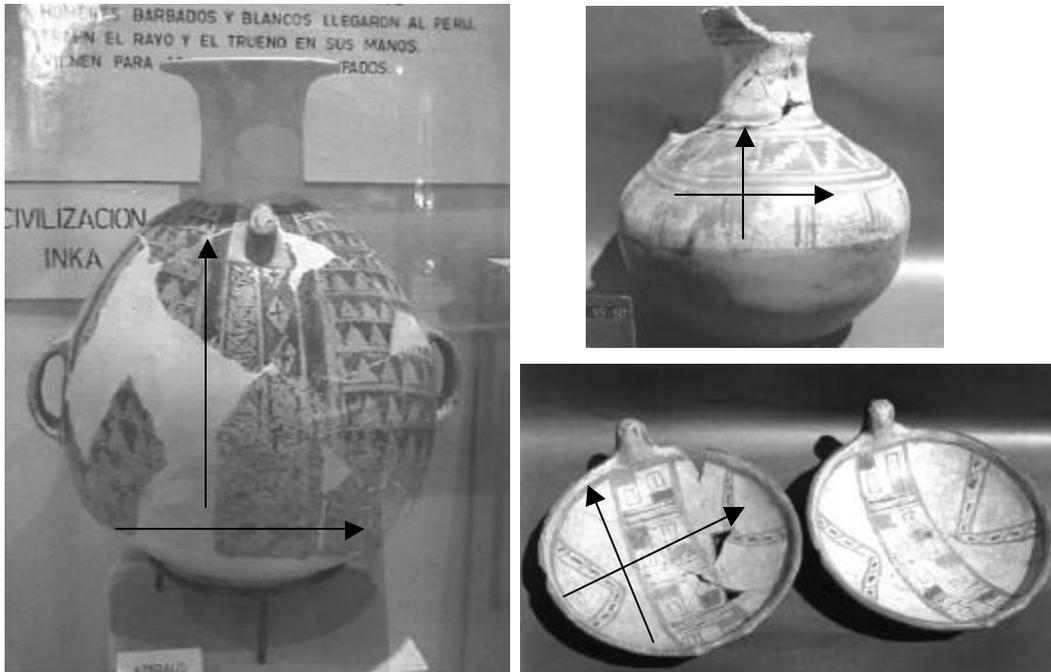


Lámina N°19: Cerámica del Período Incaico con ordenamiento horizontal-vertical y figuras individuales

Lámina N°20: Vestimentas con ordenación vertical-horizontal y figuras individuales. Obsérvese que el ordenamiento correcto de las figuras solamente se aprecia siguiendo el mencionado orden. (Guaman Poma 1987[1615])





Lámina N°21: Cerámica Incaica con figura inscrita lineal individual.



Lámina N°22: Figuras cuadrangulares e individuales representadas por Guaman Poma (1987 [1615])

Con estos antecedentes, pensamos que la asociación más próxima para los estilos rupestres son el Período Intermedio Tardío para el Estilo I y el Período Incaico para el Estilo II. En el caso del P.I.T., la ausencia de la figura individual y el aprovechamiento oblicuo del espacio son temas en común, que lo diferencian del arte del Período Incaico y del P.A.T. Puede objetarse en este punto que el ordenamiento oblicuo se da básicamente en las piezas Diaguita de la zona, por lo que sería un producto alóctono. Creemos que esa idea está errada, pues, como ya ha sido dicho, el contexto del P.I.T. en la zona se caracteriza por la presencia de esta cerámica Diaguita (Sánchez 1997, 1998), además, lo que es aquí interesante, es el hecho que esas piezas presentan una manufactura tosca que las diferencia de sus símiles más nortinas y que permiten interpretarlas como de manufactura local, como lo evidencia su presencia en sitios de vivienda, y que durante ese proceso de manufactura, el artesano utilizó un concepto de espacio que es idéntico al que regula la inscripción rupestre del Estilo I, y como se verá más adelante, ese

concepto de espacio se plasma en el conjunto de estaciones rupestres que rodean los sitios del P.I.T. donde se ha encontrado este tipo cerámico.

Para el caso del Período Incaico, las similitudes son mucho más clara y se dan por la recurrencia de un conjunto de puntos en común que se resumen en la tabla N°4. Es importante aquí indicar que producto de la tensión entre forma-función, dentro del arte rupestre de tiempos Inca hay figuras que presentan solamente un ordenamiento horizontal, no obstante que cumplen con los lineamientos de las figuras propias de este estilo. Tal ordenamiento solo se da en soportes pequeños donde no ha sido posible plasmar la idea de lo vertical por las limitaciones propias de la roca. De hecho, este es un principio que complementa la definición de este estilo, y que en ningún caso lo niega.

Tabla N°4
Comparación entre Arte Rupestre y otras materialidades del Período Alfarero en el CSA.

Período	Otras Culturas Materiales	Arte Rupestre
Alfarero Temprano	Ausencia Figura Individual Ordenación Horizontal	
Intermedio Tardío	Predominio Figura Compuesta Ordenación Oblicua Decoración Extensiva	Figura Circular Figuras Lineales simples Figura Humana circular Predominio Figura Compuesta Yuxtaposición Ordenación Oblicua Decoración Extensiva
Incaico o Tardío	Figura Cuadrangular (Guaman Poma) Figuras Lineales Inscritas (Cerámica) Predominio Figura Individual Ordenación Horizontal y Vertical Decoración Intensiva	Figura Cuadrangular Redefinición Figura Circular Figuras Lineales Inscritas Redefinición figura humana (circular y lineal) Predominio Figura Individual Superposición Ordenación Horizontal y Vertical Decoración Intensiva

El Estilo como Patrón de Emplazamiento

Tras haber discutido el estilo como normativa de figura, forma de ocupación del espacio dentro del panel y su asociación cronológica cultural, debemos acceder a la última de las variables contenidas en un estilo y que hacen referencia al patrón de emplazamiento de las estaciones de arte rupestre, patrón que da cuenta de una cierta concepción del paisaje por parte de las sociedades humanas y que nos permite ingresar en el entendimiento del papel que juega este tipo de recurso material en los procesos de construcción social del espacio.

Como en los casos anteriores, nuevamente encontramos un conjunto de diferencias en los patrones de emplazamiento de los sitios de arte rupestre de los dos estilo prehispánicos, permitiendo con ello acabar con su caracterización. Por ser este último apartado el que menos hemos trabajado, es el que presenta menos antecedentes y que esperamos podamos profundizar con futuras investigaciones que amplíen nuestro entendimiento del patrón de emplazamiento de las estaciones de arte rupestre en la zona de estudio.

Para el Estilo I, la forma de emplazamiento de las estaciones de arte rupestre se define por la ausencia de una asociación espacial directa entre asentamientos de vivienda y petroglifos, es decir, los paneles rupestres no se emplazan en el interior de los extensos asentamientos

ocupados por las poblaciones del P.I.T. como lugar de vivienda; sin embargo, y no obstante ésto, lo que si se observa es que, a nivel más amplio, las estaciones rupestres se disponen en los mismos sectores donde se encuentra ocupación de estos grupos. Aunque no comparten el espacio directamente, si lo comparten indirectamente al estar ambos tipos de expresiones materiales dispuestas en una misma área. De esta forma, encontramos que donde no se encuentran asentamientos de vivienda del P.I.T., no existen petroglifos del Estilo I.

Específicamente, las estaciones de arte rupestre de esta época se disponen en espacios que si bien no son ocupados con fines de vivienda por estos grupos, si son utilizados dentro de posibles actividades relacionadas con la reproducción económica de la sociedad. Se disponen en lo que podríamos denominar los espacios silvestres del P.I.T. y que se corresponden, en el caso de Putaendo, con las áreas aledañas a los piedemontes de los cordones de cerros que delimitan el valle por sus extremos Este y Oeste, puntos donde se encuentran quebradas que según Weischet (1976), fueron un importante lugar para la obtención de recursos hídricos por parte de la población campesina de la zona central de Chile en los primeros años de la conquista española. Son asimismo estos espacios donde se encontraría una vegetación diferente a la de las terrazas fluviales, espacio más humanizado, y que en teoría podría entregar otros recursos silvestres a explotar por las poblaciones locales.

Para el caso de Campos de Ahumada, los grabados se disponen básicamente en la totalidad del área, que correspondería, según Pavlovic (2001), a un ecotono de tierras altas que se caracterizaría por ser un espacio donde los grupos del P.I.T. estarían realizando una serie de actividades extractivas que dejan poca evidencia arqueológica, correspondiéndose con lo que hemos definido como espacios silvestres.

Completa esta forma de emplazamiento de los petroglifos, su ubicación en cerros islas y pequeños espolones de cerros, áreas de mediana visibilidad que permiten un control visual de importantes áreas del valle así como una fácil identificación de la localización de los petroglifos.

Un rasgo que caracteriza todas las estaciones de arte rupestre estudiadas es su intervisibilidad. Si bien no existe una visibilidad directa desde una estación de arte rupestre a otra, en el sentido de discriminar la presencia de paneles pertenecientes al otro sitio desde el que uno se encuentra, si es posible para un agente conocedor del espacio del PIT identificar desde una estación de arte rupestre el punto en el que se emplaza una o varias de estas otras estaciones, condición de visibilidad que es conocida como visibilidad zonal (Criado com. pers.).

El patrón de emplazamiento para el Estilo II se nos presenta como muy diferente al postulado para el Estilo I, y en un proceso aún menor de definición debido a la necesidad de un mayor número de datos que permitan refinar el modelo.

Cinco rasgos definirían el patrón de emplazamiento de este estilo:

1.- *Asociación con sitios que presentan arquitectura Incaica:* tanto en el Pucará El Tártaro (fortaleza), como en el sitio Cerro Mercachas, ambas con clara arquitectura Incaica, se encuentran paneles de arte rupestre que se asocian al Estilo II. En el primero de estos sitios, tenemos que ambos paneles se encuentran en el sector externo de la fortaleza, pero en puntos opuestos; en el portezuelo que da a la entrada del recinto, y en el área atrás al pucará, sobre una gran roca con amplia visibilidad hacia todo el valle. En cerro Mercachas, los paneles se disponen tanto en el sector externo del sitio como en los mismos muros del asentamiento. En sitios contemporáneos que no presentan arquitectura, no se han identificado de momento paneles de arte rupestre.

2.- *Ausencia de asociación con estaciones de arte rupestre del Estilo I* los paneles Incaicos tienden a no incluirse en sitios de arte rupestre propios del Estilo I. Se desdobra esta característica en la ausencia de una coexistencia de motivos de estilo I y II en un mismo panel.

3.- *Ubicación dentro de estaciones de arte rupestre del Estilo I que presentan características especiales:* aunque contradictorio con el principio anterior, esta característica lo complementa, pues aunque los paneles Incaicos por norma no se disponen en las mismas estaciones que los paneles del Estilo I, este hecho varía cuando nos encontramos con paneles o estaciones preincaicas que presentan características particulares que las hacen ser singulares dentro de su contexto. Se ejemplifica lo anterior con la presencia de ocupación Incaica en el sitio Casa Blanca N°14, principal estación de arte rupestre del valle de Putaendo que se caracteriza por la presencia de alrededor de 90 figuras rupestres en una piedra de grandes dimensiones que no presenta comparación con el registro de arte rupestre para la zona.

4.- *Emplazamiento en altas cumbres:* mientras el Estilo I ocupa pequeños cerros y espolones de montañas de baja altura, el Inca emplaza estaciones de arte rupestre en las altas cumbres del cordón montañoso del valle de Putaendo, las que por su ubicación se asocian a zonas con condiciones extremas de visibilización.

5.- *Continuación emplazamiento en tierras altas o espacios silvestres:* complementando la totalidad de los principios anteriores, encontramos que una serie de estaciones de este período se mantiene ocupando lugares correspondientes a los espacios silvestres del P.I.T., claramente ejemplificado en la zona de Campos de Ahumada, pero, como se indica en el punto 2, esta parcial coexistencia en el espacio no se da a nivel del panel.

Recapitulando el Estilo

En las páginas anteriores hemos dado un conjunto de lineamientos que permiten definir en forma inicial dos estilos de arte rupestre para tiempos prehispánicos en el CSA, el Estilo I asociado al Período Intermedio Tardío, y el Estilo II, asignable al Período Incaico. La definición aquí realizada ha intentado ser lo más holística posible, abarcando una serie de variables en busca de diferencias significativas, priorizando básicamente aquellas que hacen referencia a: i) construcción de la figura, ii) ordenamiento del panel, iii) disposición espacial de las estaciones rupestres, es decir, a las normas que guían la producción rupestre. No hemos considerado en esta etapa las diferencias tecnológicas en la construcción de los grabados, por cuanto no nos han entregado grandes antecedentes para discriminar estilos. Por norma general, todos los grabados están realizados por medio de la técnica de picado y raspado, las únicas excepciones son dos paneles ubicados en el sitio Mercacha y Pucara El Tártaro, donde hay figuras elaboradas con las normas del Estilo II y posiblemente grabadas por un instrumento metálico por lo delgado del surco. En el caso del resto de la totalidad de las figuras, el estudio de los grosores del trazo no indica mayores diferencias en las técnicas constructivas. Además, consideramos que las variaciones en el tipo de técnica de picado y grabado se ven sujetas a una serie de condicionantes externos como la dureza del soporte y del percutor, la habilidad del artesano y el tipo de figura que se éste construyendo, siendo imposible a partir de este rasgo diferenciar estilos en forma sistemática y asociarlos con una cultura determinada.

Por otro lado, ante el conjunto de datos que hemos aportado, creemos necesario rechazar definitivamente la noción de Estilo Aconcagua, por cuanto: i) se produce una asociación mental inmediata entre signo escudo y Período Intermedio Tardío, asociación que pensamos es falsa, ii) se asocia inmediatamente este estilo con la Cultura Aconcagua, cultura arqueológica que no se encuentra presente en el área de estudio y iii) bajo el rótulo de Estilo Aconcagua se agrupan un conjunto de figuras rupestres que no tienen ninguna relación entre ellos, por lo que no configuran un estilo en términos estrictos.

VI.- ARTE RUPESTRE Y ESPACIO: DEL PAISAJE A LOS ESPACIOS SAGRADOS

En las páginas precedentes hemos realizado lo que entendemos como una descripción densa de los dos estilos de arte rupestre prehispánicos existentes en el curso superior del río Aconcagua. Comenzando con sus formas, avanzando en sus patrones de ordenación y construcción del panel y finalizando con las normas que guían el emplazamiento de las estaciones de arte rupestre hemos dado un conjunto de rasgos característicos que permiten reentender el concepto de estilo desde una perspectiva holística que lo conceptualiza como una materialización del pensamiento y de un sistema de saber-poder y donde el conjunto de variaciones que se observan se consideran significativas para la develación de las normas que definen la inscripción gráfica rupestre.

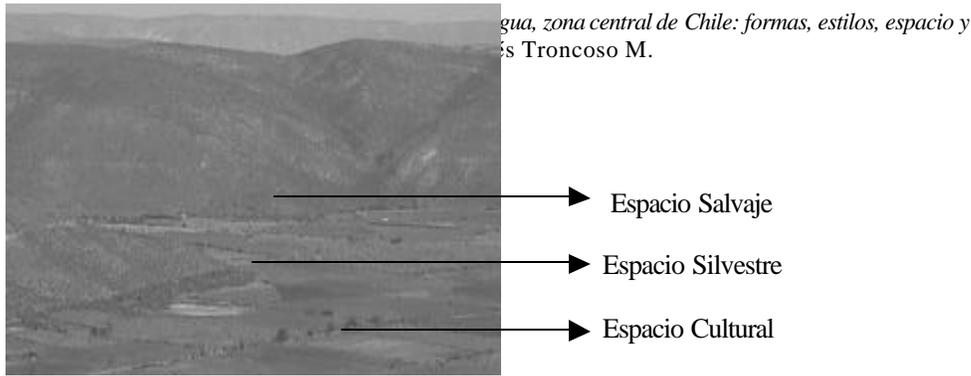
Sin embargo, lo que hemos hecho de momento es una antropología de las formas, una antropología del arte que ha dejado de lado la sociedad dentro de su análisis. Usando una metáfora lingüística, partiendo desde el habla hemos avanzado hacia la lengua, pero sin considerar el discurso. Por ello, en los párrafos que avanzamos a continuación pretendemos complementar nuestro análisis que se inició con la antropología de las formas para terminar con una sociología del arte que nos permita abordar el drama social de la prehistoria desde la perspectiva del arte rupestre, que tomada como punto de partida y referencia, será complementada con los aportes provenientes de otras esferas de la materialidad y registro arqueológico de estas poblaciones. Con esto queremos cerrar el círculo iniciado con nuestra definición del concepto de estilo y que nos recuerda que el arte no es un mero hecho artístico, valga la redundancia, sino que es una parte integral del proceso de reproducción de una sociedad y de sus fundamentos, por cuanto a través de él se expresa su realidad objetiva construida históricamente.

Sociedad y Arte en el Período Intermedio Tardío

A diferencia de la forma de exposición que utilizamos en el apartado anterior, en este punto comenzaremos nuestra discusión a partir del patrón de emplazamiento para finalizar con el análisis sociológico de las formas.

Como indicáramos en un trabajo anterior (Troncoso 1998), durante el P.I.T. en el curso superior del río Aconcagua el arte rupestre se corresponde con el principal recurso material orientado a la culturización del espacio. A partir de su disposición diferencial en el espacio, y en puntos que permiten su intervisibilidad, los petroglifos se transforman en una red de puntos que permea y estructura todo el espacio local creando una geografía cultural basada en la inscripción de la naturaleza por medio de la cultura. Las estaciones de arte rupestre crean y hacen inteligible un cierto concepto de espacio que se plasma por todos los sectores donde éste se distribuye.

Como se indicó en su momento, las zonas donde se emplaza este tipo de recurso material correspondería a los espacios silvestres del P.I.T., lugares donde no hay sitios habitacionales, pero que sí pueden haber sido utilizados en busca de recursos botánicos e hidrológicos y que se relacionarían con actividades de recolección y otras de importancia para la reproducción del grupo social. Mientras los espacios de la vida diaria se culturizan a partir de la presencia de los sitios de vivienda y el conjunto de productos y efectos materiales asociados con ellos, los petroglifos culturizarían los lugares marginales a estos espacios, pero a su vez, pensamos marcarían los límites de lo que entendemos por el espacio cultural. Al encontrarse en los piedemontes de los cordones montañosos, en las entradas de rinconadas asociadas a tierras altas y en ecotonos localizados en estos puntos, todos los sectores no ocupados durante este tiempo, los petroglifos pasarían a ser los puntos limítrofes entre lo que podríamos denominar el espacio domesticado (de la vida diaria, utilizado y explotado) y el espacio salvaje (aquel no utilizado) (Lám. 23). Son puntos que no sólo se encargan de hacer cultural un sector del valle, sino que también de marcar los bordes del espacio conocido, doméstico y por tanto cultural.



agua, zona central de Chile: formas, estilos, espacio y usos Troncoso M.

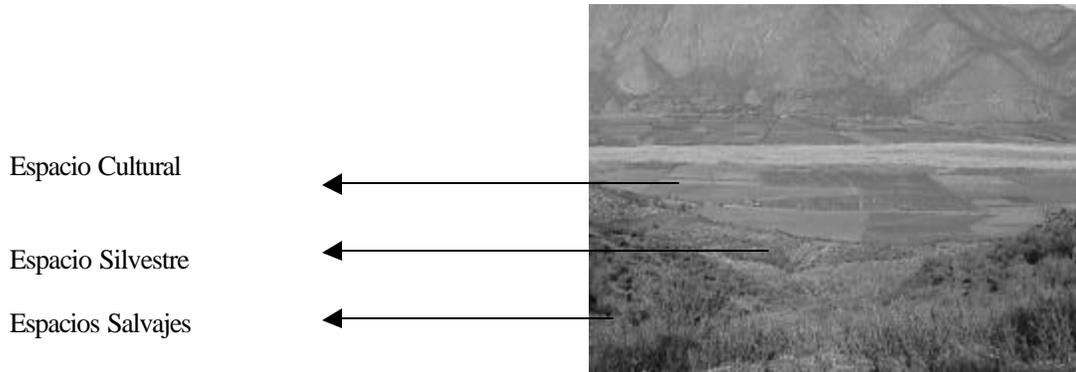


Lámina N°23: Formas del paisaje en el Período Intermedio Tardío

Mientras los sitios de vivienda son el referente por antonomasia de los espacios culturales, y de la vida; los petroglifos son la materialidad encargada de culturizar los espacios silvestres y marcar la transición hacia aquellos espacios otros no utilizados, no ocupados, no sujetos a una culturización material, ajenos a la vida diaria y que denominamos espacios salvajes. Al ser entonces las estaciones rupestres lugares liminales en la geografía cultural de estas poblaciones, pasan a ser espacios rituales, sagrados (Leach 1993[1976]), lugares encargados de marcar la transición entre dos mundos diferentes, un punto donde se conjugan los dos espacios anteriores en una realidad única: lo liminal, una interrupción artificial dentro de la continuidad de la naturaleza, un punto de quiebre que por su propia particularidad pasa a ser algo diferente, ajeno, a medio camino entre lo conocido y lo desconocido, un espacio sagrado.

Sería entonces la totalidad del arte rupestre de esta época un arte sagrado, sacralidad que se da no por sus significaciones, ocultas a nosotros tras la arbitrariedad del signo abstracto, sino por su propia espacialidad. Dentro de esta realidad ritual, relacionada con la construcción de una geografía cultural, pensamos que es posible identificar espacios de mayor capital simbólico o de mayor sacralidad que el resto de las estaciones. Si el grabado en sí construye realidad, la presencia de ciertos paneles de arte rupestre sumado a su asociación con otros elementos culturales y naturales permite realizar ciertos matices y jerarquizar esta realidad producida por el arte rupestre. Tal es el caso de la zona de Casa Blanca, curso medio del río Putaendo, donde encontramos la presencia de un conjunto de 5 estaciones de arte rupestre que se disponen linealmente dentro de un área de tránsito que conduce a la principal aguada del valle. Las cinco estaciones presentan una par de rasgos únicos que la diferencian de lo registrado para las otras zonas. En primer lugar, aquí es donde se encuentran lo que podríamos concebir como las dos principales estaciones de arte rupestre del valle, una definida por ser el sitio con un mayor número de paneles (C.B.N°13-sobre 20), que se dispone en el cono de deyección próximo a la quebrada que desagua la aguada y aprovechando la ladera del cerro para la ubicación de paneles. En segundo lugar, encontramos aquí también el principal panel del arte rupestre, sitio C.B. N°14, correspondiente a una gran roca que presenta sobre 90 figuras en su superficie (Lám. 24), muchos de los cuales son exclusivos a este punto, y la cual se asocia espacialmente con una gran aguada que según indica la información etnográfica se mantiene siempre con agua, incluso

en los peores años de sequía, propiedad que la singulariza del conjunto de otras tantas quebradas que se encuentran en el valle.

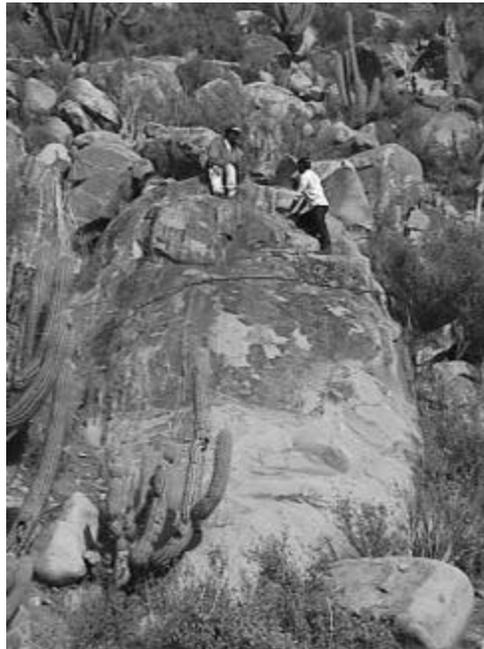


Lámina N°24: Sitio Casa Blanca N°14, valle de Putaendo

La disposición espacial de estos sitios, así como sus diferenciales características permiten sugerir la presencia de un alto capital simbólico para este espacio, el que se encuentra delimitado en sus dos extremos por sendas estaciones de arte rupestre asociadas a cerros, y que en su interior contiene, junto con lo ya mencionado, un cementerio de forma tumular del P.I.T. y cuya excavación permitió recuperar tres tumbas, dos correspondientes a inhumaciones individuales de individuos de sexo masculino, y una tercera tumba que contenía un entierro múltiple de tres individuos de sexo femenino (Lám. 25).



Lámina N°25: Enterratorios sitio Ancuviña El Tártaro, valle de Putaendo.

La conjunción de todos estos rasgos (paneles de arte rupestre, cementerio, aguada y delimitación materialmente explícita del espacio) nos hacen pensar que nos encontramos con un espacio sagrado de las antiguas poblaciones del P.I.T. local y que, por ende, se constituye en un lugar de especial relevancia. La materialidad de los elementos naturales y de la cultura material de esta sociedad se conjugan de una forma que entregan a este espacio unas características muy particulares y que las hacen claramente distinguible de todo el registro arqueológico que se dispone en los sectores aledaños, diferencia que entendemos puede ser traducida e interpretada como un punto de amplio capital simbólico y que respondería a la construcción de un espacio sagrado por estas poblaciones.

Sin embargo, un análisis antropológico y sociológico de este arte nos permite incluso acceder a esferas más profundas de esta sociedad y que se relacionan con su mismo ser (Santos 2002). En tal sentido, dijimos que este arte rupestre se caracterizaba por la creación de figuras a partir de una estrategia de fusión de elementos decorativos, situación que se observa también en la cerámica de la época, donde está ausente la presencia del motivo individual, reemplazado por esta misma idea de la fusión de elementos. Pues bien, consideramos que este hecho representa la esencia misma de la sociedad del P.I.T., a partir de su creación artística este grupo social crea una imagen de sí misma y que no es más que la representación gráfica y esquemática del ser campesino. Dentro de la lógica que define este ser encontramos que su unidad básica de reproducción y unidad social mínima significativa es la familia (Hernández 1994, Shanin 1976, Wolf 1982 [1971]), la idea de la individualidad como tal no tiene cabida en este mundo, el individuo no es una unidad, sino que es más bien un punto que se define en sus relaciones con otros sujetos sociales y donde la idea de solidaridad grupal y totalidad es de gran fuerza. El arte rupestre es entonces la plasmación material de este concepto, el individuo como unidad no existe, por el contrario, lo que se expresa, reproduce la totalidad, lo grupal, no existe una jerarquización, ni una diferenciación en unidades; el arte represente esta realidad y la mantiene.

Dentro de este tipo de formaciones sociales no encontramos tampoco la presencia de lo que podríamos denominar jefes con poder, muy por el contrario, los líderes de la comunidad basan todo su accionar en la aceptación del grupo social y en su esfuerzo por lograr cumplir los objetivos grupales y no individuales. No es lo que podríamos definir una sociedad jerarquizada, vertical, pero tampoco una sociedad homogénea y plana; existen diferencias, diferencias necesarias para la reproducción de la sociedad, pero que no se asocian a la presencia del individuo como elemento de poder coercitivo. Es lo que podríamos denominar una sociedad con una organización oblicua, ni jerarquizada ni plana, y coherente con este tipo de organización social encontramos que el espacio, en cuanto materialización del sistema de saber-poder, se define también por una organización oblicua que se trasluce tanto en el arte rupestre como en la decoración de la cerámica de la época.

La sociedad del P.I.T. en la zona central de Chile marcaría el comienzo del proceso de culturización material del paisaje circundante; mientras durante tiempos anteriores la ausencia de monumentos nos habla de una sociedad que aún no se encuentra en una actitud de transformación importante de la naturaleza por medio de elementos culturales, durante el P.I.T. la situación cambia drásticamente, se origina la primera sociedad de campesinos primitivos o proto-campesinos en la zona que a partir de la erección de túmulos y el grabado de un arte rupestre fundado en lo geométrico comienza a construir un paisaje materializado sobre la base de lo cultural y no lo natural.

Sociedad y Arte en el Período Incaico

Los cambios a los que se ve afectado el arte rupestre en tiempos Incaicos nos indican que nos encontramos con una realidad extremadamente diferente durante esta época y que se funda en la anexión a la zona por parte de un grupo que remite a una forma de pensamiento y un

patrón de racionalidad muy diferente al que caracterizaba a la sociedad de campesinos primitivos durante el P.I.T.

Si durante la época anterior el arte rupestre era el recurso material básico para el proceso de culturización del espacio por parte de las poblaciones humanas, durante el Período Incaico esta situación se mantiene, pero adquiere un carácter mucho más político y relacionado con el proceso de dominación de los grupos locales por el Tawantinsuyu, transformando al espacio en un elemento esencial para el establecimiento de un nuevo orden social que legitima una nueva realidad en la zona.

Como dijimos anteriormente, tres rasgos principales caracterizan el emplazamiento de este arte rupestre: asociación a sitios con arquitectura Incaica, sobreposición sobre paneles significativos de tiempos anteriores y ausencia de espacios compartidos con paneles de tiempos anteriores, salvo en el caso ya mencionado de antes.

La asociación a sitios con arquitectura Incaica puede ser entendido a partir de la propia antropología andina y que para tiempos Incaicos se conoce gracias a la amplia cantidad de estudios etnohistóricos con que se dispone en la actualidad. Mientras en la fortaleza Pucara El Tártaro los motivos Incaicos se disponen sobre una figura de época anterior (Lám. 26), tanto por la técnica de grabado como por su motivo, en el sitio Mercachas se disponen tanto en rocas utilizadas como parte del muro y en la cima del cerro en el que se emplaza el sitio (Lám. 26) .



Obsérvese la superposición de la figura del Estilo II sobre la del Estilo I



Lámina N°26: Grabados en sitios con arquitectura Incaica en el CSA.

Pensamos que ambos actos de grabado en la naturaleza pueden ser interpretados como actos fundacionales encargados de incorporar al orden cultural del Estado Inca un nuevo espacio ocupado y anexado. Tales actos fundaciones son esenciales en la creación del orden Incaico, fueron desarrollados a lo largo de todo el imperio en diferentes escalas y su fin no era más que la legitimación de ese nuevo orden y evitar el caos (Duvois 1976, Gallardo *et al.* 1995, Nielsen y Walker 1999, Zuidema 1982). En este caso, a partir del grabado de las rocas donde se emplazan las construcciones se introduce un nuevo espacio dentro de los cánones andinos Incaicos a partir de la incorporación metafórica de aquel lugar al nuevo orden por medio de la

sutil acción de incorporar en la naturaleza una serie de conceptos gráficos que remiten al mundo ideacional y material propio de estos grupos. El grabado se transforma en una herramienta aculturizadora del nuevo espacio, entregándole un orden y una lógica nueva que se relaciona con lo que Nielsen y Walker (1999) han denominado la conquista ritual, y que más bien puede ser entendida como la dominación simbólica del Inca, por medio del cual se funda una nueva realidad, se reordena el mundo y se legitima una nueva situación social en la zona.

En el caso del Pucara El Tártaro esta situación se ve aún más reforzada por la disposición sobre un motivo de tiempos anteriores (Lám. 26). A partir de una superposición sobre un motivo local se marca no sólo la anexión de aquello del otro en lo nuestro, sino también la existencia de un poder que permite realizar tal acción, acción rupturista que niega toda la lógica y posibilidades del arte rupestre local. La incaización del panel conlleva una entrada al orden de este nuevo espacio, entrada al orden dada por la presencia de una simbología propia de grupos foráneos que no hacen más que culturizar un significativo punto del espacio a partir de referentes culturales propios. La apropiación física de ese espacio no sólo se refrenda materialmente por la existencia de una fortaleza, sino que tiene también su contrapartida en la dimensión ideológica a partir de la apropiación simbólica del espacio por parte del arte rupestre.

El carácter político que adquiere el paisaje durante esta época reaparece nuevamente al momento de reconocer la presencia de superposiciones Incaicas en el principal panel de la zona de estudio, Casa Blanca N°14, y el que fue definido como piedra central de la zona de alto capital simbólico durante tiempos preincaicos. Encontramos en este lugar que nuevamente el Inca realiza una serie de superposiciones sobre este panel rupestre, superposiciones que al encontrarse en el sector central de la roca permiten ser clara y fácilmente discernibles desde el único sector apto para el tránsito en el lugar y único punto desde donde se observa en su totalidad el panel grabado. Son estas superposiciones un acto de poder que nuevamente muestra la capacidad que tiene el Inca para modificar las reglas gramaticales que definían el estilo anterior, un poder fundado en violencia visual que se expresa por los gruesos trazos (2,6 cm.) que expresa la figura Incaica sobrepuesta sobre una imagen de tiempos anteriores de mucho menor grosor (0,8 cm.) y en el hecho que la figura grabada por el Inca sea un cuadrado concéntrico, motivo que en sí no es más que una interpretación y manipulación del Inca de la que es el principal referente rupestre del estilo I, el círculo concéntrico, y que de momento lo hemos encontrado solamente grabado en esta roca (Lám. 27).

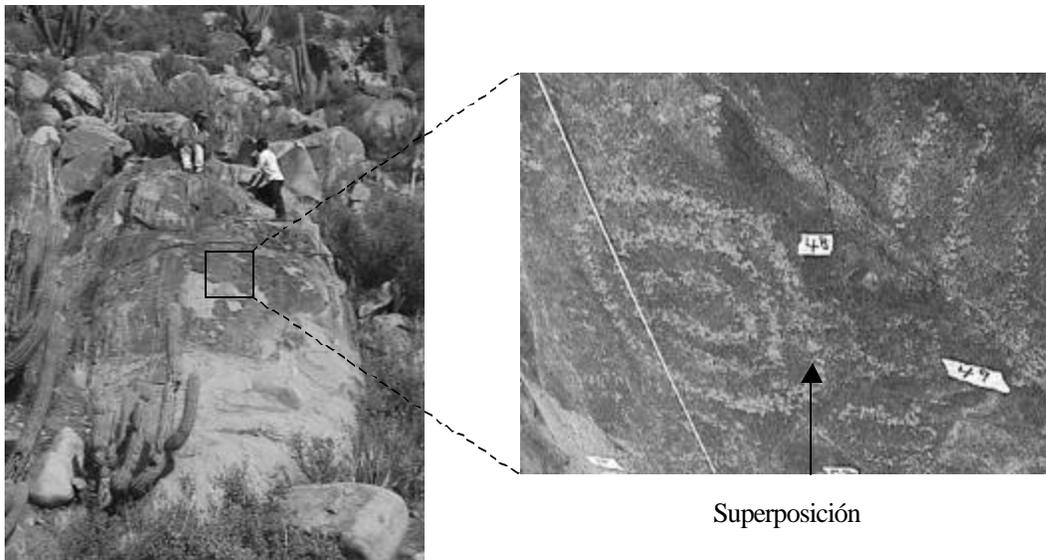


Lámina N°27: Superposición motivo Estilo II sobre Estilo I. C.B. 14

De esta forma, encontramos que a partir de esta apropiación simbólica de este espacio ritual, el Inca maneja la simbología local dentro de una nueva racionalidad, culturizando aquel espacio dentro del nuevo orden implantado por él, pero a la vez sosteniendo en su poder simbólico la dominación social de la zona. Y esto no es más que un acto de poder a través del cual el Inca expresa su dominio en el valle. Un poder basado en una economía de medios, fundado en un sistema simbólico que contribuye a fundar y construir una nueva realidad, con fundamentos en el orden gnoseológico y que no produce un gasto visible de energía, es poder simbólico (Bourdieu 1979). Este hecho se relacionaría con lo que para Van de Guchte (1999), es el referente más inmediato de la conquista Incaica de una zona, la incorporación simbólica-religiosa del espacio a partir de la imposición de los referentes culturales Incaicos, los que en el fondo no son más que exhibiciones de poder, de un poder capaz de romper las reglas del arte local y de modificar los referentes locales dentro de una nueva forma de construir los motivos.

Las características antes mencionadas, sumado al hecho que para los Incas las rocas son en sí elementos naturales sagrados, nos permite pensar que el arte rupestre del Período Tardío es en sí nuevamente un arte sagrado: encargado de actos fundacionales, ubicado sobre antiguos espacios de alto capital simbólico y realizado sobre materialidades naturales sacras. Morris (1990), confirma lo anterior al indicar que las piedras grabadas en época Inca relacionan a las personas y a la sociedad con los mundos naturales y sobrenaturales. Se continuaría la sacralidad rupestre desde el Período Intermedio Tardío al Tardío, sin que podamos de momento saber que tipo de relaciones claras se da entre ambas sacralidades, tema que deberá ser profundizado en el futuro con nuevos estudios.

Esta idea de la sacralidad del arte rupestre Incaico se repite al momento de observar la situación del cerro Mercachas, posiblemente una waka del Período Tardío. En este lugar, el conjunto de paneles rupestres se encontrarían relacionadas con los actos preformativos y ritualidad de ese espacio, siendo interesante que una buena parte de los paneles rupestres se encuentren orientados hacia el cerro Aconcagua, conocido santuario de altura de la zona. Interesante es que en este lugar encontramos una situación que se repite solamente en el Pucará El Tártaro, la presencia de un grabado lineal por medio de un instrumento metálico. Si bien no podemos avanzar mayormente en su interpretación, es interesante la reiteración de este fenómeno, que nos puede hablar de un acto pautado de inscripción rupestre en sitios con arquitectura Incaica en el CSA.

El carácter performativo de las acciones realizadas con relación al arte rupestre se confirma al observar las variaciones de pátinas que se dan entre los elementos de una posible figura antropomorfa (Lám. 28) y que podrían indicar: i) la realización de los grabados en diferentes momentos del tiempo y ii) la repetitividad del acto de grabar, que es en sí, muestra de la repetitividad del acto ritual⁴. Como bien indica Connerton (1989), todo el acto ritual basa su eficacia en la performatividad y repetición de las acciones, donde estas repeticiones preformativas y espaciales no tienen otro objetivo que controlar el tiempo y mostrar la inmutabilidad de la situación social. Sabido es que para los Incas el control del tiempo era una de sus principales preocupaciones y medio de control de la población y de la realidad (Bauer y Dearborn 1998).

Finalmente, la ausencia de coexistencia de figuras de ambos tiempos en paneles rupestres, a excepción de aquellos con un amplio capital simbólico, sería una estrategia complementaria al proceso de dominación social por medio del espacio por parte del Inca. A partir de éste, el Inca se especifica en el espacio y separa de los elementos locales, marca su individualidad y crea nuevos espacios culturales relacionados con su propia lógica política-cultural. Esta separación de lo local no se da solamente en el caso de los paneles de arte

⁴ Hay que recordar en este punto que las diferencias de pátinas no necesariamente hacen referencias a diferencias temporales, pues los procesos erosivos pueden afectar de manera desigual incluso a una misma figura (Goodwin 1960)

rupestre, sino también en el patrón de asentamiento de los sitios habitacionales, donde los yacimientos de grupos relacionados con lo Incaico se emplazan en sectores no ocupados por los grupos locales. Es posible que esta situación se refleje también en uno de los pocos cementerios excavados en la zona, el cementerio de Bellavista que presenta tumbas del P.I.T. e Incaico y donde se ha postulado la existencia de una serie de tumbas de tiempos Incaicos que se encontraría espacialmente separada de las tumbas de los grupos locales, pero como ocurre en el caso del arte rupestre, apropiándose de la materialidad local y su forma, el túmulo, y manejándola dentro de la construcción de nuevos discursos definidos por lo Incaico (Sánchez *et al.* 2000).

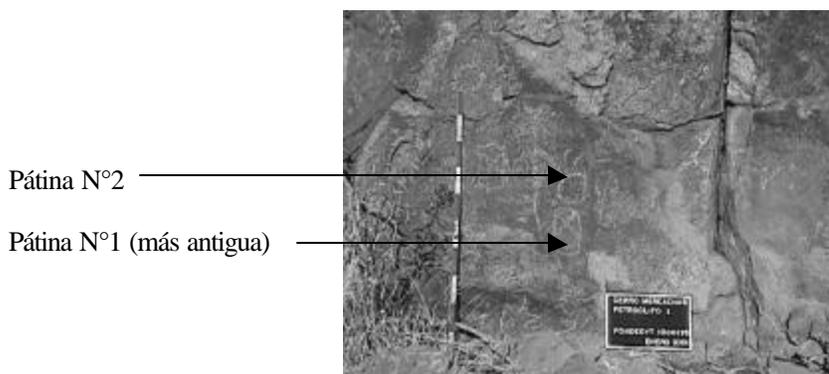


Lámina N°28: Figuras con diferente pátinas, sitio Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas

Nuevamente, encontramos que este hecho es una norma dentro del proceso de construcción del espacio del Inca, por cuanto, para el Inca la distancia espacial, y su separación dentro del espacio, eran indicadores de jerarquía y de su especificidad (Bauer 1996).

Este cambio en la forma de concepción del espacio dentro del Período Incaico se expresa como ya dijimos en la misma ordenación de las figuras rupestres al interior del panel. Mientras en el caso del P.I.T. lo que encontramos es la presencia de una forma de ordenación que promueve un entendimiento oblicuo del espacio tanto en los paneles rupestres como en la cerámica, metáfora también de una sociedad campesina con una organización social que podríamos denominar oblicua, con líderes que no ejercen un poder coercitivo; en tiempos Incaicos, los patrones de ordenación tanto de los paneles de arte rupestre, las vestimentas retratadas por Guaman Poma y la cerámica se muestran invariablemente con una ordenación vertical que combina lo horizontal. Esta nueva verticalidad del espacio local pensamos es también una muestra de las nuevas formas que adquiere el poder en esta sociedad, donde existe una clara jerarquización y verticalización del poder, con grupos sociales claramente diferenciados y con la presencia de un poder coercitivo presente. Concuerd a esta verticalización de las relaciones sociales con la existencia de una mayor estandarización en la forma del ordenamiento espacial de las figuras en paneles, vestimentas y cerámicas, marcadas por una rigidez y un apego total a la norma.

Esta nueva forma de entender lo rupestre, basada en un mayor control y verticalización de las relaciones se expresa también en una nueva manera de entender la misma plasmación de lo rupestre, tendiendo a lo que podríamos denominar un mayor control de lo que es su experimentación y que se refleja en el caso del sitio Tártaro N°4, donde se fomenta un total control de la mirada y el estar-en-el-grabado por medio de la disposición de figuras en dos piedras opuestas de gran tamaño que cierran gran parte del círculo visual del individuo, creando una nueva forma de experimentar el arte con un control mucho mayor del contexto visual del actor social a partir de la arquitectura de las piedras (Lám. 29).

Preferentemente Círculos

Preferentemente cruces inscritas



Lámina N°29: Sitio Tártaro N°4, valle de Putaendo.

De esta manera, el arte rupestre y el conjunto de elementos arquitectónicos dispuestos en el espacio, forman parte activa de un proceso por el cual el espacio adquiere un papel político mucho mayor al conocido hasta la época. Papel político que se orienta a la creación de una nueva realidad social, diferente a la existente en tiempos anteriores, y fundada sobre las premisas que definen una forma nueva de entender el espacio, una forma de tipo vertical que propone un mayor control de las experiencias visuales de los individuos al momento de enfrentar el panel, e incluso de observar su entorno, donde sitios como Cerro Mercachas y Pucará El Tártaro son ampliamente visibles. Lo último es especialmente cierto en el caso de la fortaleza de El Tártaro, la cual tiene como principal característica el ser ampliamente visible y con un amplio horizonte de visibilidad, característica que no es totalmente explicable apelando a fines defensivos (más aún cuando las evidencias de violencia no son claras en el contexto arqueológico de la zona). Por un lado, la ubicación de este asentamiento defensivo en un sector más alto que el de la población local, y asociado directamente a una serie de sitios habitacionales de grupos Incaizados localizados en la terraza fluvial, generan una experiencia del espacio que: i) denota la existencia de asimetrías visuales, basadas en un principio de verticalidad, que dentro de la sociedad Inca tiene una directa relación con nociones de poder y jerarquización y ii) el conjunto de asentamientos, tanto defensivos como habitacionales, señalizan claramente un espacio muy restringido donde se ubican este tipo de expresión sin que se permita la ubicación de grupos locales, generando una separación y especificación del conquistado y del conquistador, situación esta última, especificación del Inca, que como ya vimos se repite en el espacio funerario y en el arte rupestre.

Por otro lado, y con una eficacia simbólica mucho mayor que la anterior, la disposición del pucará en el curso medio del río Putaendo permite tener un total control visual de lo que ocurre en el valle aguas arriba y aguas abajo. Es decir, su condición de ser ampliamente visible desde diferentes puntos del valle incita una idea de omnipresencia, así como su dominio visual sugiere su capacidad para controlar todas las acciones que ocurren en la zona. En este caso, más efectivo que la violencia física es la dramatización de la situación social a partir de la violencia simbólica de los significantes espaciales y en especial de la visibilidad de la arquitectura. Este hecho es coherente con la idea formulada por Godelier (1977), relativa a que en muchas ocasiones las relaciones de dominación simbólicas requieren del apoyo de la velada amenaza al uso de la violencia, sin que ella sea aplicada en forma real y directa.

Finalmente, no podemos finalizar sin realizar el análisis sociológico de las formas mismas presentes, y que en este caso se basan en lo que llamamos la fisión de los motivos. Si en el Estilo I predominaban los motivos agrupados, creados a partir de una técnica de fusión, en el Estilo II se encuentran básicamente motivos individuales, unidades claramente diferenciables y discriminables, hecho que se da también en la decoración cerámica y en las vestimentas. Si en el caso del Estilo I la fusión era la representación misma del pensamiento social del campesinado, su noción de unidad; en el Estilo II el predominio de la figura individual no es más que la constatación de la importancia que adquiere el individuo durante esta época, siendo por ello

nuevamente una materialización de la forma de entender la sociedad por parte de estos grupos. Si bien el individuo como concepto occidental no está aquí presente, la idea de unidad y totalidad se encuentra quebrada, predominando la noción del individuo como elemento principal, idea que es coherente con la realidad del Tawantinsuyu, donde si bien la familia y el linaje siguen siendo la unidad básica para la reproducción económica de la sociedad y su organización (Murra 1978), el individuo como tal presenta una gran importancia para la existencia y reproducción política del Estado, siendo su máxima representación en Inca mismo, bajo el cual existen una serie de personeros que dados su rol adquieren un status especial que da relieve e importancia al concepto de individuo dentro de esta formación socio-cultural. Materialmente, esto se expresa claramente en la función social que tienen los textiles como recurso tanto para la construcción tanto de identidades sociales genéricas como individuales (Murra 1962).

VII. - PALABRAS FINALES SOBRE EL ESTILO INCAICO DE ARTE RUPESTRE

El conjunto de argumentos aquí entregados creemos que son significativos para postular la presencia de un arte rupestre de tiempos Incaicos. No obstante las afirmaciones sobre su ausencia en Andinoamérica (Hernández Llosas 2001), los registros rupestres de la zona Norte y Centro Norte de Chile también segregan significativamente una serie de imágenes propias a esta época (Gallardo y Vilches 1995, Muñoz y Briones 1998, Uribe 2000, Vilches 1999). Es por ello, que pensamos es posible pensar que en otros sectores de Andinoamérica nos encontremos con escenas rupestres asociables al Período Incaico. Un ejemplo de ello es el trabajo de Schjellerup (1998), donde describe grabados en el sitio Incaico de Pukarumi, en la provincia de los Chachapoyas. Como dijimos en un principio, creemos que tal sesgo puede ser resultado básicamente del criterio monumentalista que define gran parte del estudio del Inca, y donde la sutileza y particularidad de lo rupestre no tienen mayor cabida.

Los lineamientos aquí dados para definir un estilo Incaico de grabados deben ser considerados como producto de un estudio local, es decir, son criterios válidos para la zona que hemos estudiado, y su extrapolación a otros sectores del Tawantinsuyu no ha de ser mecánico, pues existe una gran influencia de las tradiciones locales de grabados y pinturas que pueden resultar en formas de tiempos Incas distinto al que aquí entregamos, aunque presentando algunos puntos en común como debería ser a lo menos la ordenación espacial que combina lo vertical con lo horizontal, así como el uso intensivo del espacio a decorar. Al respecto, Morris (1995), indica que en el arte Inca se dan una serie de variaciones locales dentro de ciertos elementos, sean visuales o no, que dicen relación con las elecciones individuales o grupales, pero que dentro de ella, persisten una serie de elementos estilísticos que son Incaicos y que es lo que le da una unidad formal a este arte a lo largo del imperio, no obstante las diferencias locales que se observan.

En el estado actual de la investigación desconocemos si los grabados del Estilo II son producto de los pobladores locales aculturados, o por el contrario, un discurso que fue apropiado por el Inca dentro de sus estrategias de dominación y poder. Por un lado, puede pensarse simplemente en la continuación de una vieja práctica cultural por parte de grupos locales culturizados y socializados dentro de la nueva forma de entender el arte y el espacio. En parte, esta idea se ve avalada por la continuidad en lo que es la técnica del grabado. Sin embargo, y considerando el carácter sagrado que debería tener esta práctica tanto en tiempos preIncaicos e Incaicos, sumado a su ubicación particular en sitios con arquitectura Inca, uno de ellos una posible Waka -lugar sagrado- (Complejo Arquitectónico Cerro Mercachas), es también posible pensar que el Inca se apropia y redefine una expresión religiosa dentro de sus nuevos cánones culturales y sus discursos de poder, aprovechando, por un lado, el que el soporte, la roca misma, es en sí un elemento sacro dentro de la cosmovisión del Tawantinsuyu, y por otro, que el manejo de los elementos sagrados locales dentro de una nueva realidad permite un mejor control de la realidad social, estrategia que era una norma dentro del proceso de conquista y dominación Incaica.

Hyslop (1985), ha indicado que una de las virtudes del Inca era la adaptación de su presencia a las particularidades locales que se daban en cada una de las zonas, y por ello, es posible que la segunda alternativa descrita sea correcta.

La importancia de la definición de un arte rupestre para tiempos Incas es que nos abre las puertas para avanzar en los procesos interpretativos sobre la presencia y poder del Tawantinsuyu en las zonas de estudio. Como se desprende de las descripciones formales de estilo entregadas, la imposición Incaica en la zona produjo una fuerte modificación en los procesos de construcción social de la realidad, por medio del arte rupestre se impone en el entorno un nuevo concepto de arte, una nueva manera de entender las figuras y de transmitir sus significados, así como una forma desconocida de entender el espacio rupestre y su experimentación. Este hecho va unido al nuevo emplazamiento de las estaciones rupestres, lo que conlleva una nueva estrategia de organizar y construir el paisaje, todo lo cual repercute en la imposición de una forma de entender y materializar la realidad distinta a la existente en el

Período Intermedio Tardío. Este hecho no ha de extrañarnos, pues Morris (1990, 1995), ha indicado claramente que un punto crucial al entendimiento del Inca, y a su funcionamiento y dominación, es la comunicación. Los actos comunicativos, así como el manejo de la información, pasaron a ser variables esenciales para la eficiencia de la labor del Tawantinsuyu, y dentro de esta eficiencia comunicativa, el arte fue el que desempeñó el principal rol, en cuanto pasó a ser un pivote comunicativo entre personas y grupos, entre la sociedad y el cosmos, contribuyendo a la creación de un nuevo orden político, económico y estético (Morris 1990). Es más, en cuanto es el estilo, no las figuras, lo que el estado define, produce y distribuye, los estilos simbolizan la unidad sociopolítica; crean, promueven y legitiman un nuevo orden. “Mucho of what we call style as teh very heart of power” (Morris 1995: 432).

VIII.- EPÍLOGO: UN ESPACIO SAGRADO EN EL PERÍODO HISTÓRICO TEMPRANO

En las páginas precedentes hemos entregado una interpretación socio-cultural del arte rupestre del P.I.T. e Incaico en el CSA, privilegiando su papel en los procesos de construcción social del espacio y de la realidad. Sin embargo, no hemos incluido dentro de esta perspectiva la totalidad de la evidencia rupestre disponible al no haber considerado la escena grabada de tiempos Históricos Tempranos (ca. 1536 en adelante) (Lámina N°30). Aunque es solamente una representación, creemos importante incluirla en la interpretación del arte rupestre indígena de la zona, por cuanto: i) son escasos los ejemplos de este tipo de manifestaciones conocidas en el Chile y ii) su presencia evoca los momentos finales de la tradición del grabado en roca por grupos/individuos indígenas.



Lámina N°30: Escena de monta, Período Histórico Temprano

Como avanzamos anteriormente, esta escena debe remontarse a tiempos Históricos Tempranos, es decir, posterior al 1.536 d.C., momento de fuerte conflicto y crisis dentro de las sociedades indígenas de la zona que se vieron afectadas por el fuerte proceso de aculturación y destrucción por parte de los invasores hispánicos. Esta asociación cronológica-cultural se debe a que: i) la escena de monta hace referencia a un acto que es desconocido entre los grupos prehispánicos de Chile, ii) el animal montado es posiblemente un caballo, cuadrúpedo introducido por el invasor hispánico y iii) la técnica del grabado, por picado y raspado, es exactamente igual a la de los grabados prehispánicos, sugiriendo su elaboración por parte de un individuo que maneja los códigos técnicos de esta producción cultural, producción que desapareció a los pocos años de la llegada del Español.

Espacialmente esta escena se dispone en una estación desde donde se domina toda el área sagrada y en un panel donde existen grabados de los momentos previos. Sin embargo, ella presenta una peculiaridad: por un lado, un par de motivos prehispánicos presentan unos borrados intencionales realizados por el raspado del panel a partir de un instrumento lítico (Lám. 31). Este hecho, que no tiene ninguna relación con la realidad indígena prehispánica y que puede pensarse como propio del momento Histórico Temprano, niega visual y simbólicamente cualquier intención de unión entre estos dos momentos de la historia del valle. A través de la violencia simbólica expresada en esta acción, se niega cualquier relación con el pasado y posibilidad de unirse a él. Por otro lado, esta separación evocada en el borrado de figuras previas, se materializa a partir de la disposición de la escena de monta en un sector lateral del soporte donde no comparte espacios con ninguna figura de tiempos anteriores, pero que, en contrapartida, es la escena que se observa en primer lugar desde el único punto en que se domina el panel en su totalidad (Lám. 32). De esta manera, el recurso material se expresa simbólica y espacialmente como ajeno a ese tiempo anterior. El pasado es en otras palabras rechazado, rechazado a partir del borrado de referentes propios de tiempos anteriores, y rechazado por el aislamiento formal de la escena en un sector lateral del soporte donde no se dispone ninguna figura de tiempos anteriores.



Lámina N°31: Borrados, sitio C.B. N°33.



Escena de Monta

Lámina N°32: Escena de monta en soporte de sitio C.B. N°33

En contraposición a lo que ocurría en tiempos Incas, ahora no existen intenciones de apropiarse de este espacio sagrado, sino que por el contrario se establecen estrategias que se separan de él y niegan su relación con el pasado prehispánico. El grabado de la escena de monta queda entonces como muda alegoría de una tradición cultural casi desaparecida, su última materialización en la historia de la zona dentro de un contexto socio-político de extremo conflicto y que la redefine como el último acto expresivo rupestre de una sociedad indígena en rápido proceso de transformación/desaparición.

Arte rupestre en el curso superior del río Aconcagua, zona central de Chile: formas, estilos, espacio y poder. Andrés Troncoso M.

IX.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauer, B.
1996 *El desarrollo del Estado Inca*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Cuzco.
- Bauer, B. y D. Dearborn
1998 *Astronomía e Imperio en los Andes*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Cuzco.
- Boast, R.
1985 Documentation of prehistoric style: a practical approach. *Archaeological Review from Cambridge* 4(2): 159-170.
- Bourdieu, P.
1979 Symbolic Power. *Critique of Anthropology* N°4: 77-85
- Clastres, P.
1981 [1960] *Investigaciones en Antropología Política*. Gedisa, Barcelona.
- Cobas, I.
2001 Formas de representar, mirar e imaginar: metodología para el estudio de la decoración geométrica en la prehistoria reciente. En *Arqueología e Iconografía: indagar en las imágenes*. Serie de Monografías de la Escuela Biblioteca Itálica N°26. L'Erma di Brestchneider, Roma (en prensa).
- Cobas, I.; F. Criado y P. Prieto.
1998 Espacios del estilo: formas de la cultura material cerámica Prehistórica y Protohistórica de Galicia. *Arqueología Espacial* N°19-20: 597-607.
- Conkey, M. y C. Hastorf
1990 Introduction. En *The Uses of Style in Archaeology*, M. Conkey y C. Hastorf (eds.), pp: 1-4. Cambridge University Press.
- Connerton, P.
1989 *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Coros, C., C. Coros y A. García
2000 Petroglifos del cerro Paidahuen, Provincia de Los Andes. *Separata El Chaski* N°2, vol. I.
- Criado, F.
1989 We, the post megalithic people... En *The meaning of things*, I. Hodder (ed.), pp: 79-89. Unwin Hyman, Londres
- 1991 Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. *Boletín de Antropología Americana*, 24: 5-29.
- 1993 Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria* vol. 50: 39-56.
- 1999 Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje. *CAPA (Criterios y Convenciones en Arqueología del Paisaje)* N°6.
- 2000 Walking about Lévi-Strauss, contributions to an Archaeology of thought. *Philosophy and Archaeological Practice*, pp: 277-304. C. Holtorf y H. Karlsson (ed.). Bricoleur Press, Gotemburgo.

- Davis, W.
1990 Style and history in art history. En *The Uses of Style in Archaeology*, M. Conkey y C. Hastorf (eds.), pp: 18-31. Cambridge University Press.
- Del Campo, P., H. Suckell y J. Razeto (comp.)
2001 *Patrimonio Natural de Aconcagua*. Colección de Cuadernos Patrimoniales. Ediciones del Centro Almendral, Corporación CIEM Aconcagua. San Felipe.
- Delgado, L.
1988 Los componentes estéticos de la práctica social: notas para el estudio del arte prehispánico. *Boletín de Antropología Americana* N°18: 33-48.
- Duran, E. y M. T. Planella
1989 Consolidación Agroalfarera: Zona Central (900 a 1.470 d.C.). En: *Culturas de Chile. Prehistoria*. J. Hidalgo et al. (eds.) Editorial Andrés Bello. Santiago.
- Duvois, P.
1976 La Capacocha. *Allpanchis* IX: 11-57
- Earle, T.
1990 Style and iconography as legitimation in complex chiefdoms. En *The Uses of Style in Archaeology*, M. Conkey y C. Hastorf (eds.), pp: 73-81. Cambridge University Press.
- Fischer, J.
1961 Art styles as cultural cognitive maps. *American Anthropologist* vol 63 (1): 79-93.
- Foucault, M.
1987 What is Enlightenment?. En *Interpretative Social Sciences: A second look*. P. Rabinow y W. Sullivan (eds.), pp: 157-174. University of California Press.
1991 [1968]La función política del intelectual. En *Saber y Verdad*, pp: 47-74. Ediciones de La Piqueta, Madrid.
1997 [1970]*La arqueología del saber*. Siglo XXI editores, Madrid.
1999 [1973] *El Orden del Discurso*. Tusquets Editores, Barcelona.
- Gallardo, F.
1996 Acerca de la interpretación de arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* N°23: 31-33.
- Gallardo, F., M. Uribe y P. Ayala
1995 Arquitectura Inka y poder en el Pukara de Turi, Norte de Chile. *Gaceta Arqueológica Andina* N°24: 151-171.
- Gallardo, F. y F. Vilches
1995 Nota acerca de los estilos de arte rupestre en el Pukara de Turi (Norte de Chile). *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* N°20: 26-28.
- Gallardo, F., F. Vilches, L. Cornejo y Ch. Rees
1998 Sobre un estilo de arte rupestre en la cuenca del río Salado (Norte de Chile): un estudio preliminar. *Chungará* N°28 (1-2): 353-364.
- Geertz, C.
1992 [1973] *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, Barcelona.

1994 [1983] *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas.* Ediciones Paidós, Madrid.

Godelier, M.

1977 Infrastructures, society and history. *Current Anthropology* N°19 (4): 763-771.

Goodwin, A.

1960 Chemical alteration (patination of stone). En *The application of quantitative methods in archaeology*, R. Heizer y S. Cook (eds.), pp: 300-324. Quadrangle Books, Illinois.

Guaman Poma, F.

1987(1615) *Nueva crónica y buen gobierno.* Historia 16. Editorial Siglo XXI, Madrid.

Hayden, B.

1998 Practical and prestige technologies, the evolution of material systems. *Journal of Archaeological Method and Theory* vol 5(1): 1-55.

Helms, M.

1981 Precious metals and politics: style and ideology in the Intermediate Area and Perú. *Journal of Latin American Lore* 7 (2): 215-238.

Hernández, R.

1994 Teorías sobre campesinado en América Latina: una evaluación crítica. *Revista Chilena de Antropología* N°12: 179-200.

Hernández Llosas, M.I.

2001 Arte rupestre en el Noroeste Argentino: orígenes y contexto de producción. En *Historia Argentina Prehispánica*, E. Berberian y A. Nielsen (eds.), tomo I: 389-446. Ediciones del Tridente, Buenos Aires.

Hodder, I.

1990 Style as historical quality. En *The Uses of Style in Archaeology*, M. Conkey y C. Hastorf (eds.), pp: 44-51. Cambridge University Press.

Hyslop, J.

1986 Factors influencing the transmisión and distribution of Inka cultural materials throughout Tawantinsuyu. En *Latin American Horizons: A symposium at Dumbarton Oaks*. Stephen Rice (ed.). Dumbarton Oaks Library and Collection, Washington, pp: 337-356.

Iguait, F.

1970 Investigaciones de petroglifos en Jahuel. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°3: 193-202.

Iribarren, J.

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

Kroeber, A.

1969 *El Estilo y la evolución de la Cultura.* Ediciones Guadarrama, Madrid.

Layton, R.

1989 The political use of Australian aboriginal body painting and its archaeological implications. En *The Meaning of Things*. I. Hodder (ed.), pp: 1-11. Unwin Hyman, Londres.

Leach, E.

1993 (1976) *Cultura y Comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos*. Editorial Siglo XXI, Madrid.

Lemonnier, P.

1986 The study of material culture today: toward an anthropology of technical systems. *Journal of Anthropological Archaeology* N°5: 147-186.

1993 Introduction. En *Technical Choices: Transformation in Material Culture since the Neolithic*. P. Lemonnier (ed.), pp: 1-35. Routledge, Londres.

Lévi-Strauss, C.

1994 (1974) *Antropología Estructural*. Editorial Paidós, Barcelona.

Morris, C.

1990 Signs of division, symbols to unity: art in the Inka Empire. En *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*. Jay Levenson (ed.), pp: 521-528.

1995 Symbols to power, styles and media in the Inka state. En *Style, Society and Person*. Christopher Carr y Jill Neitzel (ed.). Plenum Press, New York, pp: 419-433.

Mc Donald, W.

1990 Investigating styles: an explanatory analysis of some plains burials. *The Uses of Style in Archaeology*, M. Conkey y C. Hastorf (eds.). Cambridge University Press, Cambridge: 52-60.

Mostny, G. y H. Niemeyer

1983 *Arte rupestre chileno*. Ministerio de Educación, Serie Patrimonio Cultural Chileno, Santiago

Muñoz, I. y L. Briones

1998 Poblados, rutas y arte rupestre precolombinos en Arica: descripción y análisis de sistemas de organización. *Chungará* N°28 (1-2): 47-84.

Murra, J.

1962 Cloth and its functions in the Inca state. *American Anthropologist* N°64: 717-722.

1978 *La organización económica del Estado Inca*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.

Nielsen, A. y W. Walker

1999 Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu: el caso de Los Amarillos (Jujuy, Argentina). En *Sed Non Satiata. Teoría social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea*, pp: 153-170. A. Zarankin y F. Acuto (eds.). Ediciones del Tridente, Buenos Aires.

Niemeyer, H.

1964 Petroglifos en el curso superior del río Aconcagua. *Arqueología de Chile Central y áreas vecinas, Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*, pp. 133-150. Viña del Mar.

- 1977 Variación de los estilos de arte rupestre en Chile. *Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile*, tomo II: 649-660.
- Niemeyer, H. y J. Montané
1966 El arte rupestre Indígena en la zona centro sur de Chile. *Actas y Memoria del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas*, tomo II: 419-452. Buenos Aires.
- Pavlovic, D.
2001 ¿Dónde vivía la gente?. Continuidad y cambio en los patrones de asentamiento de las poblaciones Agroalfareras en la cuenca superior del río Aconcagua. *Actas del 4º Congreso Chileno de Antropología* (en prensa).
- Pavlovic, D.
2002 *El valle de Putaendo: una aproximación a la comprensión del Período Intermedio tardío en la cuenca superior del río Aconcagua*. Memoria para optar al título de Arqueólogo. Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- Pavlovic, D., R. Sánchez, A. Troncoso y P. González
2002 *Patrimonio Cultural de Aconcagua*. Colección de Cuadernos Patrimoniales. Ediciones del Centro Almendral, Corporación CIEM Aconcagua. San Felipe (en prensa).
- Prieto, P.
1998 *Forma, estilo y contexto en la cultura material de la Edad del Bronce gallega: cerámica campaniforme y cerámica no decorada*. Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, España.
- Quintanilla, V.
1983 Biogeografía. En *Geografía de Chile*, tomo III. Instituto Geográfico Militar, Santiago.
- Rowe, J.
1946 Inca culture at the time of Spanish Conquist. En *Handbook of South American Indians*, J. Steward (ed.), vol. II: 183-330. Bureau of American Ethnology Bulletin 143, Washington D.C.
- Sackett, J.
1977 The meaning of style in archaeology. *American Antiquity* 42(3): 369-380.
- 1990 Style and the ethnicity in archaeology: The case for isochretism. En *The Uses of Style in Archaeology*, M. Conkey y C. Hastorf (eds.), pp: 32-43. Cambridge University Press.
- Sánchez, R. y M. Massone
1995 *Cultura Aconcagua*. Colección Imágenes del Patrimonio. DIBAM, Santiago.
- Sánchez, R.
1997 Investigaciones arqueológicas en el curso superior del río Aconcagua. Su repercusión en la Prehistoria de Chile Central. *Actas del 3er Congreso Chileno de Antropología*, tomo I: 423-439.
- 1998 Cultura Aconcagua en el valle del río Aconcagua. Una discusión sobre su cronología e hipótesis de organización social. *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, tomo II: 147-160.
- Sánchez, R.; D. Pavlovic, A. Troncoso y P. González

- 2000 Últimos avances en el conocimiento de la Cultura Aconcagua en el curso superior del río Aconcagua (Chile Central). Su repercusión para la prehistoria del Centro-Oeste Argentino. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina* (en prensa).

Sanguinetti, N.

- 1968 Algunos petroglifos de Piguchén. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°1: 249-259.
- 1972 Notas sobre la arqueología de Campos de Ahumada. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°5: 271-291.
- 1975 Construcciones indígenas en el cerro Mercachas. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°8: 129-139.

Sanhueza, L., F. Falabella y L. Comejo

- 2001 Lo más temprano del PAT: las comunidades alfareras iniciales de Chile central. *Actas del 4° Congreso Chileno de Antropología* (en prensa).

Santos, M.

- 1998 Los espacios del arte: el diseño del panel y articulación del paisaje en el arte rupestre gallego. *Trabajos de Prehistoria* N°55 (2): 73-88.
- 2002 *Petroglifos y Paisaje social en la Prehistoria reciente del NW de la Península Ibérica*. Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, España.

Santos, M. y F. Criado

- 1998 Espacios rupestres: del panel al paisaje. *Arqueología Espacial* N°19-20: 579-596.
- 2000 Deconstructing rock art spatial grammar in the Galician Bronze Age. *Signifying place and space: World perspectives of rock art and landscape*, G. Nash (ed.). Bar International Series 902, Oxford: 111-122.

Schjellerup, I.

- 1998 Aspects of the Inca frontier in the Chachapoyas. *Tawantinsuyu* N°5: 160-165.

Shanin, T.

- 1976 *Naturaleza y lógica de la economía campesina*. Editorial Anagrama, Barcelona.

Stehberg, R.

- 1995 *Instalaciones Incaicas en el norte y centro semiárido de Chile*. Colección de Antropología. Centro Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivo y Museos, Santiago.

Tilley, C.

- 1991 *Material Culture and text: The art of ambiguity*. Routledge, London

- 1999 *Metaphor and Material Culture*. Blackwell Publishers, Oxford.

Troncoso, A.

- 1998 Petroglifos, agua y visibilidad: el arte rupestre y la apropiación del espacio en el curso superior del río Putaendo, Chile. *Revista Valles* N°4: 127-137
- 2001 Rock Art in Central Chile: forms and styles. *International Newsletter on Rock Art (INORA)* N°28: 6-15

Uribe, M.

2000 La arqueología Inka en Chile. *Revista Chilena de Antropología* N°15: 63-99.

Van de Guchte, M.

1999 The Inca cognition of landscape: archaeology, ethnohistory, and the aesthetic of alterity. En *Archaeologies of Landscape: contemporary perspectives*, pp: 149-168. Blackwell Publishers, Oxford.

Van der Leeuw, S.

1993 Giving the potter a choice: conceptual aspects of pottery techniques. En *Technical Choices: Transformation in Material Culture since the Neolithic*. P. Lemonnier (ed.), pp: 238-35. Routledge, Londres.

Vilches, F.

1999 *Inka Rock Art: Minor Arts, Major Meanings?*. Tesis para optar al grado de Master of Arts. Faculty of the Graduate School, University of Maryland, Estados Unidos.

Weischet, W.

1976 Núcleos antiguos de ocupación y temprano desarrollo colonial en los paisajes de agricultura de regadío en Chile central. *Revista Geográfica de Valparaíso* N°7: 3-31.

Wiessner, P.

1983 Style and social information in Kalahari San projectile points. *American Antiquity* 48 (2): 253-276.

1989 Style and changing relations between the individual and society. En *The Meaning of Things*. I Hodder (ed.), pp: 56-63. Unwin Hyman, Londres.

1990 Is there a unity of style?. En *The Uses of Style in Archaeology*, M. Conkey y C. Hastorf (eds.), pp: 105-112. Cambridge University Press.

Wolf, E.

1982 [1971] *Los Campesinos*. Editorial Labor, Barcelona.

Zuidema, R.T

1982 Bureaucracy and systematic knowledge in andean civilization. *The Inca and Aztec states, 1400-1800: Anthropology and History*, pp: 419-458. G. Collier, R. Rosaldo y J. Wirth (eds.). Academic Press, New York.

Arte rupestre en el curso superior del río Aconcagua, zona central de Chile: formas, estilos, espacio y poder. Andrés Troncoso M.

X.- AGRADECIMIENTOS

Durante el desarrollo de las investigaciones que condujeron a los resultados aquí presentados han intervenido una serie de amig@s, que sea a partir de su colaboración en terreno, en los análisis de laboratorio o a través de comentarios y discusiones han permitido afinar un conjunto de las ideas aquí presentadas, ideas que en muchos casos he tomado prestadas para pensar los contextos de Chile central. A Felipe Criado y Lolo Santos, por toda la ayuda prestada (en todos los términos) y conocimientos entregados; a Daniel Pavlovic y Rodrigo Sánchez, que en todo momento apoyaron estas investigaciones y con su duro escepticismo hacia el arte rupestre fueron de gran ayuda para decantar mi ideas; a Isabel Cobas, Francisco Gallardo, Raquel López, Ismael Martínez, César Parceró, Pilar Prieto, Paz Varela y tod@s l@s amig@s del Laboratorio de Arqueología y Formas Culturales de la Universidad de Santiago de Compostela, que entregaron en todo momento el apoyo y el ambiente propicio para avanzar en este trabajo.

A Claudia y Daniel por soportar lo insoportable. A mis padres, siempre presentes.

Las investigaciones han sido desarrolladas en el marco de los proyectos Fondecyt N°1970531 y 1000172.

XI.- ANEXO I: FICHAS DE REGISTRO ARTE RUPESTRE

FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE – SITIO.

Sitio:

Coordenadas: **Altitud:**

Número de Paneles:

Disposición paneles: () concentrados () Dispersos

Soportes: () Afloramiento rocoso () Roca aislada () Ambos

Descripción general:

Presencia motivos () antropomorfos; () zoomorfos; () geométricos; () otros.

Disturbación : Natural:.....

Cultural:

.....

Relaciones de emplazamiento cultural:

a) **Asociación principal:** () Sendero; () Sitio Arqueológico I (asentamiento habitacional no estructurado) () Sitio arqueológico II (alero o abrigo rocoso); () Sitio arqueológico III (avistadero); () Área de aprovisionamiento, producción o almacenaje (minas, terrazas, corrales o bodegas) ; () Ninguna.

b) **Asociación secundaria:** () Sendero; () Sitio Arqueológico I (asentamiento habitacional no estructurado) () Sitio arqueológico II (alero o abrigo rocoso); () Sitio arqueológico III (avistadero); () Área de aprovisionamiento, producción o almacenaje (minas, terrazas, corrales o bodegas) ; () Ninguna.

c) **Área de circulación:** () si; () no.

d) **Sitio de arte rupestre exclusivo:** () si; () no.

e) **Materiales culturales asociados:** () cerámica; () lítico; () ninguno; () otro.

Descripción:

.....

.....

.....

Relaciones de emplazamiento natural:

a) **General:** Ubicación en rinconada: Si () No ()

Localización en rinconada:

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.

Visibilidad:

a) **Condiciones de visibilidad:** () amplia; () restringida.

b) **Condiciones de visibilización:** () amplia; () restringida.

() propia; () por asociación a rasgo natural; () ninguna.

c) **Intervisibilidad** () Si; () No

Intervisibilidad con.....

Registro Fotográfico :

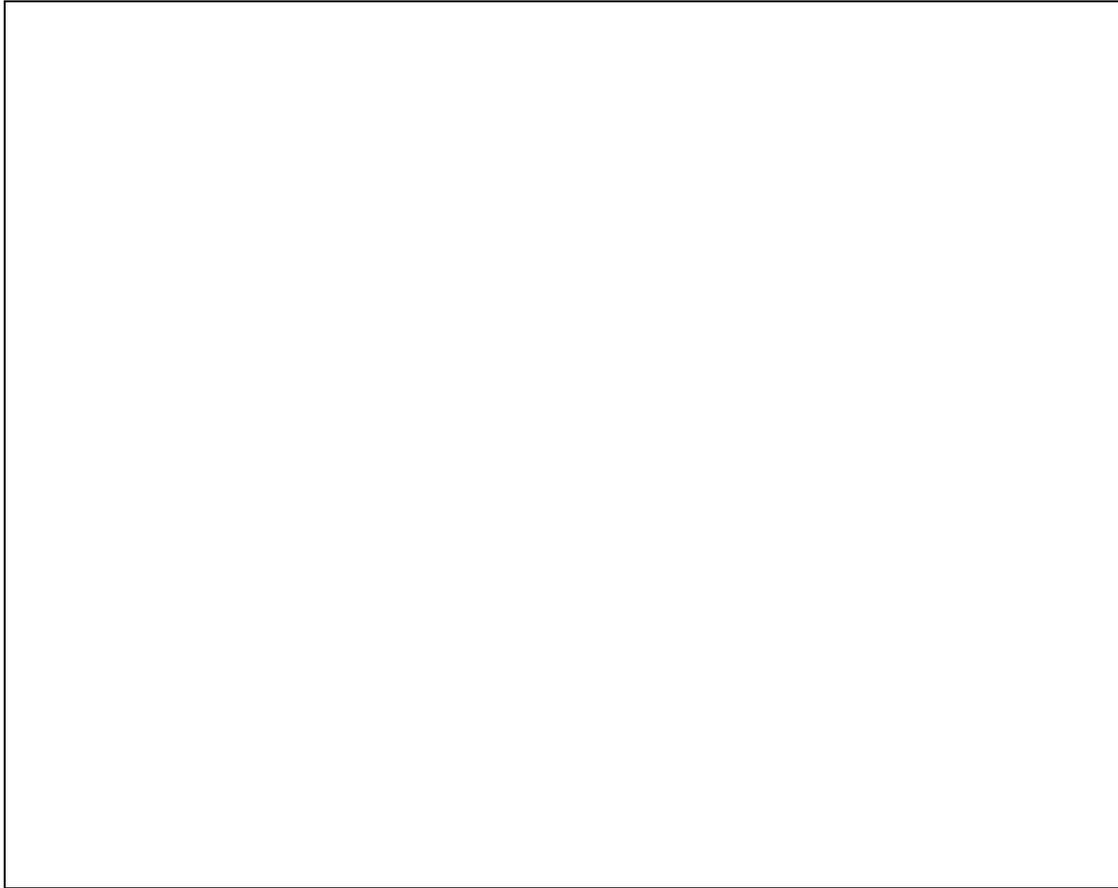
.....
.....
.....

Dibujos :

Registrado por : **Fecha :**

Observaciones :

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



FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE – PANEL.

Sitio:

Panel Número:

Antecedentes generales.

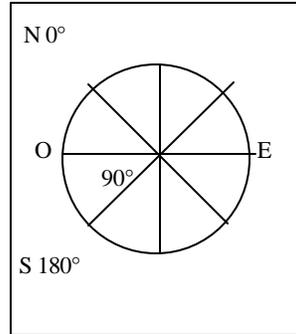
- a) **Tipo de soporte:** () afloramiento rocoso; () roca aislada
- b) **Soporte:** Tipo de roca:
- c) **Superficie:** () rugosa; () lisa; () con clibajes; () otro
- d) **Utilización de clibajes con fines decorativos:** () si; () no.

.....
Medidas: Alto..... Largo: Grosor:

Orientación:
 () cenit; () nadir.

Iluminación:
 () Luz; () Penumbra; () Oscuridad.

270°



Descripción:

Referente
Antropomorfo ()
Zoomorfo ()
Geométrico ()
Otro ()

Caracterización General.

- a) **Número de figuras:**.....
- b) **Número variedad de motivos:**
- c) **Superposición:** () Presencia () Ausencia
- d) **Yuxtaposición:** () Presencia () Ausencia

Espacialidad.

- a) **Disposición de los motivos:** () concentrados; () dispersos; () extendidos; () otra

- b) **Ubicación de los motivos:** () Derecha; () Izquierda; () Centrados
 () Superior; () Inferior; () Centrados; () Toda la roca.

Observaciones :

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

Registro fotografico:

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

Dibujos :

Registrado por : **Fecha :**



FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE – FIGURAS GEOMÉTRICAS

01. CODIGO: Sitio _____ Panel _____ Figura _____

02. ESTADO DE CONSERVACIÓN: () Completo () Incompleto
Porcentaje de incompleto: () 0-20%; () 20-40%; () 40-60%; () 60-80%; () 80-99%

03. REFERENTE.

Forma Básica:

a) Cuadriláteros: () paralelogramo; () trapecio; () trapezoide; () otro

b) Triángulos ():.....

c) Circunferencias: () cilindro; () cono; () esfera; () otro.....

d) Polígono ():.....

e) Otro:

Decoración Interna:

() Presencia; () Ausencia

() Trazos paralelos; () Trazos perpendiculares; () punto concéntrico; () círculo concéntrico simple;

() círculo concéntrico compuesto.....; () otro.....

Apéndices:

() Presencia; () Ausencia

() Lineal; () Circular; () unión a otra figura

() Otro.....

Descripción General:

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

04. 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:.....

Localización:.....

08. TAMAÑO (Cms.): Largo máx..... Ancho máx.....

09. ORIENTACION : Rumbo <°.....; () Nadir; () Cenit

10. TECNICA : () Lineal; () Areal; () Continuo; () Discontinuo.

11. GRABADO:

Grosor _____ Homogeneidad () Si; () No

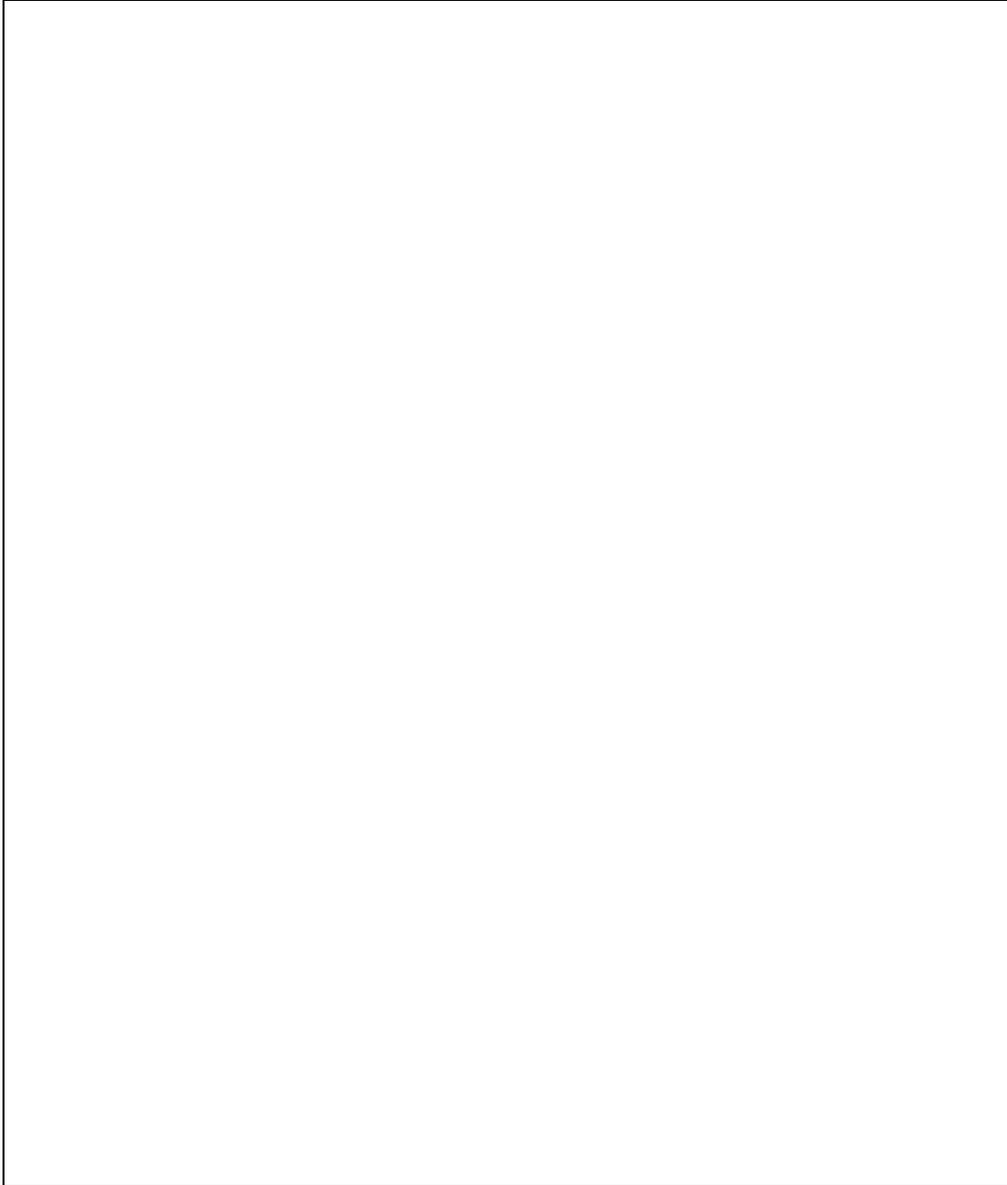
.....
.....

12. OBSERVACIONES:

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

Registrado por :

Fecha



FICHA DE REGISTRO DE ARTE RUPESTRE – FIGURAS ANTROPOMORFAS Y ZOOMORFAS

01. CODIGO : Sitio _____ Panel _____ Figura _____

02. ESTADO : () Completo () Incompleto
Porcentaje de incompleto: () 0-20%; () 20-40%; () 40-60%; () 60-80%; () 80-99%

03. REFERENTE : 1 _____ 2 _____ 3 _____

04. 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:.....

Localización:.....

08. TAMAÑO (Cms.): Largo máx. _____ Ancho máx. _____

09. PROPORCIONES (Cms.): Animal - Tr / CC _____ Ptra / Pdel _____

(VER DIBUJO) Humano - Tr / Cab _____ Cad / Cin _____

10. ORIENTACION : Rumbo < | _____ Nadir Cenit

11. FORMA : Tronco Extremidades (1 = SI / 2 = NO)

12. REPRESENTACIÓN:

- () cabeza; () ojos; () oreja; () boca; () nariz; () tronco;
- () extremidades superiores; () extremidades inferiores;
- () manos.....; () pies/patas;
- () cintura; () cadera; () sexo
- () naturalista; () esquemática

13. POSTURA : De frente De perfil

(VER DIBUJO)

Animales : A. (Cuatro patas en el suelo) B. (Erguido, parado sobre patas traseras)

C. patas traseras en el suelo, patas delanteras proyectadas
 Número de patas Número de orejas

Humanos : A. (De pie) B. inclinados C. os

14. ANIMACION:

Animación Nula : Vertical Oblicua Flectado No se observa
Animación Coordinada : Restringida Extendida No se observa
Animal : Angulo Cuello/Tronco <° | _____ (1=Si / 2=NO)
Cola (Normal) (Alerta) (Agresiva) (Sumisa)
Orejas (Hacia arriba) (Adelante) (Atrás)
(Arriba/Adelante)
Humanos : Gesto (Asimetría) (1 = SI ; 2 = NO)

15. TECNICA :

(Lineal) (Areal) (Continuo) (Discontinuo)

16. GRABADO:

Grosor _____ Homogeneidad (1 = SI; 2 = NO).

.....
.....

17. OBSERVACIONES:

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

Registrado por: Fecha:

