

Tramas en la piedra

Producción y usos del arte rupestre

Tramas en la piedra

Producción y usos del arte rupestre

*Trabajos presentados al VI Simposio Internacional de Arte Rupestre, Jujuy, Argentina
(Sección 3; Noviembre-Diciembre de 2003)*

Editado por
Dánae Fiore y María Mercedes Podestá



Asociación Amigos del
Instituto Nacional de
Antropología



World Archaeological Congress



Buenos Aires, Argentina
2006

Tramas en la piedra : producción y usos del arte rupestre / Dánae Fiore...[et.al.] ;
dirigido por Dánae Fiore y María Mercedes Podestá - 1a ed. - Buenos Aires :
Sociedad Argentina de Antropología: Asociación Amigos del INA. World
Archeological Crongress, 2006.
280 p. ; 30x21 cm.

ISBN 987-1280-04-1

1. Arqueología. I. Fiore, Dánae, dir. II. Podestá, María Mercedes, dir.
CDD 930.1

© 2006 by Dánae Fiore y María Mercedes Podestá

Sociedad Argentina de Antropología
Moreno 350
(1091) Buenos Aires, Argentina

Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología
3 de Febrero 1370
(1426) Buenos Aires, Argentina

Realización de tapa: María Sofer
Composición de originales: Beatriz Bellelli

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina - Printed in Argentina

AUTORES

Carlos A. Aschero

CONICET- Instituto de Arqueología y Museo, Facultad de Ciencias Naturales e Instituto M. Lillo, Universidad Nacional de Tucumán. Argentina iarqueo@unt.edu.ar

Juan Bautista Belardi

Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Unidad Académica Río Gallegos, Centro de Investigación "Dra. Elsa Mabel Barbería"- CONICET. Lisandro de la Torre 1070 (9400). Río Gallegos, Santa Cruz, Argentina silespi@infovia.com.ar

Cristina Bellelli

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) – Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL). 3 de Febrero 1378 (1426). Ciudad de Buenos Aires, Argentina. bellelli@mail.retina.ar

Luis Briones

Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. lbriones@uta.cl

Carlos Carrasco

Proyecto Fondecyt 1020316, San Pedro de Atacama, Chile. c_acg@yahoo.com

Isabel Cartagena

Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Chile (icartaje@uchile.cl).

Eduardo Crivelli Montero

CONICET-Universidad de Buenos Aires. Argentina eduardocrivelli@yahoo.com.ar

Oscar Damiani

Universidad Nacional de San Juan.

Patricio de Souza

Proyecto Fondecyt. San Pedro de Atacama, Chile. pdesouza@netexpress.cl

María Pía Falchi

INAPL. Buenos Aires, Argentina. mpiafalchi@ar.inter.net

Mabel M. Fernández

Universidad Nacional de Luján. Universidad Nacional de La Pampa. mabelmfer@yahoo.com.ar

Lorena Ferraro

Administración Parques Nacionales. Buenos Aires, Argentina lferraro@apn.gov.ar

Dánae Fiore

CONICET - Asociación de Investigaciones Antropológicas, Bartolomé Mitre 1131. 7° "G". CP (1036) Buenos Aires, Argentina. danae_fiore@yahoo.es; danae_fiore@Argentina.com

Rafael Goñi

INAPL. Ciudad de Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Argentina. rafa@bibapl.edu.ar rgoni@filo.uba.ar

Martín Grosjean

Instituto de Geografía, Universidad de Berna. Suiza. grosjean@giub.unibe.ch

Sara M. L. López Campeny

CONICET. Instituto de Arqueología y Museo (IAM). Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán, Argentina-saralopezc@arnet.com.ar

Álvaro R. Martel

CONICET. Instituto de Arqueología y Museo (IAM), Universidad Nacional de Tucumán. San Martín 1545, (4000) S. M. de Tucumán. Argentina martel@arnet.com.ar

Martí Mas Cornellà

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Prehistoria y Arqueología. Paseo Senda del Rey, 7. 28040 Madrid. mmas@geo.uned.es

Roberto Molinari

Administración Parques Nacionales. Buenos Aires, Argentina rmolinari@apn.gov.ar

Lautaro Núñez

Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo "R. P. Gustavo Le Paige". Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, Chile. lautanunez@netline.cl

María Onetto

INAPL-CONICET. Buenos Aires, Argentina. monetto@arnet.com.ar

María Mercedes Podestá

INAPL. Buenos Aires. Argentina. mercedespodesta@yahoo.com

Anahí Re

INAPL-CONICET. Buenos Aires, Argentina. anahire@inapl.gov.ar

Diana S. Rolandi

INAPL. Buenos Aires, Argentina. dianarolandi@arnet.com.ar

Calogero Santoro

Centro de Investigaciones del Hombre en el Desierto y Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá. Arica, Chile. csantoro@uta.cl

Daniela Valenzuela

Universidad de Tarapacá-Universidad Católica del Norte, Arica, Chile. dpvr@yahoo.com

EVALUADORES

Ana M. Aguerre

CONICET-Instituto de Ciencias Antropológicas. Sección Arqueología. 25 de Mayo 217. Buenos Aires, Argentina. Universidad de Buenos Aires.
amaguerre@gmail.com

Ana María Albornoz

Museo de la Patagonia “Francisco P. Moreno”, Bariloche, Río Negro, Argentina.
anaalbornoz@bariloche.com.ar

Roberto Bárcena

CONICET rbarcena@lab.cricyt.edu.ar

José Berenguer

Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile, Chile jberenguer@museoprecolombino.cl

Luis Borrero

CONICET-IMHICIHU-Universidad de Buenos Aires. Saavedra 15, 5º, CP (1083). Buenos Aires, Argentina.
laborrero@hotmail.com

María de Hoyos

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
maria_dehoyos@yahoo.com.ar

Estela Cúneo

Dirección General de Patrimonio Cultural. Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia del Neuquén. Argentina. estela.cuneo@gmail.com

Adam Hajduk

CONICET. Bariloche, Río Negro, Argentina
adamhajduk@bariloche.com.ar

Axel Nilsen

CONICET. Instituto Interdisciplinario Tilcara. Universidad de Buenos Aires. Tilcara. Jujuy, Argentina.
anielsen@arnet.com.ar

Daniel Olivera

CONICET-Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires, Argentina.
deolivera@gmail.com

Regina Schlüter

Universidad Nacional de Quilmes.
regina_schluter@yahoo.com

Mario Silveira

silveira@arnet.com.ar

Myriam Tarragó

CONICET-Museo Etnográfico “Juan. B. Ambrosetti”. Moreno 350. (1091) Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
myriamtarrago@yahoo.com

João Zilhão

Department of Archaeology and Anthropology. University of Bristol. 43 Woodland Road. Bristol BS8 1UU. United Kingdom Joao.Zilhao@bristol.ac.uk

ÍNDICE

Presentación	9
Foreword	11
Introducción. Las tramas conceptuales del arte rupestre. <i>Dánae Fiore y María Mercedes Podestá</i>	13
Introduction. The conceptual fabric of rock art. <i>Dánae Fiore and María Mercedes Podestá</i>	29
1 Producción y usos del arte rupestre e implicaciones cronológicas. Algunos ejemplos en Andalucía, España. <i>Martí Mas Cornellá</i>	33
2 Poblamiento de imágenes: arte rupestre y colonización de la Patagonia. Variabilidad y ritmos de cambio en tiempo y espacio. <i>Dánae Fiore</i>	43
3 Frecuencia de creación de sitios de arte rupestre en la cuenca media y superior del río Limay (noroeste patagónico). <i>Eduardo A. Crivelli Montero</i>	63
4 Cronología del Estilo de Grecas en la cuenca superior y media del río Limay. <i>Mabel M. Fernández</i>	75
5 Representaciones rupestres y convergencia poblacional durante momentos tardíos en Santa Cruz (Patagonia argentina). El caso de la meseta del Strobel. <i>Juan Bautista Belardi y Rafael Goñi</i>	85
6 Uso y valoración de las altas mesetas santacruceñas a partir del estudio del arte rupestre. Lago Strobel (Argentina). <i>Lorena Ferraro y Roberto Molinari</i>	95
7 De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad Río Punilla en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna meridional argentina. <i>Carlos A. Aschero</i>	103
8 Tramas en la piedra: rectángulos con diseños geométricos en Antofagasta de la Sierra (Puna meridional, Argentina). <i>Carlos A. Aschero, Álvaro Rodrigo Martel y Sara M. L. López Campeny</i>	141
9 Arte rupestre y espacios productivos en el formativo: Antofagasta de la Sierra (Puna meridional, Argentina). <i>Álvaro Rodrigo Martel</i>	157
10 Arrieros y marcas de ganado. Expresiones del arte rupestre de momentos históricos en el desierto de Ischigualasto. <i>María Mercedes Podestá, Diana S. Rolandi, Anahí Re, María Pía Falchi y Oscar Damiani</i>	169
11 Patrones, cronología y distribución del arte rupestre arcaico tardío y formativo temprano en la Cuenca de Atacama. <i>Lautaro Núñez, Isabel Cartajena, Carlos Carrasco, Patricio de Souza y Martín Grosjean</i>	191
12 Arte Rupestre en el paisaje: contextos de uso del arte rupestre en el Valle de Lluta, Norte de Chile, períodos Intermedio Tardío y Tardío. <i>Daniela Valenzuela, Luis Briones y Calogero Santoro</i>	205

- 13 Purilacti: arte rupestre y tráfico de caravanas en la cuenca del Salar de Atacama (Norte de Chile).
Isabel Cartagena y Lautaro Núñez 221
- 14 Integración de sitios con arte rupestre a emprendimientos ecoturísticos en la Patagonia . El caso del valle del río Manso inferior.
Cristina Bellelli y María Mercedes Podestá 237
- 15 Arqueología y patrimonio. Una historia de usos y abusos en el valle medio del río Chubut (Patagonia argentina).
Cristina Bellelli 251
- 16 Experiencias de la gestión de un sitio del Patrimonio Mundial en Argentina: mitos y realidades. Cueva de las Manos, río Pinturas.
María Onetto 263

PRESENTACIÓN

TRAMAS EN LA PIEDRA. Producción y Usos del Arte Rupestre reúne los trabajos presentados a la Sección 3 del VI Simposio Internacional de Arte Rupestre. Esta Sección denominada “*Producción y Usos del Arte Rupestre*” fue coordinada por Dánae Fiore. De las quince ponencias originales, este libro compila once de ellas. Luego se sumaron cinco trabajos de la Sección 4, “*Arte Rupestre en las Américas y en la región*”, organizada por Agustín Llagostera, cuyas temáticas son acordes a las desarrolladas en este volumen.

El VI Simposio, celebrado en la ciudad de Jujuy, Argentina entre el 29 de noviembre y el 4 de diciembre de 2003, fue un eslabón más de la serie de reuniones científicas dedicadas al tema del arte rupestre que fue iniciada por la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) en 1988. Los diferentes simposios fueron organizados, en primer lugar en Bolivia y menos asiduamente en Chile y Argentina. Constituyen una excelente oportunidad para intercambiar y debatir ideas entre colegas latinoamericanos, si bien han contado siempre con aportes de investigadores de otras áreas.

El resultado son estos dieciséis artículos, actualizados y evaluados, que se aúnan en estas “Tramas” componiendo un itinerario que nos lleva a recorrer diferentes aspectos de la producción y de los usos del arte rupestre en sus diversas manifestaciones: grabados, pinturas y geoglifos.

Un cúmulo de personas e instituciones han aportado su colaboración para que esta obra se hiciera realidad. En primer lugar deseamos reconocer el esfuerzo de la Dra. Alicia Fernández Distel que organizó el VI Simposio Internacional de Arte Rupestre con la colaboración del Museo y Centro Cultural Jorge Pasquini López y del Grupo Yavi. El trabajo de estas instituciones estuvo respaldado por el de los miembros del Comité Ejecutivo Organizador y del Comité Honorífico. El VI Simposio contó con los auspicios de instituciones nacionales e internacionales.

Agradecemos también los fundamentales aportes del *World Archaeological Congress* y de la Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología. Ambas instituciones fueron sensibles frente a nuestra solicitud de colaboración financiera para solventar los gastos de edición e impresión. La Sociedad Argentina de Antropología, a través de su Comité de Investigación del Arte Rupestre Argentino (CIAR-SAA), aportó su experiencia en tareas de edición. Agradecemos a los autores por el compromiso que demostraron durante la realización de esta obra y a los evaluadores que sumaron su esfuerzo para garantizar la calidad científica de todos los capítulos. Los aspectos formales estuvieron a cargo de Beatriz Bellelli (edición de originales) y de María Sofer (tapas), vaya a ellas también nuestro agradecimiento.

Dánae Fiore

CONICET-Asociación de Investigaciones Antropológicas

María Mercedes Podestá

Instituto Nacional de Antropología
Sociedad Argentina de Antropología

FOREWORD

TRAMAS EN LA PIEDRA. Producción y Usos del Arte Rupestre compiles the papers presented in Section 3 of the VI Simposio Internacional de Arte Rupestre. This Section, entitled “Rock Art Production and Uses” was chaired by Dánae Fiore. Out of the fifteen papers presented there, this volume gathers eleven. Other five papers presented in Section 4 “Rock Art of the Americas” and chaired by Agustín Llagostera are also included in this book, since their topics are directly relevant to those presented in this volume. These sixteen chapters, updated and peer-reviewed, are gathered in these “Tramas” (meaning both “fabric” and “plot”), and compose an itinerary that leads us to visit different aspects of the production and the uses of rock art in its various manifestations: engravings, paintings and geoglyphs.

The VI Symposium was celebrated in Jujuy, Argentina, from November 29 to December 4 2003; it was a new link in the series of scientific conferences dedicated to rock art studies that was initiated by the Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) in 1988. These conferences have been held firstly in Bolivia, and then in Chile and Argentina. They always provide an excellent chance to exchange and debate ideas among Latin American colleagues, as well as with researchers from other areas.

A number of persons and institutions have contributed to make this book come to fruition. Firstly, we want to thank all the efforts of Dr. Alicia Fernández Distel, who organized the VI Symposium with help from the Museo y Centro Cultural Jorge Pasquini López and from Yavi Group, joined by members of the Honorable Committee, the Executive Committee, and the support from many national and international institutions.

We are also very grateful to World Archaeological Congress and to the Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología for their fundamental support. Both institutions were receptive towards our applications for financial support to cover the editorial and publishing costs of this book. The Sociedad Argentina de Antropología, through its Comité de Investigación del Arte Rupestre Argentino (CIAR-SAA), contributed through its expertise in the editorial tasks. We are very grateful to the authors for their commitment throughout the preparation of this book, and to the reviewers for their efforts to maintain the scientific quality of each chapter. The editorial formal aspects have been in charge of Beatriz Bellelli (who edited the original manuscripts) and of María Sofer (who designed the book covers): our gratitude goes also to both of them.

Dánae Fiore

CONICET-Asociación de Investigaciones Antropológicas

María Mercedes Podestá

Instituto Nacional de Antropología
Sociedad Argentina de Antropología

INTRODUCCIÓN

LAS TRAMAS CONCEPTUALES DEL ARTE RUPESTRE

Dánae Fiore¹ y María Mercedes Podestá²

Producción y usos: urdimbre y trama en la arqueología del arte rupestre

Este libro explora una perspectiva poco frecuente en arqueología del arte: el estudio de sus procesos de producción y uso en el pasado y el presente. Para contextualizar académicamente los aportes de este volumen, nuestro objetivo en este acápite es rastrear las nociones sobre producción y usos del arte rupestre desarrolladas desde las primeras teorías del siglo XIX hasta las de inicios del siglo XXI. Esta exploración no consiste en una revisión exhaustiva de los trabajos que han desarrollado estos conceptos, sino que realiza un recorrido con el objeto de arrojar luz sobre algunas de las formas en las que los conceptos de producción y uso fueron definidos y empleados en la arqueología del arte rupestre.

Las nociones sobre producción y uso del arte rupestre se hallan de manera implícita en la teoría³ sobre “el arte por el arte” propuesta por Lartet y Christy en la década de 1880 para la creación del arte mobiliario y aplicada por Piette al estudio del arte rupestre Paleolítico europeo (Ucko y Rosenfeld 1967: 117). La creación del arte fue ligada por estos autores a las condiciones medioambientales del mundo Paleolítico, concebidas como suficientemente favorables como para que los cazadores-recolectores lograran obtener su sustento e incluso tuvieran **tiempo libre** para producir arte. Esta teoría trajo dos implicaciones de relevancia para el tema que nos convoca en este libro. Por una parte concebía al arte como una forma básicamente decorativa que generaba placer estético pero que estaba despojada de funciones simbólicas o sociales ulteriores que guiaran su creación. Desde un punto de vista evolucionista unilineal y claramente etnocéntrico, proponía una explicación al fenómeno de por qué las personas “primitivas” que supuestamente no tenían religión podían realizar creaciones estéticas complejas. En este sentido la teoría del “arte por el arte” no se concentró en el tema del **uso** de las imágenes más allá de su capacidad de generar un goce estético, proyectando así la concepción occidental más tradicional sobre las “bellas artes” hacia el pasado paleolítico. Sin embargo, esta teoría realizó el primer aporte al tema de la **producción** del arte, en tanto que puso el foco en el contexto de subsistencia que hipotéticamente permitía sostener el costo material-laboral de la creación artística.

Por su parte, Carthailac, quien inicialmente había rechazado la antigüedad del arte parietal propuesta por Sautuola en la década de 1880, aceptó su error en 1902 mediante el famoso texto titulado “Mea culpa de un escéptico”. Posteriormente Carthailac publicó, junto con Breuil un capítulo completo dedicado a la preparación y los usos del ocre rojo (Carthailac y Breuil 1906). El texto versa sobre el arte pintado mobiliario y parietal, sobre el uso de ocre en enterratorios y sobre los hallazgos de residuos de pigmentos en sitios paleolíticos. En él se presentan distintas consideraciones en torno a las formas de procesamiento del pigmento, su mezcla con ligantes que den consistencia a la pintura y le provean capacidad aditiva, y sus usos como pintura y como crayón. Pese a que algunas afirmaciones no parecen estar apoyadas sobre indicadores del todo concretos, este capítulo es un claro ejemplo de la preocupación de autores tempranos por el tema de la producción artística desde una perspectiva tecnológica.

La teoría sobre la “magia simpática”, propuesta por Reinach al inicio del siglo XX y continuada por Breuil y Bégouen (entre otros), se centró especialmente en formular hipótesis sobre dos usos del arte: la magia practicada por un lado para la cacería y por el otro para la fertilidad (Ucko y Rosenfeld 1967: 123). Desde esta perspectiva, el arte rupestre fue concebido por Reinach como producto de la necesidad de los cazadores de capturar las presas y de favorecer (simbólicamente) su reproducción. El uso de las imágenes rupestres era netamente concebido como simbólico y ritual. Dicha interpretación se basaba sobre la observación selectiva de los motivos representados (principalmente aquellos que se consideraban la base de la dieta paleolítica, como el bisonte, el reno, el ciervo y el caballo) y del emplazamiento de las imágenes en zonas oscuras e inaccesibles de cuevas (interpretadas como espacios donde los adultos ya iniciados llevaban a cabo los rituales). Pero estos símbolos y rituales no eran de índole exclusivamente del mundo de las ideas sino que, desde esta perspectiva, estaban directamente vinculados también con las necesidades de subsistencia de los cazadores paleolíticos. Más aún, el emplazamiento y el proceso de creación de las imágenes rupestres proveían datos indicativos de las características de estos rituales. Así, las superposiciones de motivos eran interpretadas como resultado de la reiteración de rituales en el tiempo. A esto se suma el interesante detalle de que

Reinach sugirió que las imágenes sin terminar, o aquellas de confección mediocre, podrían haber sido producidas por individuos que se estaban iniciando en la tarea artística, y que por lo tanto estas representaciones podrían no haber estado involucradas en las prácticas rituales (Ucko y Rosenfeld 1967: 128). Este dato resulta relevante para la temática del presente libro, en tanto que muestra que ya en los inicios de la teoría sobre el arte prehistórico éste estaba siendo pensado en términos de sus procesos de producción y no solamente en términos de sus usos. Sin embargo, resulta claro que el tema de la producción era más bien periférico en esta perspectiva teórica, y que el eje de análisis pasaba, y pasaría durante muchas décadas, por hipotetizar y especular sobre las funciones simbólicas del arte.

Breuil contribuyó a la elaboración de esta teoría, sosteniendo la ya conocida interpretación de que las imágenes que representaban animales que formaban parte de la dieta paleolítica eran representaciones de “presas” que se herían simbólicamente para lograr luego una cacería efectiva. Pero además, Breuil aumentó el rango de imágenes rupestres a interpretar, en tanto que ofreció una hipótesis alternativa para aquellas representaciones de animales que no eran presas, sino predadores: los carnívoros. El autor propuso que su representación había tenido para los artistas la función de evitar sus ataques y de apropiarse de las habilidades de los predadores y traspasarlas a los cazadores. También proporcionó múltiples interpretaciones sobre los motivos geométricos, proponiendo que se trataba –según sus distintas formas– de armas arrojadas, empalizadas y trampas para atrapar a las presas. De esta manera el autor daba cuenta de una parte del repertorio rupestre paleolítico que antes había sido ignorada.

El uso del arte rupestre seguía girando en torno a la dieta de los cazadores, pero ahora incluía predadores además de presas, y parafernalia artefactual empleada en la cacería.

Breuil (1952) construyó también una de las primeras secuencias estilísticas para el arte parietal europeo, basado sobre cinco criterios principales: a) el valor cronológico de las superposiciones, b) la existencia de una secuencia relativa de técnicas, c) la presunción de una evolución artística de lo simple a lo complejo, d) la morfología de motivos (forma, volumen, perspectiva, color, etc.) como indicadores estilísticos y e) la extensión de dos “ciclos estilísticos” que abarcan más de una industria arqueológica (Auriñaco-Perigordense y Solutreo-Magdalaniense). Este esquema resulta revelador respecto de algunos aspectos sobre la producción artística. En primer lugar, las técnicas fueron consideradas como parte constitutiva de los estilos, lo cual sugiere una mirada dirigida no solamente hacia aspectos del uso de las imágenes sino también hacia su materialidad. En segundo lugar, el hecho de que estilos e industrias estuvieran “desfasados” implica que para Breuil el cambio en los conjuntos artefactuales no involucraba mecánicamente el cambio en el arte parietal y mobiliario; esto sugiere que la esfera artística estaba vinculada con otras esferas de cultura material, pero sujeta –por lo menos parcialmente– a dinámicas de producción propias. En tercer lugar, y en un nivel más general, el esquema estilístico de Breuil posee tanto elementos claramente histórico-culturales (como la

periodificación basada sobre industrias y estilos) como conceptos evolucionistas (que asociaban a la evolución con el “progreso” y la asumían como una trayectoria cuasi-lineal de lo simple a lo complejo). Esto último resulta de interés en tanto que marca la convivencia de dos enfoques teóricos que a veces han sido evaluados como antagónicos.

Las interpretaciones de Begouen estaban también enmarcadas en la hipótesis de la magia simpática para la cacería. Pero Begouen observó además que algunos motivos rupestres habían sido “alterados” mediante el repintado o regrabado de la imagen, incluso sin seguir el diseño original de la figura. Así, el autor infirió que “it was the **act of painting or engraving itself** which had been the essential act of the sympathetic rites” (Ucko y Rosenfeld 1967: 135; resaltado nuestro). Los ritos implicaban entonces la creación de nuevas figuras y la reutilización de imágenes previas: producción y usos estaban profundamente imbricados. Esta inferencia resulta de particular importancia en tanto que indica una muy temprana concepción de que el **acto material** de producir el arte podía resultar tan significativo como la imagen rupestre resultante.

Otra teoría que trabajó centralmente el tema del uso del arte parietal fue la del totemismo. En este caso se tomó información etnográfica acerca de prácticas totémicas de distintas regiones del mundo y se la aplicó directa a la interpretación del arte parietal europeo (ver análisis crítico en Ucko y Rosenfeld 1967). Esta perspectiva privilegió una hipótesis social-simbólica del uso del arte, visión concentrada además en unos pocos motivos animalísticos considerados a priori de valor “totémico”, sin dar cuenta del resto del repertorio rupestre. Más allá de sus presunciones (difíciles de corroborar) relativas a las funciones de dichos motivos, el tema de la producción artística resultó más bien periférico para esta teoría.

Las limitaciones de estas teorías –arte por el arte, magia simpática y totemismo– son varias, incluyendo la proyección acrítica de conceptos occidentales y presentes hacia el arte de sociedades del pasado, las visiones evolucionistas y etnocéntricas, los sesgos hacia determinados tipos de motivos que dejaban importantes partes del repertorio fuera de las muestras a analizar, la identificación inductiva de referentes específicos a partir de rasgos morfológicos ambiguos de motivos (marcas como heridas sangrantes, motivos geométricos interpretados como trampas, etc.) y las analogías etnográficas directas con sociedades distantes en tiempo y espacio de aquellas productoras del arte prehistórico. Sin embargo, estas primeras teorías demuestran un claro interés por interpretar los posibles usos del arte e incluso, en algunos casos, las implicaciones de su producción material.

El tema de los usos del arte rupestre fue orientado desde una perspectiva totalmente novedosa a partir de los trabajos de Laming Emperaire y Leroi-Gourhan. Ambos se vieron influidos por la original y avanzada propuesta de Raphael (1945; ver Chesney 1994), quien, empleando una perspectiva semiótica, había sostenido que los animales representados en el arte rupestre Paleolítico europeo tienen una estructuración espacial no aleatoria (Ucko y Rosenfeld 1967; Bahn y Vertut 1988; Chesney 1994). Tanto Laming

Emperaire (1962) como Leroi Gourhan (1965) basaron sus trabajos sobre la premisa estructuralista de que la mente humana se organiza a partir de oposiciones binarias (premisas identificables también en la lingüística de Saussure (1984) y la antropología de Levi-Strauss (1968), entre otros autores del ámbito académico francés).

Así, Laming Emperaire y Leroi Gourhan generaron la expectativa general de que los motivos rupestres aparecerían estructurados mediante oposiciones y asociaciones, inferibles a partir de su distribución espacial en la topografía de cada sitio. En tal sentido, la función social del arte consistía, en términos generales, en expresar y simbolizar gráficamente un conjunto de mitos estructurados espacialmente mediante asociaciones duales (mitograma). El significado del arte rupestre dependía de su estructuración topo-iconográfica: estaba codificado tanto por los motivos en sí, como por su ubicación topográfica y sus asociaciones inter-motivos. Para ello, los autores realizaron complejos análisis cualitativos y cuantitativos de tipos de motivos y de sus emplazamientos topográficos, e identificaron asociaciones recurrentes entre distintos tipos de motivos y entre algunas imágenes y ciertos rasgos microtopográficos en numerosos sitios de Europa occidental. Como consecuencia, estos autores propusieron que las “escenas” que vinculaban distintos motivos figurativos (e incluso figurativos y no figurativos), no debían ser leídas como relatos anecdóticos de eventos reales o imaginarios, sino como asociaciones significativas de símbolos, cuya combinación entre sí y con la topografía del soporte generaba un sentido específico. La “lectura” rupestre por parte de los arqueólogos no debía ser literal ni exclusivamente simbólica (de hecho, el significado de los motivos estaba ya perdido), sino que debía ser “sintáctica”. A partir del conocimiento de las reglas de composición de las imágenes rupestres, se llegaría posteriormente a conocer el código “gramatical” subyacente. Ello no implica que la perspectiva estructuralista dejara de lado la interpretación de los motivos rupestres. Pero, curiosamente, cada autor interpretó de distinta manera las asociaciones entre algunas figuras de animales y determinados motivos geométricos de aparente índole sexual, marcando así la labilidad de las interpretaciones surgidas dentro de este marco teórico. Sin embargo, más allá de estas diferencias interpretativas y de las múltiples variaciones de patrones encontrados en distintos sitios (que no respondían a un único “mitograma” o a una única “gramática visual”), esta perspectiva teórica generó un aporte sin precedentes no solamente en términos conceptuales sino también en términos metodológicos: los usos del arte debían reflejarse en patrones recurrentes y verificables.

En la búsqueda de estos patrones de asociaciones espaciales entre motivos, la perspectiva estructuralista pone el énfasis en el plano sincrónico. Sin embargo, las superposiciones de motivos fueron siempre consideradas como indicadores de ejecuciones diacrónicas (de rangos temporales variables) que, en caso de repetirse las mismas asociaciones, evidenciaban la continuidad de un patrón (de un “mitograma”) en el tiempo. A esto se suma que tanto Laming Emperaire (1962) como Leroi Gourhan (1965) no solamente desarrollaron análisis estructuralistas del arte

rupestre Paleolítico occidental, sino que también construyeron esquemas estilísticos desde un enfoque netamente diacrónico e incluso evolucionista cultural, siguiendo preceptos normativos e histórico-culturales de la arqueología de su época. Aunque sus esquemas diferían entre sí (básicamente Laming Emperaire definió tres etapas y Leroi Gourhan cuatro estilos), ambos coincidieron en el uso combinado de información estratigráfica y en la evaluación de superposiciones como indicadores cronológicos, en la búsqueda de la “evolución” de las técnicas y convenciones estilísticas en el tiempo, y en la apreciación de que las “etapas” o “estilos” artísticos no cambiaban conjuntamente con las industrias arqueológicas sino que comprendían a más de una industria artefactual⁴. Más allá de las limitaciones fácticas que pudieran tener sus conclusiones, estas evaluaciones de los datos siguen en muchos casos siendo metodológicamente relevantes en la actualidad.

El marco teórico estructuralista tiene además una fuerte raigambre cognitiva que se enmarca en la tradición de pensamiento racionalista francés. Esto resulta notorio en su aplicación a la arqueología del arte, ya que enfatizó la proyección desde las estructuras mentales hacia la creación artística.

Sin embargo, este marco teórico no mantuvo la separación cartesiana entre pensamiento y acción: la práctica artística fue también un importante eje de análisis, especialmente en lo respectivo a los **aspectos tecnológicos** de la producción rupestre. Estos aspectos aparecen recurrentemente en la obra de Leroi Gourhan, tanto en lo relativo a la identificación de pigmentos para preparar pinturas como en la caracterización de las técnicas empleadas para pintar y grabar motivos en los soportes rocosos (por ej. 1965, 1968). Menos conocidas, pero igualmente significativas, son las consideraciones de Leroi Gourhan (1976) con relación al arte parietal “monumental” por poblaciones Paleolíticas: el autor argumentó que su producción implicaba a) importantes inversiones de tiempo, b) el desarrollo de habilidades técnicas que reflejarían luego en el reconocimiento social de los artistas dentro del grupo y c) la creación de un producto para el consumo social. Estas consideraciones marcan una perspectiva clara y poco frecuente en arqueología, orientada hacia el estudio de los **aspectos socio-económicos** del arte.

El desarrollo del tema de la producción del arte rupestre es también visible en posteriores autores franceses como Delluc y Delluc (1984) y Lorblanchet *et al.* (1990), quienes han realizado análisis sumamente detallados en torno a la caracterización de las técnicas rupestres, incluyendo estudios de pigmentos en soporte y en planta, estudios de surcos y hoyuelos grabados, y experimentos replicativos para generar criterios válidos de comparación con las pinturas y grabados rupestres. Otros autores también han contribuido de manera sustancial al estudio específico de técnicas rupestres aportando nuevos datos específicos sobre los procesos productivos subyacentes a la creación de las imágenes y evaluándolos desde distintos marcos teóricos (ver por ejemplo Sierts 1968, Iñiguez y Gradin 1977, Couraud 1983, Clottes 1993, Bednarik 1998, Wainwright *et al.* 2002, entre otros.). Todos estos trabajos -centrados particularmente en

los aspectos tecnológicos y mucho menos en los aspectos socioeconómicos del arte rupestre- constituyen antecedentes fundamentales de la perspectiva presentada en este libro.

La noción de cultura como norma mental compartida propuesta por el enfoque histórico-cultural norteamericano (Willey y Phillips 1958) generó una visión más bien pasiva de la cultura material, incluyendo al arte. El arte –tanto rupestre como mobiliario– fue concebido como una expresión básicamente estilística de dichas normas compartidas, que podía “mapearse” con el objeto de identificar su extensión geográfica y por lo tanto la dispersión de los pueblos productores, “portadores” de dichas pautas culturales. De esta manera, el arte era un elemento más que permitía definir períodos y áreas culturales, que eran caracterizados inductivamente a partir de la asociación entre un estilo, una cultura y un pueblo. Las inferencias sobre los usos del arte se centraban en torno a la representación de ideas y a la estandarización estilística de dichas representaciones, ambas concebidas como expresiones concretas de normas culturales abstractas: el arte era la materialización de ideas. Desde esta perspectiva básicamente normativa e idealista, la producción artística era considerada a partir de elementos descriptivos de las técnicas rupestres o decorativas, reforzando la primacía dada a los aspectos de diseño visual (asociados al plano mental y a la expresión simbólica de ideas) por sobre los aspectos materiales del arte (concebidos como medio pasivo de expresión de dichas ideas). A pesar de las limitaciones conceptuales de este marco teórico, sus aportes como modo organizador de la evidencia siguen siendo vigentes: en el siglo XXI seguimos “mapeando” distribuciones de arte rupestre y continuamos usando –aunque con otros múltiples sentidos– la categoría de estilo, porque resultan herramientas de valor metodológico a la hora de encarar las continuidades y cambios del arte en tiempo y espacio.

El cambio radical generado en la arqueología (especialmente la angloparlante) a partir de la teoría procesual tuvo claros impactos sobre las concepciones de los usos del arte rupestre, aunque ello claramente no implicara que los marcos teóricos anteriores fueran dejados de lado. Desde una visión originalmente enraizada en el neoevolucionismo, pero rápidamente sesgada hacia el adaptacionismo, la cultura fue definida como sistema extrasomático de adaptación al medioambiente (Binford 1962 y 1965, Schiffer 1972, Renfrew 1973, Flannery 1975). Esta visión sistémica y adaptacionista concibió a la cultura como constituida por subsistemas con funciones específicas (por ejemplo: subsistemas de tecnología, subsistencia, asentamiento, etc.) interdependientes entre sí, de manera tal que el cambio en uno de ellos generaría efectos sobre los demás. Así, esta perspectiva se orientó hacia la caracterización de las estrategias adaptativas que permitían a los seres humanos adaptarse a su entorno natural (concebido básicamente en términos de oferta de recursos); las estrategias mantenían el equilibrio con el ambiente y la homeostasis interna del sistema. Este énfasis en el concepto de adaptación –y la escasa atención puesta en las estrategias no exitosas que no lograban la adaptación– tenía una profunda raigambre

funcionalista que llevó a este marco teórico a plantear más de una vez explicaciones teleológicas sobre el comportamiento humano: las estrategias se generaban **para** adaptarse, pero escasamente se explicitaba **por qué** ocurrían estos procesos. La búsqueda de causas fue entonces menos frecuente, salvo cuando se apelaba al determinismo ambiental, que a su vez, era tanto reduccionista (porque restringía la totalidad del comportamiento humano a unas pocas variables de índole ecológica) como tautológico (porque el ambiente era considerado como el determinante del comportamiento y a su vez el comportamiento estaba dirigido a adaptarse a dicho ambiente).

Dentro de esta visión procesual, el arte y especialmente el estilo de artefactos artísticos y no artísticos fue en algunos casos considerado como un fenómeno periférico en tanto no contribuiría netamente al proceso de adaptación de un grupo humano a su entorno ambiental. Sin embargo, otros autores generaron visiones centradas en los usos del arte rupestre como medio de intercambio de información para lograr la adaptación humana (Conkey 1978 en Conkey 1984). Consistentemente con el énfasis ambientalista de este marco teórico, se plantearon estudios donde se le dio preeminencia a las variables ecológicas y climáticas que influían sobre la disponibilidad de recursos, sobre la habitabilidad de espacios y la demografía humana. En estos contextos los usos del arte rupestre y mobiliario fueron planteados como mecanismos de regulación de circulación de poblaciones en distintos territorios de una región, como formas de establecimiento de redes de interacción y alianzas en grandes escalas espaciales y como indicadores de agregación en sitios específicos (Jochim 1983, Gamble 1982, Conkey 1980). Autores como Leroi Gourhan ya habían buscado recurrencias entre sitios con el objeto de encontrar patrones regionales que dieran cuenta de las extensiones de las “culturas arqueológicas” y de los “estilos artísticos”. Sin embargo, uno de los aportes del enfoque procesual fue “salir del sitio” con otro objetivo: entablar investigaciones en escala regional que permitieran analizar las dinámicas de producción y especialmente de uso de los sitios con arte rupestre en una escala espacial amplia, que diera cuenta de la movilidad de sus creadores y observadores. Estas investigaciones se plantearon desde una perspectiva epistemológica positivista hipotético-deductiva, que implicó la propuesta de hipótesis, y de indicadores y expectativas requeridos para su contrastación. En el caso del arte rupestre (y mobiliario), esta perspectiva siguió empleando la categoría de “estilo”, pero con múltiples definiciones e implicaciones demográficas, ecológicas y de interacción social, distintas a aquella visión normativa que vinculaba unívocamente estilo y cultura.

Más aún, el enfoque procesual se caracterizó por su interés en abandonar la construcción inductiva de culturas arqueológicas centrada en sus rasgos homogéneos y reemplazarla por el análisis deductivo del comportamiento humano y sus variaciones de acuerdo a sus distintos entornos ecológicos. Es por ello que se le otorgó especial importancia al concepto de variabilidad, con la consabida interpretación de que las diferencias entre conjuntos artefactuales podían responder a diferencias funcionales y no necesaria-

mente a diferencias culturales (Binford y Binford 1969). Esta importancia dada a la variabilidad se reflejó en que algunas hipótesis sobre los usos del arte rupestre, que incluyeron la evaluación no solamente de las recurrencias de temas y motivos entre sitios (usadas como indicadores estilísticos por antonomasia) sino también el análisis de su variabilidad de sus repertorios: el caso de Altamira como sitio de agregación analizado por Conkey (1980) es quizá el más paradigmático al respecto.

Pese a su interés por el tema de la disponibilidad y explotación de recursos y la definición de secuencias de producción-mantenimiento-reciclaje de artefactos (Schiffer 1972), el marco teórico procesual no enfatizó el tópico de la producción del arte rupestre. Una interesante excepción a esta tendencia la constituyen los trabajos de Aschero (1983-1985 y 1988), en los cuales el autor aplicó el modelo de secuencias de producción artefactual al arte rupestre, definiendo las distintas etapas de producción del arte rupestre e indicando qué tipos de improntas y residuos de actividades de cada etapa serían esperables en el registro arqueológico. Otro ejemplo que aplica este marco conceptual en el análisis del arte rupestre vinculándolo con los sistemas de asentamiento y subsistencia del Formativo en Antofagasta de la Sierra, es el trabajo de Olivera y Podestá (1995).

El énfasis del procesualismo estuvo colocado entonces en el tema de los usos del arte rupestre: como resultante de la concepción de que en todo sistema circula información y energía (Binford 1986), este marco teórico aportó una mirada más ecológica, más dinámica y más heterogénea sobre los usos del arte, cuya impronta en la arqueología del arte no tuvo el mismo efecto en todos los ámbitos académicos, pero claramente continúa hasta la actualidad.

Otro marco teórico mucho menos hegemónico y menos difundido que los anteriores ha sido el de la arqueología social. Este enfoque propuso el desarrollo de investigaciones arqueológicas basadas sobre conceptos derivados del materialismo histórico y de corrientes posteriores, como la teoría de las prácticas (Bourdieu 1977, Giddens 1995) y las teorías sobre ideología y poder (Foucault 1980, Althusser 1984), orientadas desde una ontología materialista. Dichas investigaciones han logrado grados muy distintos de aplicación concreta de la teoría sobre los datos arqueológicos (Childe 1936, Lumbreras 1984, Paynter y McGuire 1991, Vargas Arenas 1986, Bate 1989, Dobres 2000). En clara correspondencia con las décadas en las que produjeron sus trabajos, los autores que contribuyeron a esta perspectiva teórica difieren en lo que respecta a la noción de cultura: tal es así que dentro de este marco teórico algunos autores desarrollaron nociones más normativas de la cultura y contribuyeron a la definición de las “culturas arqueológicas” típicas del enfoque histórico-cultural (por ejemplo Childe 1936)⁵, mientras que posteriormente otros autores produjeron visiones menos normativas y más dinámicas de las prácticas culturales (por ejemplo Paynter y McGuire 1991). En sus versiones más actuales, este marco teórico define a la cultura como un conjunto de prácticas que permiten la producción y reproducción de un modo de vida social. La perspectiva enfatiza además la habitual existencia de diferen-

cias en el acceso y manipulación de recursos e información, que a su vez son fuentes de poder y de desigualdad social, especialmente –aunque no únicamente– en sociedades “complejas” y/o con clases.

La visión más ortodoxa desde este marco teórico definió al arte como una creación de índole ideológica determinada por las condiciones materiales de vida social (ej. Zis 1987; ver discusión en Baynes 1975 y Wolff 1993). La creación artística visual refleja dichas condiciones de múltiples maneras: justificándolas (representándolas como aceptables, como la única opción posible, como situaciones naturales) y/o enmascarándolas (plasmándolas de manera alterada o directamente invertida). Así, desde esta perspectiva el arte contribuye a reproducir ideológicamente el modo de vida en el cual fue creado, pues facilita su continuidad justificando y/o enmascarando las situaciones de desigualdad social⁶.

Las aplicaciones de esta perspectiva al análisis del arte rupestre no han empleado esta concepción de manera ortodoxa, pero sí han acentuado algunos de sus puntos centrales. Tal es el caso de la interpretación del arte rupestre del Paleolítico europeo como un discurso visual que enfatizaría los aportes alimentarios generados por los hombres por sobre aquellos realizados por las mujeres, mientras que el arte mobiliario (específicamente las “Venus”) señalaría el rol reproductivo de las mujeres en detrimento de su rol productivo en la subsistencia (Faris 1983). Esta interpretación –políticamente orientada, según su propio autor–, sugiere una función ideológica de enmascaramiento de las condiciones reales de vida en el Paleolítico europeo, dentro de las cuales ambos sexos habrían contribuido en la procuración de alimentos (*ibidem*)⁷.

A partir de la relación dialéctica que esta teoría establece entre las condiciones socioeconómicas y la ideología de una sociedad, el arte rupestre ha sido también considerado como una retórica visual usada para expresar (y mitigar) las contradicciones que ocurrieron durante la transición entre el modo de vida cazador-recolector y el modo de vida pastoralista en el desierto de Atacama, Chile (Gallardo 2004).

Esta corriente teórica también enfatizó el uso de los estilos artísticos como medio efectivo de mantener el status y el poder de un grupo social por sobre el resto de la población de una sociedad (Earle 1989). La efectividad de los estilos para sustentar situaciones de división social se basaría sobre su capacidad de transmitir información a nivel perceptual y estético (generando profundos impactos sobre los observadores) y simultáneamente sobre su materialidad artefactual (asociando la sensación de permanencia del objeto/imagen artístico con la posición social del grupo en cuestión; *ibidem*).

Curiosamente, pese a sus raíces conceptuales materialistas que tradicionalmente dan mayor importancia a los aspectos económicos de toda creación cultural, la perspectiva social en arqueología no se ha orientado hacia el estudio de las formas materiales de producción del arte rupestre, sino que parece haberse concentrado principalmente en el análisis de los contextos socioeconómicos en los cuales el arte fue creado y en los usos ideológicos de dicho arte

(ver discusión en Fiore 1995 y 1996). Esta situación, sumada al escaso desarrollo de aplicaciones de la arqueología social a casos de estudio concretos, sugiere que el potencial de este marco teórico no ha sido aún explorado profundamente.

Desde una ontología opuesta a la del marco teórico anterior, las corrientes post-procesuales en arqueología han propuesto una concepción de cultura centrada en los aspectos simbólicos de la representación y construcción de la realidad social, donde la materialidad no tiene un lugar determinante sobre dicha realidad social (Hodder 1982, Shanks y Tilley 1987)⁸. Estas corrientes teóricas utilizan a la interpretación hermenéutica de la cultura material como una herramienta clave para construir conocimiento sobre los múltiples aspectos –principalmente ideológicos y simbólicos– de las dinámicas sociales del pasado. Simultáneamente, esta perspectiva teórica marca que el/la arqueólogo/a se encuentra activamente implicado en este proceso de exégesis puesto que su posición histórico-social y su subjetividad influyen sobre la manera en que dicho conocimiento es construido. De tal manera, el interés post-procesual no se centra exclusivamente en los aspectos ideológicos y simbólicos de las acciones humanas en el pasado sino también en los actuales, marcando además un nexo insoslayable entre ambos: el conocimiento sobre el pasado se construye en y desde el presente, un presente con orientaciones y sesgos políticos e ideológicos. Como consecuencia, este enfoque ha generado una sana actitud de autoconciencia y autocrítica en algunos/as arqueólogos/as, que desde esta postura teórica comenzaron a plantearse los efectos sociales y éticos de su actividad profesional⁹.

Desde esta perspectiva, el arte ha sido concebido como una forma de construcción simbólica de la realidad, creada para múltiples usos y sujeta a diversas interpretaciones (pasadas y actuales). Un ejemplo clásico de visión hermenéutica del arte rupestre es el estudio de Tilley de los petroglifos de una región escandinava, en el cual se propone identificar una gramática subyacente a la asociación de los motivos entre sí y a su organización en las áreas de topografía del paisaje (o en las “páginas” del “texto”, en términos del autor; Tilley 1991)¹⁰. Tilley interpreta a estos motivos como símbolos ambiguos, que el autor relaciona –desde argumentos considerablemente subjetivos– con totems de tres clanes (*idem*).

Otra mirada más rica en cuanto a sus alcances interpretativos es la que ha derivado de la arqueología del paisaje, que propone romper con la distinción occidental naturaleza-cultura y concebirlo no como espacio objetivo y natural externo a los seres humanos, sino como lugar significativo y subjetivamente construido mediante la acción humana práctica y/o simbólica¹¹ (Tilley 1994). Desde esta perspectiva, el arte rupestre forma parte del paisaje y viceversa: rasgos tales como su ubicación geográfica, topográfica y microtopográfica, el acceso a los sitios, la visibilidad de y desde los sitios y la coloración y textura de las rocas soporte del arte rupestre, revelan formas de marcar y construir el paisaje a partir de la creación del arte rupestre, es decir, indican usos específicos del arte en el espacio.

Bradley *et al.* 1994). Resulta interesante señalar que esta perspectiva, enmarcada dentro de los estudios post-procesuales del arte rupestre, reconoce antecedentes de propuestas similares –aunque con diferencias ontológicas– de varios autores que ya habían formulado sus teorías y análisis con mucha anterioridad, tales como Leroi-Gourhan (1965), Schobinger y Gradín (1985), por solo mencionar algunos. En todas estas interpretaciones, los usos del arte rupestre se entrelazan profundamente con la construcción de paisajes sociales.

Finalmente, desde el enfoque neoevolucionista se ha planteado una visión ontológicamente distinta en cuanto a los usos del arte en general y del arte rupestre en particular. Este marco teórico propone que las culturas humanas se encuentran sometidas a la selección natural. De esta manera, a diferencia del enfoque procesual, se plantea un análisis no teleológico sino causal, en el cual no se enfatiza el estado de adaptación de culturas y poblaciones, sino que también se contempla la posibilidad de su inviabilidad y extinción, siempre de acuerdo a determinadas condiciones específicas de selección (ej. Dunnell 1989, Smith y Winterhalder 1992, Winterhalder y Smith 1992, Shennan 2002)¹². Desde este marco teórico se ha planteado que el arte tiene un valor selectivo, en tanto que aparece –con distintas formas– en todas las culturas humanas, interviene en diversas actividades de la vida social y resulta una fuente de placer estético, lo cual favorece su reproducción (Dissanayake 1988: 6).

Dentro de este enfoque existen por lo menos dos perspectivas complementarias relativas al análisis del arte. Por una parte, el arte rupestre es visto desde una perspectiva ecológica (que guarda algunas similitudes con los modelos procesuales antes citados) a partir de la cual se plantea, por ejemplo, la existencia de conexiones entre la disponibilidad y predictibilidad de recursos faunísticos, la adecuación de las estrategias de caza a dichas situaciones ecológicas, y la función del arte rupestre (representativo de especies faunísticas) como vehículo de información sobre dichas situaciones y estrategias (Mithen 1988). Por otra parte, el arte rupestre ha sido concebido desde el marco neoevolucionista como un elemento activo en el proceso de evolución de la cognición humana puesto que permite la transmisión e intercambio de información. Este mecanismo de comunicación visual habría resultado de valor adaptativo para nuestra especie por lo menos desde el Paleolítico Superior (Mithen 1997). Su producción y sus usos requieren no solamente del desarrollo de capacidades cognitivas específicas (o “inteligencias” técnicas, sociales y sobre el entorno natural), sino también de su combinación, que permita integrar: 1- la producción de marcas visuales (o imágenes), 2- elementos visuales del ambiente natural que puedan ser representados en dichas marcas, 3- el otorgarle significados socialmente reconocibles a dichas marcas (*ibidem*). La combinación de estas capacidades cognitivas posibilita así la producción de imágenes que permiten comunicar –codificar y decodificar– significados. Desde ambas perspectivas (ecológica y cognitiva), el análisis neoevolucionista sobre los usos del arte rupestre se centra principalmente en su capacidad de representación (dejando de lado motivos

no representativos o de referente desconocido) y a partir de dicha capacidad, enfatiza sus aspectos simbólico-informativos y las ventajas evolutivas que conlleva su manipulación.

Actualmente, en los albores del siglo XXI y superados los cien años de investigación en la temática del arte rupestre, otros intereses convocan a nuevos usos de esta milenaria expresión. El arte rupestre es hoy un fuerte imán que atrae a miles de turistas a lo largo y ancho del mundo. Lascaux, Altamira, Valcamonica, Tanum, Sierra de San Francisco, Serra da Capivara, las líneas de Nazca, Rapa Nui, Samaipata, Cueva de las Manos, son sólo algunos de los casos que ejemplifican este argumento. Las características excepcionales de muchos de ellos han motivado la incorporación de una veintena de sitios a la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Algunas regiones están experimentando una reconversión socioeconómica a partir del descubrimiento de nuevos sitios y de su incorporación a los circuitos turísticos nacionales e internacionales. El yacimiento al aire libre Vale do Côa en Portugal ilustra este *boom* turístico a la perfección. La tradicional región vitivinícola del valle del Duero hoy conjuga la producción de vid con una actividad turística creciente impulsada por el deseo de los visitantes por conocer sitios con grabados paleolíticos.

En las últimas décadas se ha comenzado a reconocer que el trabajo del arqueólogo, y en particular el del especialista en arte rupestre, tiene consecuencias sociales. Su labor, hasta el momento estrictamente académica, se ve dinamizada con el compromiso cada vez mayor que adquiere con la sociedad actual. Este especialista hoy se preocupa por la alta fragilidad del patrimonio de arte rupestre y se ocupa de su preservación y divulgación. Para ello, cumple con el control de las obras de infraestructura en las habilitaciones de sitios con arte rupestre al “uso público”, atiende las necesidades de proveer “interpretaciones” comprensibles a grupos visitantes y se reúne con otros integrantes en “comisiones de sitio” para tratar temas de manejo y gestión.

Usos y usuarios han cambiado con el tiempo. Entre estos últimos se encuentran también las comunidades locales. Algunas (como en los casos australianos), mantienen la creación y uso de arte rupestre como parte de sus hábitos culturales actuales. Otras (como en los casos argentinos), ya no producen arte rupestre e incluso algunas veces son relativamente indiferentes a esta “presencia visual” del pasado; sin embargo, el diálogo con arqueólogos puede generar interés por preservar y “manejar” yacimientos con arte prehistórico con los cuales estas comunidades venían conviviendo desde hace años pero que realmente observaron sólo recientemente. Estas comunidades son vistas como los legítimos usuarios y/o custodios de los sitios ubicados en su vecindad y deben ser involucradas por los gestores del arte rupestre en la administración de estos valiosos sitios.

La “imagen rupestre” es también vulgarizada por la publicidad contemporánea y adopta nuevos soportes: *t-shirts*, *bijouterie*, papelería y objetos de toda clase, abandonando, de esta manera, su propiedad de “rupestre”. La misma “navega” por el espacio cibernético y es manipulada, reciclada y usufructuada libremente: algunas veces de

manera detallada y rigurosa, otras de manera descuidada y distorsiva, marcando distintas formas de apropiación de este arte. Es guardada en archivos digitales junto con otras miles de imágenes y “preservada” para el futuro. Luego de tantas formas de “uso” del arte rupestre en los tiempos que corren, muchas veces abusivas... ¿serán estos archivos los nuevos continentes que garanticen su eternidad?

Nuevos nudos en la trama rupestre: las contribuciones de este libro

Este libro compila dieciséis capítulos centrados en el análisis del arte rupestre de diversas regiones de Sudamérica y de España. Si bien se presentan distintas perspectivas, todas ellas giran en torno a una temática en común: las dinámicas subyacentes a los procesos de producción de las imágenes y a sus múltiples usos en el pasado y en el presente. El orden de los capítulos ha sido pensado siguiendo una secuencia de producción rupestre: los capítulos 1, 2 y 3 enfatizan el tema de la producción del arte rupestre, planteando análisis sobre sus usos en el pasado que se enraizan profundamente en el proceso de creación. Los capítulos 4 a 13 combinan elementos relativos a la producción con elementos referentes al uso del arte, marcando distintas dinámicas de uso social de las imágenes, de los sitios y de los paisajes construidos a partir del emplazamiento y visualización de pinturas y grabados rupestres. Finalmente, los capítulos 14, 15 y 16 plantean estudios de usos actuales del arte rupestre, que constituyen la última etapa de la vida social de estas imágenes tramadas en las rocas.

El capítulo de Martí Mas Cornellá presenta el estudio de pigmentos, estratigrafías cromáticas, grosor de los trazos y técnicas de aplicación de pintura como formas de acceso al conocimiento sobre los procesos de producción del arte rupestre del sitio Cueva del Tajo de las Figuras (Cádiz, Andalucía, España). Combinando técnicas de laboratorio (análisis por plasma y gravimetría) con técnicas experimentales, el autor ha logrado identificar distintas respuestas de absorción y conservación del color de las pinturas de acuerdo a su ubicación directamente sobre el soporte rocoso o, por el contrario, sobre otras pinturas de ejecución anterior. Estos procedimientos técnicos son evaluados a partir de las definiciones tradicionales de estilos rupestres de la región, rectificándolas en algunos de sus aspectos y corroborándolas en otros. Finalmente, el capítulo también abarca las temáticas representadas en las imágenes rupestres, y en particular, se centra en la identificación de especies faunísticas y en el vínculo de dichas especies representadas con zonas específicas del paisaje. Los resultados así obtenidos indican, según el autor, un especial interés de los antiguos artistas de la región por la etología de estos animales y un uso particular del arte rupestre: comunicar información sobre la fauna.

En el capítulo 2 Dánae Fiore desarrolla un análisis de la distribución espacial y temporal de sitios con arte rupestre grabado y/o pintado en Patagonia, con el objeto de identificar algunas de las condiciones que habrían afectado a dichas distribuciones durante el proceso de poblamiento de

esta macroregión. Para establecer la existencia de posibles ritmos de cambio espacio-temporal en el uso de técnicas de pinturas y de grabados, se consideran en primera instancia factores de muestreo y de conservación que podrían haber afectado a la muestra bajo estudio (que suma 489 sitios publicados), y se evalúa que estos no habrían sido suficientemente influyentes como para alterar los patrones identificados.

El trabajo plantea luego la existencia de patrones de distribución espacial diferencial de pinturas versus grabados a gran escala. Dichos patrones se vinculan tentativamente con la distribución macroregional de rasgos de artefactos líticos, aunque resulta claro que ambos tipos de registro no son necesariamente sincrónicos. Por otra parte, se explora la relación del uso de cada tipo de técnica con las dinámicas temporales de ocupación de cuevas y aleros en las distintas áreas patagónicas, y se sugiere que los casos de emplazamiento de grabados en soportes menos reparados y de pinturas en soportes más reparados podrían haber estado influidos por la perdurabilidad y confiabilidad relativa de cada técnica rupestre. Sin embargo, se señala también que estos emplazamientos espaciales de técnicas no son uniformes en todo Patagonia y que otras variables también estado en juego en la elección de qué técnicas emplear en cada soporte, tales como la cantidad de inversión laboral requerida por cada técnica, o sus distintas cualidades visuales.

Además, el cálculo de la cantidad de sitios grabados o pintados por siglo permite establecer tasas de producción de una y otra técnica, que son discutidas en términos de las ventajas económico-materiales y valoraciones sociales que cada técnica habría tenido para los productores del arte. De esta manera, la autora sugiere que de acuerdo con la mayoría de las dataciones relativas para una y otra técnica, la pintura habría tenido una tasa de producción similar a la del grabado, pero mucho más extendida en el tiempo, mientras que (salvo una sola excepción) el grabado se habría iniciado muy posteriormente y habría tenido una gran velocidad de transmisión espacial en los últimos 3000 años AP aproximadamente. Estos resultados sugieren así que las técnicas de pintura rupestre y de grabado rupestre habrían sido transmitidas y reproducidas diferencialmente en tiempo y espacio de acuerdo a sus distintas características materiales (de perdurabilidad, confiabilidad e inversión laboral) y cualidades visuales (coloración, contraste, textura, etc.) en el marco del proceso de poblamiento de la Patagonia.

En el capítulo 3, Eduardo Crivelli Montero también se centra en el tema de la producción rupestre y sus vínculos con procesos de poblamiento en el largo plazo. Así, propone un exhaustivo análisis del ritmo de creación de sitios de arte rupestre en la región de la cuenca media y superior del río Limay (Nordpatagonia, Argentina). El autor analiza dos hipótesis complementarias: por una parte, plantea que en la región bajo estudio el ritmo de producción de sitios con arte rupestre no fue constante, sino que aumentó con el tiempo, lo cual coincide con la tendencia general hacia un aumento en el registro de sitios arqueológicos. Por otra parte, sugiere que los observadores de las imágenes rupestres habrían cambiado con el tiempo: inicialmente los destinatarios habrían sido los miembros del grupo de co-residencia

(especialmente en el caso de grabados basales y motivos del estilo pisadas, cuya ubicación es fundamentalmente interna a los sitios), mientras que posteriormente los destinatarios habrían sido otros grupos (especialmente en el caso de los motivos del estilo de grecas, ubicados habitualmente en zonas de los sitios visibles desde afuera). En el primer caso, el arte habría cumplido una función de cohesión social, mientras que en el segundo habría informado sobre la pertenencia étnica y la territorialidad de los productores del arte. En ambos casos, estas tendencias estarían relacionadas con un proceso de aumento demográfico a largo plazo, que consecuentemente habría implicado la reducción de las áreas de explotación de recursos.

Para realizar esta investigación, el autor analiza la cantidad de sitios con grabados basales, con motivos del estilo de pisadas y motivos del estilo de grecas y calcula los ritmos de creación de cada uno dividiendo dichas frecuencias por la cantidad de milenios en los que se produjeron sitios con cada estilo. Interesantemente, este procedimiento muestra coincidencias con el cálculo realizado en el capítulo 2 para el tema de los ritmos de cambio de tecnologías rupestres en Patagonia (en aquel capítulo se calcularon sitios por siglo y en este capítulo sitios por milenio). Este tipo de cálculo no es frecuente en la arqueología del arte rupestre, y el hecho de que ambos investigadores los hayan desarrollado de manera independiente parece más que una llamativa coincidencia: sugiere que la estimación de las frecuencias de creación de sitios con arte por unidad de tiempo resulta un método relevante y fructífero para encarar problemáticas sobre ritmos de producción del arte rupestre y sus vínculos con las dinámicas de poblamiento en escala regional.

En el capítulo presentado por Mabel Fernández, también centrado en la región de la cuenca media y superior del río Limay, se compila sistemáticamente información sobre sitios del estilo de grecas con el objeto de discutir su cronología. Para ello se ponen en juego distintos indicadores, incluyendo los fechados radiocarbónicos de sitios unicomponentes con motivos rupestres de este estilo y la asociación entre dichos motivos rupestres y aquellos diseñados sobre textiles, quillangos y cerámica. De esta manera, la autora propone que la fecha más antigua para este estilo documentada hasta el momento en la región es de *circa* 700 años AP.

En el capítulo 5 se desarrolla un modelo de patrones de circulación y uso del espacio entre las cuencas bajas y altas de la región de los lagos Strobel-Cardiel (provincia de Santa Cruz, Patagonia argentina). Dicho modelo contempla la distribución y diversidad de motivos rupestres como un eje central de evidencia, que se combina con información sobre tecnología lítica y equipamiento del espacio. Así, Juan Bautista Belardi y Rafael Goñi señalan que los motivos grabados en sitios de la meseta alta del lago Strobel son similares a los registrados en regiones vecinas más bajas. Además plantean que dentro de los patrones de circulación de poblaciones cazadoras-recolectoras, la meseta del lago Strobel habría resultado un espacio articulado logísticamente desde otros espacios más bajos (por ejemplo, la cuenca del lago Cardiel). Más aún, los autores sostienen que en tiempos tardíos (desde *circa* 2500 años AP), dicha meseta ha-

bría resultado un espacio de convergencia poblacional en el cual las imágenes rupestres habrían sido usadas como mecanismos de circulación de información.

Centrados en la misma región, Lorena Ferraro y Roberto Molinari aplican un modelo biorregional al análisis de la meseta del lago Strobel, previamente desarrollado al estudiar el arte rupestre del vecino lago Cardiel. Partiendo de que la cuenca de este último lago había sido considerada como un núcleo concentrador de diversidad natural y cultural, los autores se proponen en el presente capítulo analizar cuál habría sido el rol de la meseta del lago Strobel desde el marco de este modelo. Para ello analizan el arte rupestre de dos sitios: Puesto Don Edmundo y Puesto las Novias, centrándose en el repertorio de motivos, sus distintas pátinas y su distribución espacial en los soportes rocosos. Los autores observan que en ambos sitios existe una alta concentración de motivos rupestres en espacios centrales con plataforma y reparos aptos para el asentamiento, que dichos espacios presentan gran cantidad de superposiciones de motivos y/o grabados con distintas pátinas y que el despliegue del arte se realizó en un campo visual muy amplio, incluyendo la ubicación de motivos a gran altura. Según los autores, todos estos rasgos apuntan a que la meseta del lago Strobel poseía las condiciones para ser considerada como parte del núcleo de las cuencas Cardiel-Strobel usado por poblaciones cazadoras-recolectoras a partir de los últimos 2500 años. De esta manera, la producción reiterada de arte rupestre en la meseta alta del lago Strobel, con las condiciones antes señaladas, estaría indicando un cambio de jerarquización de este espacio y el inicio de su uso reiterado por parte de los grupos humanos de la región durante la transición Holoceno Medio-Tardío.

En el capítulo 7 Carlos Aschero propone un estudio del arte rupestre de seis sitios del Río Punilla (Antofagasta de la Sierra, provincia de Catamarca, noroeste de Argentina) enfocado en el lapso de 4500 a 2500 años AP. Su análisis se centra en la discusión del uso del arte rupestre como forma de demarcación de espacios y de expresión visual de grupos pastoriles que continúan también con actividades de caza-recolección, es decir, de modalidades económicas posiblemente en conflicto que son consideradas como un preludio de la complejidad social que sobrevendrá en la región. A esto se suma la existencia de una creciente circunscripción espacial.

Aschero marca la existencia de distintos tipos de motivos de camélidos que oponen dicotómicamente lo silvestre *versus* lo doméstico, y donde la figura humana aparecería como mediadora entre ambas esferas. De los seis sitios bajo estudio, el autor observa que cinco presentan similitudes y diferencias, las cuales indican tanto la existencia de códigos visuales compartidos como la manifestación de comportamientos idiosincrásicos referidos a distintas unidades sociales productivas. El sexto sitio, Confluencia 1, resulta único en tanto presenta una síntesis de estas similitudes y diferencias, en conjunción con la representación de figuras icónicas. Esta síntesis visual es interpretada como parte de una estrategia para reducir los conflictos que devienen de la circunscripción social y para armonizar conflictos me-

dante la exposición de imágenes visuales de alto valor simbólico. En tal sentido, los usos del arte en la puna argentina durante este período habrían estado profundamente vinculados con la creación de redes sociales entre distintos paisajes ecológicos y con el intercambio de información entre distintos grupos productivos.

En el capítulo que le da el título a este libro, Carlos Aschero, Alvaro Martel y Sara López Campeny analizan los motivos rectangulares con diseños geométricos internos que se han registrado en sitios con arte rupestre de la misma región trabajada en el capítulo anterior: Antofagasta de la Sierra. Los autores establecieron la cronología estos “cartuchos” entre el año 0 y el año 500 AD, basándose sobre múltiples líneas convergentes de evidencia (superposiciones, pátinas, diseños similares en textiles y cerámica y fechados radiocarbónicos de dichos artefactos). Los cartuchos presentan una distribución geográfica específica, limitada a sectores altitudinales con gran potencial productivo y están asociados a contextos arqueológicos con estructuras residenciales, tierras de cultivo, caminos y contextos funerarios. A esto se suma que los diseños internos de los cartuchos presentan una alta variabilidad, mientras que las técnicas de producción empleadas son muy uniformes.

A partir de estos resultados, los autores sostienen que la variabilidad morfológica de los diseños internos de los cartuchos habría sido producto del uso de estos motivos como diacríticos sociales, que simultáneamente indicaban la identidad de un grupo o de un linaje y funcionaban como emblemas de interacción entre grupos agropastoriles. El emplazamiento de estos motivos indicaría, además, su uso en estrategias de establecimiento de límites en espacios significativos (domésticos, productivos, funerarios, caminos): la producción y uso del arte rupestre formaría así parte de la legitimación del uso de estos espacios para sus productores.

Más aún, Aschero y colegas sostienen que estas formas pasadas de legitimación podrían vincularse con aquellas conocidas en las comunidades andinas actuales. Por una parte, el vínculo genealógico forjado actualmente entre los ancestros y la tierra se asemeja al vínculo entre contextos funerarios y espacios agrícolas registrados en contextos arqueológicos, ambos marcados por la presencia de estos cartuchos. Por otra parte, la “protección” que ofrecen algunos diseños textiles usados actualmente tanto en los viajes como en la funebria, muestra paralelos con los emplazamientos de cartuchos en caminos y en contextos funerarios del pasado. En este sentido, la producción y los usos de los motivos de cartuchos en soportes rupestres en Antofagasta de la Sierra implicarían dinámicas sociales de identidad, legitimación territorial y vínculos con los ancestros: estas dinámicas se habrían tejido mediante múltiples tramas culturales desde el pasado hasta la actualidad.

La misma región de Antofagasta de la Sierra es objeto de estudio en el capítulo 9. En este caso el objetivo de Alvaro Martel es analizar la relación entre espacios que presentan recursos básicos para las prácticas socioeconómicas y la producción de arte rupestre en dichos espacios, en el lapso circa 3.000 años AP a 1500 años AP correspondiente al período Formativo en dicha región. El autor observa que la mayor densidad de sitios con arte rupestre se halla en los

sectores intermedios (donde el énfasis está colocado en el manejo del agua), mientras que la densidad descende en las quebradas altas (donde los recursos principales son las pasturas para rebaños y la fauna para cacería), e interpreta este patrón distribucional como directamente proporcional a los recursos presentes en cada sector. De esta manera, durante el Formativo el manejo y control del agua en los sectores intermedios habría resultado ser un factor de reducción del riesgo ambiental, mientras que los recursos de los sectores más altos, aunque abundantes, estarían aún sujetos a la inestabilidad medioambiental – de ahí la menor marcación rupestre de estos espacios. Esta situación conlleva, según el autor, a que el control del agua en sectores intermedios suscitara situaciones de conflicto social o tensión intergrupala, mientras que la explotación de recursos en los sectores de altura podría haber sido menos conflictiva.

La producción de imágenes rupestres parece confirmar esta situación, ya que Martel señala que en los sectores intermedios se registran múltiples representaciones de escenas de enfrentamientos, mientras que en los sectores altos se ha observado solamente una escena de tal naturaleza. El capítulo aporta entonces una mirada hacia la producción y los usos del arte rupestre en la cual las imágenes, sus emplazamientos espaciales y sus asociaciones con recursos productivos habrían sido vehículo de un mensaje sobre la identidad social de los espacios y la jerarquía social de sus “dueños”, mensaje que habría sido empleado para demarcar la restricción de acceso a dichos lugares y para minimizar situaciones de conflicto. De tal manera, parte del sentido comunicativo del arte emergería de su contexto socioeconómico.

M. Mercedes Podestá, Diana Rolandi, Anahí Re, M. Pía Falchi y Oscar Damiani presentan en el capítulo 10 un caso novedoso del arte rupestre de tiempos históricos en el desierto de Ischigualasto, provincia de San Juan. Se trata de expresiones rupestres ejecutadas en directa relación con el arreo de vacunos. Esta actividad fue practicada intensamente en el valle de Ischigualasto (Valle de la Luna) durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Fue de gran importancia para la economía de la región e involucró también a varias regiones de ambas vertientes andinas. Los grabados rupestres, realizados por los arrieros que atravesaban este desierto, para luego trasponer la Cordillera de los Andes con el objeto de vender su ganado en Chile, eran ejecutados en paredes y bloques que jalonan largas sendas trasandinas. En Ischigualasto los grabados son, en su mayoría, representaciones de marcas de ganado, pero hay también iniciales, leyendas, nombres propios, motivos figurativos como rostros y cruces, además de abstractos simples. La información histórica acerca de la arriería cuyana en el período mencionado y aquella proveniente de los relatos de viejos pobladores que fueron protagonistas de estas travesías y que actualmente viven en las localidades próximas a Ischigualasto, abren nuevas perspectivas para analizar el tema de la producción y usos del arte rupestre. Los autores indagan, a través de las representaciones rupestres, temas relacionados con la propiedad del ganado y la identidad, además del uso de los caminos de circulación dentro del valle y más allá de éste. Consideran a los grabados dejados

por los arrieros como una pervivencia ancestral de ejecutar grabados sobre rocas y como una expresión simbólica esencialmente indígena que perduró a lo largo de 10.000 años en el noroeste y centro-oeste argentino y que culminó, entre otros lugares, en este valle cuyano pocas décadas atrás.

En el capítulo 11 Lautaro Núñez, Isabel Cartajena, Patricio Carrasco, Patricio de Souza y Martín Grosjean analizan las variaciones en los usos del arte rupestre dentro del contexto de cambios económicos y socioculturales acaecidos entre el período Arcaico Tardío (circa 4815-3950 años AP) y el Formativo Temprano (circa 3200-2400 años AP) en la vertiente occidental de la Puna de Atacama (Chile). Mediante el análisis de múltiples líneas de evidencia convergentes (estilo y distribución del arte, evidencias arqueológicas excavadas, contexto paleoambiental, dataciones radiocarbónicas), los autores vinculan el patrón Puripica-Kalina de representación de camélidos con el período Arcaico Tardío, en el que domina una economía de caza y recolección vinculada al proceso inicial de domesticación de camélidos, durante los últimos momentos de una fase paleoambiental árida. El patrón Puripica-Kalina se caracteriza por la representación de pequeños camélidos grabados de manera naturalista, de perfil y con dos patas, dispuestos en soportes rocosos contiguos a los asentamientos y en bloques muebles usados en los espacios de habitación. Por otra parte, el período Formativo Temprano, caracterizado por sociedades que desarrollaron una economía pastoralista con formaciones sociopolíticas más complejas que el período anterior, se despliega durante los inicios de una fase de mayor humedad ambiental. A este período corresponde el patrón de arte rupestre Taira-Tulán, constituido por la representación de camélidos naturalistas grabados y grabados pintados, de perfil y con cuatro patas, emplazados principalmente sobre grandes bloques o paredes rocosas asociados a zonas de pasturas aptas para los camélidos y otros cercanos a sitios de habitación formativos.

Los autores observan la existencia de manifestaciones artísticas con múltiples rasgos de uno y otro patrón, que permiten afirmar que existieron modalidades transicionales entre Puripica-Kalina y Taira-Tulán, y que el segundo resulta ser una derivación del primero. En tal sentido, el estilo Puripica-Kalina está vinculado a los inicios de domesticación y crianza de camélidos, se caracteriza por el pequeño tamaño de las representaciones de estos animales y aparece espacialmente restringido a las zonas donde se han identificado hasta el momento los únicos indicios arcaicos de dicho proceso de domesticación. Contrariamente, la expansión espacial del estilo Taira-Tulán es mucho mayor, y su visibilidad, salvo excepciones, es sumamente alta, tanto por el emplazamiento de los motivos de camélidos como por su tamaño, casi a escala natural. Ello conduce a los autores a sostener que se trataría de íconos de carácter público que, en conjunto con la representación de camélidos de vientre abultado, fetos y crías, sugiere una expresión visual vinculada con la fertilidad y reproducción de estos animales. El contexto socioeconómico es entonces considerado, una vez más, como un factor decisivo a la hora de interpretar los procesos de uso del arte rupestre en el pasado.

El vínculo entre los usos del arte rupestre y sus lugares de emplazamiento es el eje de análisis propuesto por Daniela Valenzuela, Luis Briones y Calogero Santoro para los petroglifos y geoglifos del Valle de Lluta, Norte de Chile. En este capítulo se analizan los contextos de uso de 29 sitios localizados en la zona baja de este valle, abarcando desde la costa hasta 80 km hacia el interior. Los autores identifican distintos patrones de uso del arte durante los periodos Intermedio Tardío y Tardío (circa 1100-1550 dC), que varían de acuerdo al lugar de emplazamiento de las imágenes y a los tipos de actividades allí desarrolladas. Estos patrones incluyen el uso de geoglifos en 12 sitios con alta visibilidad y monumentalidad, localizados en zonas de tránsito orientadas de este a oeste conectadas a redes de intercambio regional e interregional. El emplazamiento de geoglifos en estos espacios públicos contrasta con los emplazamientos de los petroglifos, que incluyen caminos locales usados para el tránsito de caravanas, contextos domésticos y contextos ceremoniales, todos con una baja visibilidad y sin exhibición pública del arte. Sin embargo, en dos casos los petroglifos fueron emplazados en sitios multifuncionales que articulan áreas productivas, caminos y zonas domésticas: en estos enclaves el arte rupestre habría sido usado para destacar las funciones sociales diferenciales de estos sitios. Los autores interpretan que estas expresiones iconográficas habrían actuado a través de la marcación y sacralización de espacios sociales, y al mismo tiempo habrían remarcado la jerarquía y el prestigio de las actividades sociales llevadas a cabo en esos lugares.

En el capítulo 13 Isabel Cartajena y Lautaro Núñez analizan el rol del sitio Purilacti 1 y su arte rupestre (flanco occidental de puna de Atacama, Chile) dentro de los sistemas de rutas caravaneras que conectaron el oasis de San Pedro de Atacama con el río Loa Medio y la costa adyacente durante el desarrollo de la cultura San Pedro (400-1.200 D.C). Los autores observan la existencia de múltiples evidencias que apuntan hacia la funcionalidad caravanera de este sitio, tales como senderos troperos asociados, la presencia de una vertiente cercana, y la asociación del sitio con cuatro estructuras alineadas a lo largo de la pared rocosa, donde se halla el arte rupestre. Dicho arte se caracteriza por el énfasis en los diseños antropomorfos geométricos, representados con tocados, tanto de cuerpo completo como solamente sus caras. A partir de estos indicadores Cartajena y Núñez sostienen que el sitio habría formado parte de la tradición San Pedro, durante la cual se establecieron vínculos caravaneros hacia el oeste hasta el Océano Pacífico y hacia el este hasta los valles del noroeste argentino (cultura Aguada).

Los autores discuten además evidencias relativas al yacimiento Purilacti 2, el cual corresponde a una reocupación tardía durante el periodo Inka y el periodo histórico. La presencia de dos estructuras rectangulares construidas a partir de bloques alineados y superpuestos es interpretada como indicador de un *tambo* Inka; aunque Purilacti 2 no presenta arte rupestre, el sitio documenta la pervivencia de las rutas preinaicas. Más relevante aún para el tema del presente libro es la observación de que las estructuras fueron

reocupadas en tiempos postcoloniales: esta reocupación se evidencia a partir de restos en superficie y de grabados de claro origen posthispánico, como dos cruces del calvario (caracterizadas por la plataforma triangular en sus bases) relacionadas con el proceso de evangelización. A esto se suma que durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX la producción de grabados continúa, esta vez plasmando letras, nombres de personas, abreviaturas y años asociados al tráfico de arrieros que trasladaban animales a las nuevas ciudades del desierto. El análisis de esta secuencia de grabados de tiempos prehispánicos y de tiempos posthispánicos en los afloramientos rocosos de Puriacti 1 y 2 evidencian que la creación de estas imágenes rupestres cambió sus cualidades visuales de acuerdo a sus contextos de producción (por ejemplo, de figuras antropomorfas a letras y números), pero que en ambos casos su uso estaba vinculado al emplazamiento espacial del lugar en el entramado de rutas y a su funcionalidad como sitio caravanero.

Los tres trabajos que cierran este volumen ilustran los diversos usos que pueden tener pinturas y grabados rupestres en el presente. Una multitud de temas, en su gran mayoría de gran actualidad, se abre a partir de estos tres capítulos que se focalizan en ámbitos de la Patagonia argentina. Cristina Bellelli y M. Mercedes Podestá, dan cuenta de los circuitos ecoturísticos implementados en el valle del río Manso inferior. Como parte de estos circuitos, un sitio con arte rupestre asignado al estilo de grecas, “Paredón Lanfré” o “Piedra Pintada”, es uno de los enclaves y atracciones principales que convoca a amantes no sólo de la naturaleza sino también de la cultura. El sitio se presenta como un imán que atrapa a turistas con vocación de conocer “algo más” que las bellezas naturales de este rincón de la Patagonia. El emprendimiento llevado a cabo en el río Manso es un ejemplo más de la gran atracción turística que ejercen los sitios con arte rupestre en todo el mundo y que se intensifica día a día. Una investigación científica que respalda este emprendimiento y los recaudos tenidos en cuenta para preservar este sitio arqueológico, dan solidez al proyecto arqueológico-turístico que se está implementando en el valle. Piedra Pintada es protagonista, conjuntamente con otros atractivos turísticos, de la reconversión económica que se está produciendo en el valle. Las autoras dejan entrever que la incorporación de nuevos sitios con arte rupestre a los circuitos del Manso en un futuro próximo abrirá nuevas posibilidades de desarrollo en la región.

En “Una historia de usos y abusos en el Valle Medio del Río Chubut”, capítulo 15 de este libro, Cristina Bellelli se refiere al rol que desempeñaron los distintos actores sociales en el uso del patrimonio arqueológico en el valle de Piedra Parada (curso medio del río Chubut). Este patrimonio, dado a conocer a través de 25 años de investigaciones científicas en la región, incluye un buen número de sitios con arte rupestre. Como ocurre en el río Manso, aquí también existe una fuerte presión por incorporar parte de los sitios arqueológicos a la visita turística pero, a diferencia de aquella región, en Piedra Parada la actividad se desarrolla sin suficiente planificación y sin tomar medidas de protección del ambiente y de los sitios arqueológicos y

paleontológicos. Esto ocurre a pesar de los diversos intentos por implementar una gestión sustentable por parte de los investigadores que trabajaron en este sector de la cuenca del río Chubut y de algunas autoridades provinciales que apoyaron el proyecto de investigación. La autora advierte que esta falta de control provoca una aceleración de los procesos de degradación que afecta sobremanera a los sitios con pinturas rupestres.

El volumen finaliza con el capítulo 16 a cargo de María Onetto, que da a conocer el largo proceso que se viene desarrollando en Cueva de las Manos, río Pinturas (provincia de Santa Cruz) a partir del interés científico por esta localidad arqueológica que surge tempranamente durante el siglo pasado. Este proceso incluye la investigación arqueológica dirigida por Carlos J. Gradín a partir de la década de 1960, la puesta en valor del sitio –que sumó varias etapas– y la actividad turística que se desarrolla intensamente en la actualidad. La autora –protagonista de buena parte de las actividades de manejo implementadas en esta localidad arqueológica– relata los mitos y realidades resultantes de las tareas de gestión y administración de Cueva de las Manos. Se trata del único sitio argentino con arte rupestre reconocido por la UNESCO por sus valores excepcionales. Esta calificación le valió su inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial en 1999 y le otorgó al arte rupestre de este sitio un reconocimiento social nacional e internacional que se sumó a su importancia para el mundo académico.

Notas

¹ CONICET – AIA – UBA Bartolomé Mitre 1131 7º “G” CP 1036. Buenos Aires. danae_fiore@Argentina.com; danae_fiore@yahoo.es

² Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. 3 de Febrero 1378. (1426) Buenos Aires. mercedespodesta@yahoo.com

³ Usamos aquí el término “teoría” siguiendo su frecuente empleo en textos sobre arte en arqueología; sin embargo, en este y otros casos el término correcto sería “hipótesis” puesto que no se trata de un entramado teórico completo sobre la conducta humana o sobre una esfera particular de ésta, sino que en varios casos se trata de la proposición hipotética de un uso específico del arte en el pasado.

⁴ Pese a las particularidades de la propuesta de cada autor, nótese las semejanzas de criterios con aquellos empleados por Breuil.

⁵ Es interesante remarcar que pese a esta visión normativa de la cultura, ya en 1936 Childe había enfatizado que las poblaciones humanas se adaptaban al ambiente a través de su cultura, concepto que claramente anticipó en varias décadas a la propuesta procesual de Binford (1962) y otros.

⁶ Dentro de este marco teórico, cabe también la posibilidad de no centrar el análisis exclusivamente en la creación artística de quienes detentan mayor poder dentro de una sociedad (y que por lo tanto pretenden reproducir dicho modo de vida) y de analizar también al arte creado por grupos de menor poder, quienes podrían manifestar críticas a dicha situación mediante sus propias creaciones artísticas.

⁷ Las críticas al tipo de indicadores empleados por este autor en la identificación del aporte de ambos sexos a la subsistencia en el Paleolítico no serán desarrolladas en este capítulo puesto que lo que nos interesa aquí es destacar su interpretación sobre los posibles usos ideológicos del arte rupestre.

⁸ Pese a estas profundas diferencias ontológicas con la arqueología social, las corrientes post-procesuales tienen en común con aquella su interés por el conocimiento de los aspectos ideológicos y de manipulación del poder, que se refleja en el uso de conceptos provenientes de las ya citadas teoría de las prácticas (Bourdieu 1977, Giddens 1995) y teorías sobre ideología y poder (Foucault 1980, Althusser 1984), interpretadas en este caso desde perspectivas más idealistas y relativistas.

⁹ Sin embargo, en sus versiones extremas, esta corriente también ha contribuido a crear una perspectiva de relativismo extremo a partir de nociones tales como “el pasado se construye”; estas nociones le otorgan absoluta preeminencia a la interpretación actual subjetiva del pasado por parte del arqueólogo/a por sobre los restos de ese pasado que intenta conocer. Si el pasado es considerado *solamente* como una construcción sesgada desde el presente, el valor testimonial/documental de los restos materiales del pasado es claramente reducido. A esto se suma que si la interpretación es *exclusivamente* subjetiva, no habría verificación posible ni forma de discernir la validez entre interpretaciones distintas, en tanto que no tendría sustento alguno en ningún rasgo empírico del material arqueológico. Así, esta visión relativista extrema –generalmente más implícita que explícita– enfatiza la agencia del arqueólogo pero desatiende la agencia de quienes en el pasado dejaron su impronta, voluntaria e involuntariamente, en materiales que constituyen hoy el registro arqueológico. Una visión alternativa de este tema permite reconocer que el *conocimiento* del pasado (y no el pasado en sí) se construye en el presente, pero que dicha construcción de conocimiento implica aceptar que los restos del pasado existen más allá de los sesgos subjetivos de quienes se aproximan a conocerlos.

¹⁰ Nótese la similitud con los estudios topográficos y estructuralistas de Leroi-Gourhan.

¹¹ Nótese la oposición entre esta concepción post-procesual del paisaje, que enfatiza la subjetividad de quienes lo habitan y construyen, y la concepción procesual mencionada más arriba, que lo considera como espacio objetivo y externo a quienes lo habitan y como lugar neutro con disponibilidad de recursos para ser explotados para adaptarse a él.

¹² Dentro de este enfoque teórico existen tendencias conceptuales distintas, incluyendo la seleccionista y la ecológico-evolutiva, cuyas diferencias no serán caracterizadas en este capítulo.

Bibliografía

- Althusser, L.
1984. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires, Nueva Visión.

- Aschero, C.
1983-1985. Pinturas rupestres en asentamientos cazadores-recolectores: dos casos de análisis aplicando difracción de rayos-X. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 10: 291-306. Buenos Aires.
1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales, un encuadre arqueológico. H. Yacobaccio (ed.), *Arqueología Contemporánea Argentina*, pp. 109-146. Buenos Aires, Búsqueda.
- Bahn, P. y J. Vertut
1988. *Images of the ice age*. Londres, Windward.
- Bate, L.
1989. Notas sobre el materialismo histórico en el proceso de investigación arqueológica. *Boletín de Antropología Americana* 19: 5-29. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Baynes, K.
1975. *Art in society*. London, Lund Humphries.
- Bednarik, R.
1998. The technology of petroglyphs. *Rock Art Research* 15 (1): 23-35.
- Binford, L.
1962. Archaeology as Anthropology. *American Antiquity* 28(2): 217-225.
1965. Archaeological systematics and the study of culture process. *American Antiquity* 31(2): 203-10.
- Binford, L. y S. Binford
1969. Stone tools and human behaviour. *Investigación y Ciencia* 16: 70-84.
- Bourdieu, P.
1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bradley, R., F. Criado Boado y R. Fabregas Valcarce
1994. Rock art research as landscape archaeology: a pilot study in Galicia, north-west Spain. *World Archaeology* 25 (3): 374-390.
- Breuil, H.
1952. *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac, Centre d'études et de documentation préhistorique.
- Carthailac, E. y H. Breuil
1906. *La caverne d'Altamira á Santillane près Santander (Espagne)*. Imprimerie de Monaco.
- Chesney, S.
1994. Max Raphael (1889-1952): a pioneer of the semiotic approach to palaeolithic art. *Semiotica* 100 (2-4): 109-124.
- Childe, V. G.
1936. *Man makes himself*. New York, Mentor Books.
- Clottes, J.
1993. Paint analyses from several Magdalenian caves in the Ariège region of France. *Journal of Archaeological Science* 20: 223-235.
- Conkey, M.
1978. Style and information in cultural evolution: toward a predictive model for the Paleolithic. C. Redman; M. Berman; E. Curtin; W. Langhorne; N. Versaggi and J. Wanser (eds), *Social archaeology. Beyond subsistence and dating*, pp. 61-85. New York, Academic Press.
1980. The identification of prehistoric hunter-gatherer aggregation sites: the case of Altamira. *Current Anthropology* 21: 609-630.
1984. To find ourselves: art and social geography of prehistoric hunter-gatherers. C. Shire (ed.), *Past and present in hunter-gatherer studies*, pp. 253-276. New York, Academic Press.
- Conkey, M. and C. Hastorf (eds.)
1990. *The uses of style in archaeology*. New directions in archaeology. Cambridge, Cambridge University Press.
- Couraud, C.
1983. Pour une étude méthodologique des colorants préhistoriques. *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 80 (4) : 104-110.
- Davis, W.
1986. The origins of image making. *Current Anthropology* 27 (3): 193-215.
- Delluc, B. y G. Delluc
1984. Lecture analytique des supports rocheux gravés et relevé synthétique. *L'Anthropologie* 88 (4) : 519-529. Paris.
- Dissanayake, E.
1988. *What is art for?* Seattle and London, University of Washington.
- Dobres, M. A.
2000. *Technology and social agency*. Londres, Blackwell.
- Dunnell, R.
1989. Aspects of the application of evolutionary theory in archaeology. C.C. Lamberg-Karlovsky (eds.), *Archaeological Thought in America*, pp. 34-49. Cambridge, Cambridge University Press.
- Earle, T.
1989. Style and iconography as legitimation in complex chiefdoms. M. Conkey y C. Hastorf (eds.), *The uses of style in archaeology*, pp. 73-81. Cambridge, Cambridge University Press.
- Faris, J.
1983. From form to content in the structural study of

- aesthetic systems. D. Washburn (ed.) *Structure and cognition in art*, pp. 90-112. New Directions in Archaeology. Cambridge, Cambridge University Press.
- Fiore, D.
1995. The economic side of rock art. A contribution to another analytical approach. *Proceedings. North, East, West, South '95 International Rock Art Congress*. Royal Castle of Valentino. Faculty of Architecture - Polytechnic. Torino, Italy. Formato CDrom.
1996. El arte rupestre como producto complejo de procesos económicos e ideológicos: una propuesta de análisis. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie I. Prehistoria y Arqueología 9, pp. 239-259. Madrid, UNED.
- Flannery, K.
1975. *La evolución cultural de las civilizaciones*. Barcelona, Anagrama.
- Foucault, M.
1980. Truth and power. C. Gordon (ed.), *Power / Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, pp. 109-133. Brighton, Harvester Press.
- Gamble, C.
1982. Interaction and alliance in Palaeolithic society. *Man* 17: 92-107.
- Gallardo, F.
2004. El arte rupestre como ideología: un ensayo acerca de pinturas y grabados en la localidad del río Salado (Desierto de Atacama, Norte de Chile). *Chungara* volumen especial: 427-440.
- Giddens, A.
1995. *A Contemporary Critique of Historical Materialism*. Basingtoke, Macmillan.
- Hernández Llosas, M. I.
1997. Aportes de los estudios de arte rupestre al avance del conocimiento en arqueología. Alcances y posibilidades. *Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Cuarta Parte. Revista Museo Historia Natural de San Rafael*. Tomo XVI (1/4), pp. 29-40.
- Hodder, I.
1982. *The Present Past*. London, Batsford..
- Iñiguez, A. y C. Gradin
1977. Análisis mineralógico por difracción de rayos X de muestras de pinturas de la Cueva de las Manos, Estancia Alto Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XI: 121-128.
- Jochim, M.
1983. Palaeolithic cave art in ecological perspective. G. Bailey (ed.), *Hunter-gatherer economy in prehistory*, pp. 212-219. New Directions in Archaeology. Cambridge, Cambridge University Press.
- Laming Emperaire, A.
1962. *La Signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris, Editions A. & J. Picard & C°.
- Leroi Gourhan, A.
1965. *Prehistoire de l'art occidental*. Paris, Mazénou.
1968. *The art of prehistoric man in Western Europe*. Londres, Thames and Hudson.
1976. Sur les aspects socio-économiques de l'art paléolithique. *L'autre et l'ailleurs*. Hommages a Roger Bastide, pp. 164-168. Berger-Levrault
- Levi Strauss, C.
1968. *Antropología Estructural*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Lewis Williams, J.D. y T.A. Dowson
1988. The signs of all times. *Current Anthropology* 29 (2).
- Lorblanchet, M., M. Labeau, J. Vernet, P. Fitte, H. Valladas, H. Cahcier y M. Arnold
1990. Palaeolithic pigments in the Quercy, France. *Rock Art Research*. 7 (1): 4-20.
- Lumbreras, L.G.
1984. *La arqueología como ciencia social*. Colección Investigaciones Casa de Las Américas. La Habana.
- Paynter, R. y R. McGuire (eds)
1991. *The archaeology of inequality*. Cambridge, Blackwell.
- Mithen, S.
1988. To hunt or to paint: animals and art in the Upper Palaeolithic. *Man*. 23: 671-695.
- Mithen, S.
1997. *The prehistory of the mind. A search for the origins of art, religion and science*. London, Thames and Hudson.
- Olivera, D. E. y M. M. Podestá
1995. The Resources of Art: Rock art and Formative settlement-subsistence systems in the Argentine Southern Puna. P. Dransart (.) *Andean Art: Visual expression and its relation to Andean beliefs and values*, pp. 265-301. Worldwide Archaeology Series 13.
- Onetto, M.
2001. Conservación y manejo de un sitio del Patrimonio Mundial: Cueva de las Manos, Río Pinturas, Argentina. *Arqueología* 11: 203-239.
- Podestá, M. y M. Onetto
2004. Role of local communities in the management of

- World Heritage in Argentina: the case of Cueva de las Manos. *Linking universal and local values: managing a sustainable future for World Heritage*, pp. 159-163. Netherlands National Commission for UNESCO.
- Raphael, M.
1945. *Prehistoric cave painting*. New York, Princeton University Press.
- Renfrew, C.
1973. The emergence of Civilization. *The Cyclades and the Aegean in the third millenium*, Londres, Methuen.
- Saussure, F.
1984. *Curso de lingüística general*. Madrid, Akal.
- Schiffer, M.
1972. Archaeological context and systemic context. *American Antiquity* 37: 156-165.
- Schobiner, J. y C. Gradin
1985 *Cazadores de la Patagonia y agricultores Andinos. Arte rupestre argentino*. Madrid, Encuentro.
- Shanks, M. y C. Tilley
1987. *Social Theory and Archaeology*. Cambridge, Polity-Blackwell.
- Shennan, S.
2002. *Genes, memes and human history: Darwinian archaeology and cultural evolution*. London, Thames and Hudson.
- Sierts, W.
1968. How where rock engravings made? *South African Journal of Science* 64: 281-285.
- Smith E. A. y B. Winterhalder
1992. Natural Selection and Decision Making: Some Fundamental Principles. E. Smith y B. Winterhalder (eds.), *Evolutionary Ecology and Human Behavior*, pp. 25-60. Aldine De Groyten. New York.
- Tilley, C.
1991. *Material culture and text. The art of ambiguity*. London, Routledge.
1994. *A phenomenology of landscape*. Oxford, Berg.
- Ucko, P. y A. Rosenfeld
1967. *Palaeolithic cave art*. London, World University Library.
- Vargas-Arenas, I.
1986 Arqueología, ciencia y sociedad. *Boletín de Antropología Americana* 14: 5-51.
- Wainwrigth, I. N. M., K. Helwig, D. Rolandi, C. Aschero, C. Gradin, M. M. Podestá, M. Onetto y C. Bellelli
2002. Identification of pigments from rock painting sites in Argentina. *L'Art avant L' Histoire. La conservation de l'art préhistorique*, pp. 15-24. Paris.
- Wiessner, P.
1989. Is there a unity to style? M. Conkey y C. Hastorf (eds.). *The uses of style in archaeology*, pp. 105-112. Cambridge, Cambridge University Press.
- Winterhalder B. y E. A. Smith
1992. Evolutionary ecology and the social sciences. E. Smith y B. Winterhalder (eds.). *Evolutionary Ecology and Human Behavior*, pp. 3-23. New York Aldine De Groyten
- Willey, G.R. y P. Phillips
1958. *Method and theory in American Archaeology*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Wolff, J.
1993. *The social production of art*. Londres, Macmillan.
- Zis, A.
1987. *Fundamentos de la estética marxista*. Moscú, Raduga.
-

INTRODUCTION

THE CONCEPTUAL FABRIC OF ROCK ART

Dánae Fiore¹ and María Mercedes Podestá²

Production and uses: two interlaced concepts in the archaeology of rock art

This book explores an infrequent perspective in the archaeology of rock art: the study of its processes of production and use. In order to place the contributions of this book in a broader academic context, in this brief introduction we trace back the notions of production and use to the first archaeological theories of art and follow their development from the end of the XIX century to the beginning of the XXI century.

Although their discussion has been comparatively marginal, the concepts of production and use have indeed been applied in the archaeology of rock art since early times. They are implicit in the “art for art’s sake” theory proposed by Lartet and Christy in the 1880’s decade and applied by Piette to the study of Palaeolithic parietal art (Ucko and Rosenfeld 1967: 117). From this perspective, art was produced due to favourable environmental conditions that provided ancient people with free time to create it. Moreover, art did not entail any religious function or symbolic meaning, but was rather made as a decorative item that created aesthetic pleasure for its viewers. From a unilinear evolutionist and ethnocentric standpoint, this theory provided an explanation of the reasons why “primitive” and “unreligious” people were able to create such visually complex imagery in prehistoric times. Thus, this theory did not focus on the potential **uses** of rock art except for its capacity to generate aesthetic pleasure; this, in turn, was a projection of the Western traditional conception about the “fine arts” into the past. Nevertheless, the “art for art’s sake” approach made the first contribution to the topic of rock art **production**, in so far as it focused on the subsistence context that hypothetically supported the material costs –labour and time– of artistic creation.

The “sympathetic magic” theory proposed by Reinach and developed by Breuil and Bégouen among others proposed two specific uses of rock art images: hunting magic and fertility magic (*idem*: 123). These uses clearly linked a section of the Palaeolithic parietal repertoire (the representations of some animals) with symbolic and ritual functions. The superimpositions of these motifs were interpreted as reiterations of such rituals in time (see also Breuil 1952). Moreover, Reinach made the interesting

suggestion that the unfinished or poorly made images may have been produced by inexperienced individuals, and that therefore these might not have been involved in the rituals (Ucko and Rosenfeld 1967: 128). Bégouen also made some remarkable comments about art production: the author observed that some motifs had been “altered” through repainting or re-engraving, and inferred that “it was the **act of painting or engraving itself** which had been the essential act of the sympathetic rites” (*idem*: 135; our emphasis).

Although production was indeed a peripheral issue in these theories, art’s ritual effects were rooted in the quality of its production and in the technical acts behind its creation: consequently, they depended on the artists’ expertise. Thus, in spite of their many shortcomings (see Ucko and Rosenfeld 1967, Conkey 1984, Bahn and Vertut 1988), these interpretations are particularly relevant for the topic of this book, in so far as they show that art was being theoretically conceived not only in terms of its uses but also in terms of its production.

The structuralist perspective brought to rock art studies a new conception about its uses. Both Laming Emperaire (1962) and Leroi-Gourhan (1965) were influenced by Raphael’s groundbreaking semiotic proposal that animal motifs in Palaeolithic rock art had a non-random spatial distribution (Bahn and Vertut 1988; Chesney 1994), as well as by the structuralist premise that the human mind is organised through binary oppositions (also found in Saussure’s linguistics [1984] and Levi-Strauss’s anthropology [1968]). Thus, it was expected that rock art motifs would be structured through oppositions and associations, which should be inferable from their topographical distribution in the sites. To identify such structures, complex qualitative and quantitative analyses of motif types, their associations and spatial distribution were carried out (e.g. Leroi-Gourhan 1965). The patterns that emerged from these analyses were interpreted as a reflection of specific uses of rock art, that is, as the graphic expression of a set of myths that were structured according to dual associations of symbols. Despite its limitations, this theoretical perspective generated an unprecedented contribution not only in conceptual terms, but also in methodological terms: the uses of art should be reflected in recurrent and verifiable patterns.

The structuralist theoretical framework has a strong

cognitive strand that seems to stem from French rationalism. This is noticeable in its application to the archaeology of art, which emphasised the projection of mental structures onto artistic creation. Nevertheless, this theoretical framework did not maintain a cartesian split between thought and action: **artistic practice** was also a crucial axis of analysis, especially in terms of the **technological aspects** of rock art **production**. This is evidenced in Leroi-Gourhan's work, which frequently included pigment identification studies, and characterizations of rock art painting and engraving techniques (e.g. 1965, 1968). Equally relevant are his reflections on the issues of time investment, technical abilities and social recognition of Palaeolithic artists as creators of a product for social consumption, which he considered as crucial factors in the analysis of the **socio-economic aspects** of "monumental" parietal art production (Leroi-Gourhan 1976).

Later, other authors focused on the characterization of rock art techniques, including pigment studies, analyses of engraved grooves, and experiments to generate valid comparative criteria to study painted and engraved motifs (e.g. Sierts (1968), Iñiguez and Gradin (1977), Delluc and Delluc (1984), Lorblanchet *et al.* (1990), Couraud (1983), Clottes (1993), Bednarik (1998), Wainright *et al.* (2002), etc.). These works –most of which are centred in the technical aspects and not in the socio-economic aspects of rock art production– constitute a fundamental background to the perspective presented in this book.

The theories reviewed so far also constructed stylistic sequences with chronological implications (e.g. Breuil 1952, Laming Emperaire 1962, Leroi-Gourhan 1965). The construction of these sequences contributed to settling the foundations of culture-historical studies of rock art, both in Europe and in the American continent. The culture-history perspective regarded culture as a set of mental norms shared by a group of people (Willey and Phillips 1958). As a consequence, it generated a passive vision of material culture, including art. Rock art and portable art were basically conceived as stylistic expressions of shared norms, which could be "mapped" in order to define inductively cultural areas and periods. The uses of art were mostly related to the representation of ideas, while the study of its production was mainly focused on the description of techniques and media. In spite of this normative and idealist standpoint, some of its methodological contributions are still in use: in the XXI century we still "map" rock art distributions and construct chronological sequences - although they are now interpreted in fundamentally different ways.

The radical change generated by the new archaeology (especially in the English-speaking academic community) had deep impacts on the conceptions about rock art uses. The processual and functionalist vision of culture as an extrasomatic system of adaptation to the environment emphasized its internal homeostasis and its state of balance with the natural world (Binford 1962 and 1965, Schiffer 1972, Renfrew 1973, Flannery 1975). Conversely, it did not focus on explaining why some cultural behaviours were unsuccessful and maladaptive. Thus, this theoretical

framework proposed some teleological explanations –culture was conceived as oriented towards the goal of adaptation– and some deterministic explanations –environmental determinism was often considered as the cause of specific adaptive strategies– which, when combined, could also result in tautology –human behaviour was determined by the environment but simultaneously directed towards adapting to it.

As a consequence of this perspective, some authors saw art as a peripheral phenomenon that did not contribute to human adaptation. Nevertheless, other authors generated original visions about the adaptive functions of rock art, which were particularly related to its use as a means of information exchange that occurred in specific environmental contexts. Rock art and portable art were thus conceived as mechanisms of regulation of populations' mobility, as means of interaction and alliance in large territories, and as indicators of aggregation sites (Jochim 1983, Gamble 1982, Conkey 1980). Methodologically, the study of these uses involved the analysis of art beyond the site scale and implied broader spatial scales, which mirrored the territorial ranges occupied by hunter-gatherer groups.

Unlike the previous theories, the processual framework involved a hypothetical-deductive epistemological approach to archaeology. This meant that the inductive construction of archaeological cultures based on homogenous traits was abandoned, and the focus was placed instead on the characterisation of cultural variability. As a consequence, the variability of rock art repertoires (and not just their typical motif types) became of crucial importance in their analysis (Conkey 1980).

Finally, although this framework defined sequences of production, maintenance and recycling of artefacts (Schiffer 1972), the processual perspective did not usually apply this kind of model to rock art production. An interesting exception are the works of Aschero (1983-1985 and 1988), who did construct models of production sequences to rock art studies, defining the different stages they involved and indicating the kind of material remains that each stage would leave in the archaeological record.

Another theoretical framework which has been much less hegemonic and less widespread than the previous ones is that of social archaeology. This perspective (generated both in the northern hemisphere and particularly in Latin America) has proposed to develop archaeological research based on concepts derived from historical materialism. Later, other concepts derived from agency theory (Bourdieu 1977, Giddens 1995) and from theories focused on the study of ideology and power (Foucault 1980, Althusser 1984) were also used in archaeology with a wider response in the academic community. Such research has achieved different degrees of actual application of these theories to the archaeological data (e.g. Childe 1936, Lumbreras 1984, Paynter y McGuire 1991, Vargas Arenas 1986, Bate 1989, Dobres 2000)³.

The most orthodox perspective of this theoretical framework defined art as a creation of ideological nature which was determined by the material conditions of social life. Art reflected these determinant conditions by justifying

them and/or by masking them, and thus contributed to the reproduction of the social system through which it was created (ej. Zis 1987; see discussion in Baynes 1975 y Wolff 1993).

The applications of this perspective to rock art studies have usually not been developed from such an orthodox perspective, although they have accentuated the ideological aspects of art. Thus, they have focused for example on the political interpretation of Western European Palaeolithic rock art as a visual discourse of ideological nature, that emphasized the produces of male hunting while neglecting those generated by female labour (Faris 1983).

Following the dialectical relationship that this theory establishes between socioeconomic conditions and ideology, rock art has also been considered as an ideological visual rhetoric used to express (and mitigate) the contradictions happening in the transition between a hunter-gatherer mode of life to a herding mode of life in the Atacama desert, Chile (Gallardo 2004).

Curiously, in spite of its materialist ontology, which traditionally focuses on the economic aspects of cultural creation, the social perspective in archaeology has not been oriented towards the study of rock art production, and has rather focused on its socioeconomic contexts and its ideological uses (see discussion in Fiore 1995 and 1996). This situation, as well as the theory's scarce application to the study of concrete cases, suggests that the potential of this framework has not been fully explored yet.

From an entirely different ontology, the post-processual theoretical trends in archaeology have defined a notion of culture centered in the symbolic aspects of representation and construction of social reality, where materiality does not have a determinant role (Hodder 1982, Shanks and Tilley 1987). From this perspective, the archaeologist creates a hermeneutic interpretation of material culture, in which he/she is actively involved since he/she influenced by his/her social-historical context and his/her subjectivity (*ibidem*). The emphasis on these ideas has generated a very healthy self-awareness and self-criticism among archaeologists, who have begun to question the social and ethical effects of their professional practices⁴.

From this perspective, art has been conceived as a symbolic construction of reality which had and has many uses and interpretations. One of the most classical examples of a hermeneutic analysis of rock art has been that of the Scandinavian petroglyphs of Nämforsen, where Tilley attempts to locate a grammar, a set of combination rules that operated to organise the motifs, and that structures their location in the landscape's topographical areas⁵ (or in the "pages" of the "text" in the author's terms; Tilley 1991). The motifs are thus interpreted—in openly subjective terms—as ambiguous symbols related to totems of three clans (*ibidem*).

The studies of the relationships between rock art and landscape have been one of the richest developments of post-processual archaeology. This perspective proposes to break the Western distinction between nature and culture, and to conceive landscape not as a neutral and objective space external to human beings, but rather as a significant

place, subjectively constructed through symbolic and practical human action (Tilley 1994). From this perspective, rock art forms part of the landscape and vice-versa: features such as its geographical, topographical and microtopographical location, the access to the sites, the visibility from and of the sites, the colour and texture of the bedrock, reveal ways of marking and constructing the landscape through rock art creation and through its use (Bradley *et al.* 1994)⁶.

Finally, the neoevolutionist framework has developed an entirely different vision about the production and uses of rock art. This perspective maintains that human cultures are submitted to natural selection. Unlike the processual approach, this framework does not emphasize the state of adaptation of cultures and populations, but also contemplates the possibility of their maladjustment and extinction, both depending on specific conditions of selection (e.g. Dunnell 1989, Smith and Winterhalder 1992, Winterhalder and Smith 1992, Shennan 2002). From this perspective, authors have suggested that art has a selective value, in so far as it appears in every human culture, it intervenes in different social activities, and it is a source of aesthetic pleasure, which favours its reproduction (Dissanayake 1988: 6).

This approach has generated at least two complementary perspectives. One focuses on the ecological factors that, for example, influence the availability and predictability of faunal resources, which in turn require adequate hunting strategies, and where rock art's function would be used as a source of information about these situations and strategies (Mithen 1988). The other perspective focuses on rock art as a product of high cognitive accessibility, a specific ability of the *Homo sapiens* species which led to the integration of different intelligences (about technical, social and natural realms; Mithen 1997). Rock art would then have been actively used during the recent process of human evolution in so far as it allows the transmission and exchange of information⁷; such use would have had a high adaptive and selective value for our species (*ibidem*).

After more than one hundred years of rock art research, this art form is now being subject to new uses. Key rock art sites are visited by thousands of tourists all over the planet. As a consequence, some regions have experienced a socioeconomic conversion due to the incorporation of these sites to their tourist circuits. Moreover, during the last decades it has been recognised that the work of archaeologists has direct social consequences within the academic sphere, but also—and fundamentally—beyond it. Their involvement in the design and control of rock art site management plans, including their conservation and opening to the public, is a direct consequence of this relatively new social role.

Uses and users have changed with time. Among the latter, local communities are now being recognized as legitimate users of rock art. These include peoples who nowadays maintain the creation and use of rock art as part of their cultural habits, as well as peoples who do no longer produce rock art, but live close to it and whose attitude towards it ranges from total indifference to utter interest on its value as cultural heritage and/or as a potential source of

income. These different trends hint to the broad and complex issues that underlie current rock art uses, and reveal the importance of maintaining a fluid dialogue between archaeologists and local communities.

Rock art images are also being popularised by contemporary advertisements, and have been adapted to new media: t-shirts, bijouterie, stationery, etc., thus abandoning the bedrock as their original support. Rock art images now surf through cyberspace and are manipulated, recycled and profited from: sometimes in a detailed and rigorous manner, sometimes in a careless and distorted manner. These images are thus kept in digital files and “preserved” for the future. After so many rock art “uses” and “abuses” ... will these files be the new media that guarantee its eternity?

New knots in rock art’s conceptual fabric: the chapters in this book

The chapters compiled in this volume focus on several aspects of the production and/or the uses of rock art in the past and the present. Their case studies comprise different regions of Chile, Argentina and Spain. Each chapter includes an expanded abstract in English, were its contents are summarised; therefore these will not be presented here.

The chapters in this book follow an implicit sequential order, starting from those which focus basically on **production** issues (see Más Cornellá; Fiore; Crivelli; Fernández) and which refer to topics such as the technical choices in the creation of rock art motifs, the rates of change of techniques in time and space, and the socioeconomic contexts in which techniques were created and used. The following chapters focus also on the socioeconomic contexts of rock art production, but emphasise their different **uses in the past** as identity markers, territorial indicators, symbols of landscape appropriation, signs on roads and trails, aggregation areas, etc. (see Belardi and Goñi; Ferraro and Molinari; Aschero; Aschero *et al.*; Martel, Podestá *et al.*; Núñez *et al.*; Valenzuela *et al.*; Cartagena and Núñez). Finally, the three last chapters focus on some of the **uses that rock art has in the present**. These study different cases that relate archaeological research, cultural tourism, legal frameworks and rock art site management plans and practices (see Bellelli and Podestá; Podestá; Onetto).

The collection of papers presented in this book constitutes an interesting sample of the kind of rock art studies that are being carried out in Southern South America and Spain. These papers show several ties with some of the theoretical frameworks summarised above, and contribute to the development of these frameworks by applying some of their concepts to specific case studies. In doing so, we think these chapters both mark the limitations and show the potential of rock art theories by explicitly questioning the archaeological record through the topics of art’s production and uses. These chapters are thus new knots in the conceptual fabric of rock art studies.

Notes

¹ CONICET – AIA – UBA Bartolomé Mitre 1131 7° “G” CP 1036. Buenos Aires. danae_fiore@Argentina.com; danae_fiore@yahoo.es

² Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. 3 de Febrero 1378. (1426) Buenos Aires. mercedespodesta@yahoo.com

³ Moreover, some approaches have been closer to culture-history theory (e.g. Childe 1936) while others are much less normative and focus on the dynamics of cultural practice (e.g. Painter and McGuire 1991).

⁴ Nevertheless, in its most extreme versions, this framework has endorsed an extreme relativist approach which has put so much emphasis on the subjective nature of archaeological interpretation that has mostly focused on the archaeologist’s agency and has neglected the agencies of those who lived in the past and did leave (intentionally and/or unintentionally) traces of such agencies in their material remains.

⁵ Note the similarities with Leroi-Gourhan’s topographical and structuralist approach.

⁶ It is interesting to note that previous perspectives –with different ontologies– had already stressed the importance of these features (e.g. Leroi-Gourhan (1965), Schobinger and Gradin (1985), etc.).

⁷ Noticeably, both perspectives (ecological and cognitive) focus mostly on representational rock art motifs, and usually do not provide interpretations for (apparently) non-representational forms.

Producción y usos del arte rupestre e implicaciones cronológicas. Algunos ejemplos en Andalucía, España

Martí Mas Cornellà

RESUMEN

Tradicionalmente, para establecer una secuencia cronológica o cultural de un conjunto rupestre se acude a diferentes criterios, entre los que destacan los análisis estilísticos, tipológicos y temáticos, sin olvidar el contexto arqueológico.

En este artículo se plantea la importancia que pueden tener los estudios sobre pigmentos, estratigrafías cromáticas y procesos de ejecución –más allá de la simple constatación de superposiciones o infraposiciones, en algunos casos subjetivas– de los motivos pintados o grabados, de cara a complementar éstos u otros planteamientos teóricos. Los estudios experimentales y estadísticos, por otra parte, también pueden corroborar o desechar hipótesis de trabajo.

Conclusiones como que la Cueva del Tajo de las Figuras es un auténtico mapa etológico, lo cual demuestra un gran conocimiento del medio ambiente, incidiendo en temas tan importantes como la reproducción de la vida, o que este lugar representa un papel fundamental respecto a la transmisión de información, aunque se podría dotar o no a las imágenes de contenido simbólico, no dejan de reafirmar algunas proposiciones iniciales. El significado o uso de estos sitios contribuyen a aportar nueva información al respecto.

Palabras clave: pinturas y grabados rupestres - cronología - técnica - Laguna de la Janda.

ABSTRACT

Traditionally, chronological or cultural sequences of rock art are based on different criteria, such as stylistic, typological and thematic analyses, as well as on their archaeological context.

In this paper, we deal with the importance the studies concerning the pigments, chromatic stratigraphies and production processes –beyond the mere check of superpositions or infrapositions– of the painted and engraved motifs. On the other hand, the experimental and statistic studies can also validate or reject working hypotheses.

Studies of Cueva del Tajo de las Figuras (Spain) suggest that it can be regarded as an authentic ethological map, since it shows a great deal of knowledge of the environment, and involves crucial issues such as the reproduction of life or the key role of this place in the transmission of information. These studies contribute to consolidate some initial hypotheses. The significance and use of these sites provide new data in this respect.

Cueva del Tajo de las Figuras shows a complex chromatic stratigraphy (red series), which is the result of the development of an artistic activity through a long period of time in a reduced space. This is confirmed by our technical analysis, while the rock art style does not seem to reflect any different cultural sequences. The site also includes palaeolithic engravings, which have not been studied in this chapter, and white abstract paintings. These latter show no formal or technical similarities with other sites, and have only been dated by an *ante quem* or *post quem* date with relation to the red paintings and the engravings. This has led us to question whether these circumstances fit with the characteristics of the initial Holocene hunter-gatherers, whose temporal settlements were repeatedly used with the end of exploiting natural resources intensively and seasonally, with a marked specialization and diversification.

The relationship between the levantine art and the Tajo de las Figuras art has allowed us to question some established criteria when dealing with stylistic studies based on rock art technique: it is due to these circumstances that we consider that technical studies can generate important theoretical implications. Such criteria have been a constant in historiography, and probably obey to the similarity of themes that reflect the ideology and

symbolism of hunter-gatherer societies of the initial Holocene, a period characterized by fragmentation and cultural regionalization.

In our opinion, we should observe the postpalaeolithic rock art of Peninsula Iberica as a puzzle or net (with multiple formal variants) with sequences in which there can be diachronic and synchronic interactions, but not rigid stylistic evolutions.

The observations here synthesised are based on the use of the records generated by the general project of archaeological research *Las manifestaciones rupestres prehistóricas de la zona gaditana*, authorised and supported by the *Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía*, carried out mainly between 1988 and 1993.

Key words: rock paintings and engravings - chronology - technique - Laguna de la Janda.

Introducción

Las sierras que bordean la antigua Laguna de la Janda, en el Campo de Gibraltar (Cádiz, Andalucía, España), contienen un gran número de manifestaciones pintadas (y en algunos casos grabadas), localizadas en los característicos abrigos rocosos –covachas naturales que no presentan excesiva profundidad– desarrollados en la arenisca silícea que caracteriza estas sierras (Mas Cornellà 1995), que, exceptuando un reducido número de representaciones paleolíticas, han venido relacionándose con el arte esquemático (Lámina 1, Figura 1). Se trata de una facies cuyas estaciones rupestres abarcan la práctica totalidad de la Península Ibérica, y según las investigaciones tradicionales, sistematizadas por P. Acosta Martínez (1968), se desarrollaría desde finales del Neolítico hasta la Edad del Hierro, considerando teorías difusionistas relacionadas con el desarrollo de la metalurgia y un sustrato autóctono. Presenta variantes técnicas, estilísticas, tipológicas y temáticas muy significativas.

Actualmente, sin embargo, parece que va definiéndose una unidad conceptual entre el Neolítico y el Calcolítico, como demuestra el arte mueble y cerámico que va apareciendo en Andalucía central (Molina Expósito *et al.* 1999). Probablemente sería en este momento cuando en el Campo de Gibraltar se introducirían temas extraños hasta entonces, posiblemente al mismo tiempo que se adoptan nuevas tecnologías –e ideologías y simbologías (religión?)– (economías productoras) que definen globalmente el paisaje artístico que hoy conocemos (Mas Cornellà 2000a) (Lámina 1, Figura 2).

Estas consideraciones se basan en la abundancia de elementos descritos como antropomorfos y zoomorfos de tendencia esquemática, halteriformes, bitriangulares, oculados –algunos de ellos antropomorfos–, pectiniformes, figuras en *pi* griega, esteliformes, ramiformes, ancoriformes, figuras en *phi* griega, zigzags, petroglifoides, cruciformes, trazos, conjuntos de puntos. (Cabré y Hernández-Pacheco 1914, Breuil y Burkitt 1929, Acosta Martínez 1968), pero existen unas figuras humanas y de animales de tendencia naturalista, y diferentes combinaciones de elementos o trazos, que dejaban algo perplejos a los investigadores (Lámina 2, Figura 3).

Los detallados estudios técnicos (pigmentos, estratigrafías cromáticas, procesos de ejecución de los motivos.) llevados a cabo durante la década de los noventa,

a los que hay que añadir también análisis experimentales (pintura y modo de aplicación) y temáticos (identificación de especies a partir de estructuras iconográficas), han permitido cuestionar criterios estilísticos evolutivos y encuadrar algunas de las manifestaciones rupestres objeto de nuestro estudio en relación con las características de las sociedades de cazadores recolectores del Holoceno inicial¹.

Arte rupestre del holoceno inicial

Una de las cavidades más representativas que hemos podido aislar en este sentido es la Cueva del Tajo de las Figuras (Sierra Momia, Benalup-Casas Viejas), por lo que dedicaremos este artículo a su observación (Lámina 2, Figura 4).

Pigmentos y estratigrafía cromática

Se han considerado los posibles pigmentos y procedencia de la materia prima, formulando diferentes hipótesis de trabajo. Una de ellas es que el pigmento utilizado para la ejecución de las pinturas rojas en las cavidades de las sierras del Campo de Gibraltar se obtiene de la misma arenisca silícea que constituye el soporte rocoso de las manifestaciones artísticas, ya que contiene altos porcentajes de óxido de hierro. Una muestra de arenisca cementada con óxidos de hierro recogida en las proximidades de la Cueva del Arco, muy cerca de la Cueva del Tajo de las Figuras, en una zona muy puntual y con aspecto subsférico, fue sometida a análisis por plasma y gravimetría. Los resultados son los siguientes: sílice (SiO₂): 76,51%, hierro (Fe): 15%, cobre (Cu): 0,011%, plomo (Pb): 0,001%, zinc (Zn): 60 ppm [partes por millón], y arsénio (As): 20 ppm. Cuando los clastos que pueden obtenerse en los alrededores de los conjuntos rupestres presentan una cantidad muy reducida de granos de cuarzo en comparación con las partículas de óxidos metálicos cementantes, se obtiene un pigmento de relativa buena calidad simplemente triturando o raspando esta materia prima (Mas Cornellà *et al.* 1994)².

El detallado examen de la estratigrafía cromática y, en definitiva, del proceso de ejecución de las pinturas, de este abrigo rocoso excepcional, en el que en apenas 18 m², superficie que comprenden los paneles, la práctica totalidad

de su interior, existen 920 figuras pintadas y se han contabilizado 95 superposiciones y 252 yuxtaposiciones, junto con diferentes estudios experimentales, nos ha permitido obtener datos, entre otros, como los que resumimos a continuación. Siempre que una representación roja se superpone a una pintura blanca tiene una mayor intensidad o saturación que el resto de la figura, plasmada directamente sobre la roca soporte. Este hecho puede atribuirse a que la pintura blanca, que presenta una gruesa textura, cuya superficie, lisa y opaca, contrasta con la rugosidad de la roca soporte, actúa como enlucido, limitando la absorción, lo cual, a la vez, al regular la microporosidad de la superficie, permite una mejor conservación de la pintura roja. Sin embargo, la relativa buena conservación que presentan los pigmentos rojos cuando se encuentran plasmados sobre la pintura blanca obliga a plantearse que necesariamente debió emplearse un aglutinante que no fuera simplemente una solución acuosa. El exceso de absorbencia, por parte del soporte, del aglutinante y/o diluyente deja al pigmento desprotegido y la pintura se conserva precariamente debido a esta fragilidad. Una base menos absorbente provoca una pobre adherencia. Teniendo en cuenta que un líquido deberá ser tanto más capaz de adherirse a la superficie cuanto menos dispuesta a absorberlo esté ésta, es imposible que la pintura roja (sin aglutinante) se adhiriera a la blanca, como ha podido comprobarse experimentalmente. El pigmento

simplemente mezclado con agua, sin ningún tipo de aglutinante, ya durante el proceso de secado, provoca que la pintura se convierta en una película que se agrieta, cuartea y cae, por falta de unión con la base, aunque la pintura se adhiere sobre la roca soporte. Por otro lado, parece evidente, siguiendo estos planteamientos, que las tonalidades menos intensas, amarillo rojizas o rojo claras, no son más que el resultado de la degradación de otras muy saturadas, como las rojas o rojo castañas.

Proceso de ejecución de los motivos

La gama cromática roja establecida en la Cueva del Tajo de las Figuras, en la que hemos distinguido 17 tonalidades o matices y que hemos agrupado en varias fases, para simplificar el proceso, aunque indudablemente no sería tan simple, no obedecen a un intento de diferenciar colores, sino al progresivo deterioro de los pigmentos de similar tonalidad plasmados en un segmento temporal muy amplio (grafico 1). Al artista no le preocupaba el color, utilizaba la materia prima que tenía a mano para ejecutar lo que realmente le importaba, la forma de las representaciones, que pintaba o repintaba con un color intenso, destacando las nuevas creaciones o las siluetas que reciclaba (Mas Cornellà 1998, 2000b).

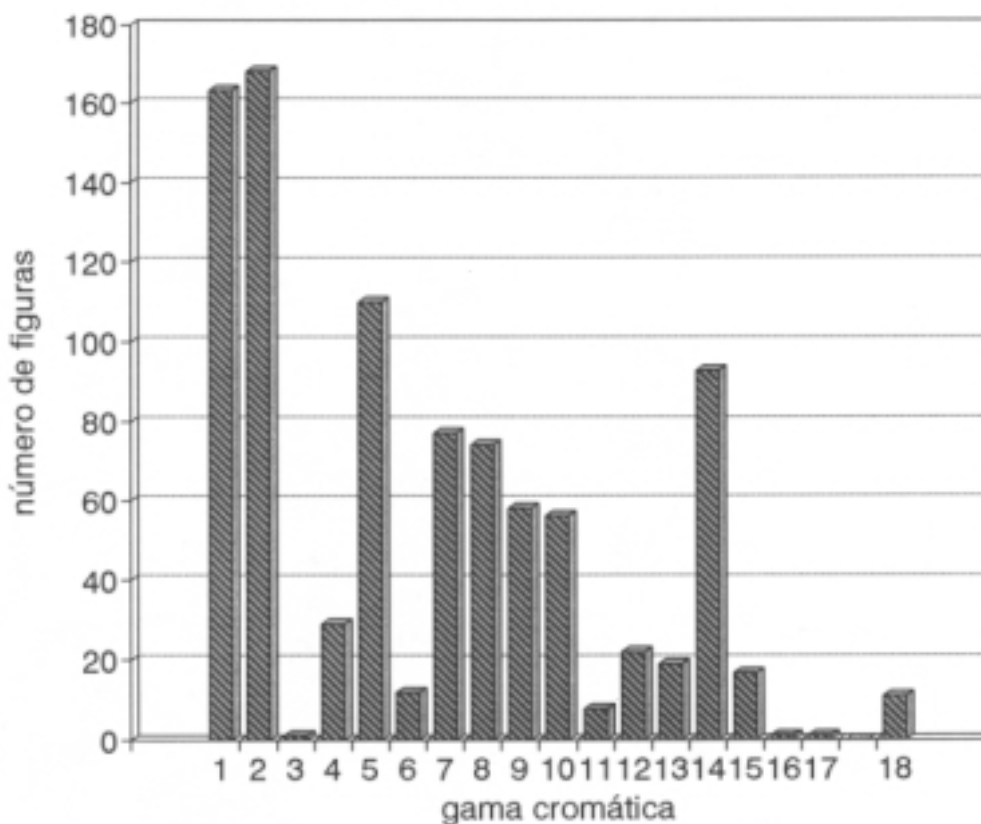


Gráfico 1. Gama cromática de las pinturas.

1: amarillo rojizo (5YR 7/8) [163 figuras], 2: amarillo rojizo (5YR 6/8) [168], 3: rojo amarillento (5YR 5/8) [1], 4: rojo claro (2.5YR 6/8) [29], 5: rojo claro (10R 6/8) [110], 6: rojo claro (10R 6/6) [12], 7: rojo (2.5YR 5/8) [77], 8: rojo (2.5YR 4/8) [74], 9: rojo (10R 5/8) [58], 10: rojo (10R 4/8) [56], 11: rojo (2.5YR 5/6) [8], 12: rojo (10R 5/6) [22], 13: rojo castaño (2.5YR 4/6) [19], 14: rojo castaño (10R 4/6) [93], 15: rojo castaño carmín oscuro (10R 3/6) [17], 16: rojo castaño carmín oscuro (10R 3/4) [1], 17: rojo castaño oscuro (10R 3/3) [1] y 18: blanco (5YR 8/1) [11].

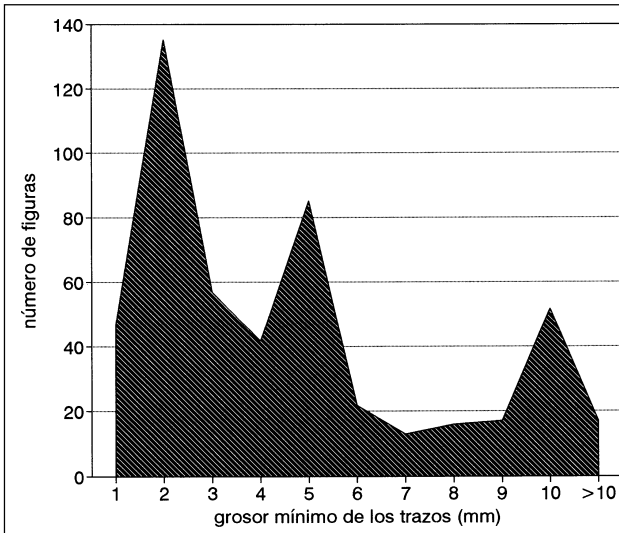


Gráfico 2. Grosor mínimo de los trazos de las representaciones.

1 mm, 47 motivos; 2, 135; 3, 57; 4, 42; 5, 85; 6, 22; 7, 13; 8, 16; 9, 17; 10, 52; y >10, 17. No pueden cuantificarse 417 figuras (restos, manchas, puntos...)

Por lo que respecta al modo de aplicación de la pintura cabe señalar que se ha cuantificado el grosor de los trazos y obtenido resultados interesantes. Un 48% del total de motivos cuantificables presenta un grosor mínimo de los trazos comprendido entre alrededor de 1 y 3 mm (gráfico 2) (Lámina 3, Figura 5). Los grosores máximos están proporcionalmente representados en función del mínimo, lo que podría indicar que generalmente no se utilizarían pinceles de diferentes grosores para ejecutar una misma figura (gráficos 3 y 4). Para la realización de las pinturas se emplearían pinceles de dos tamaños, que permitirían realizar trazos de entre 1 y 3 mm, y 4 y 6 mm, empleando quizá ocasionalmente otros en torno a los 10 mm. Experimenten-

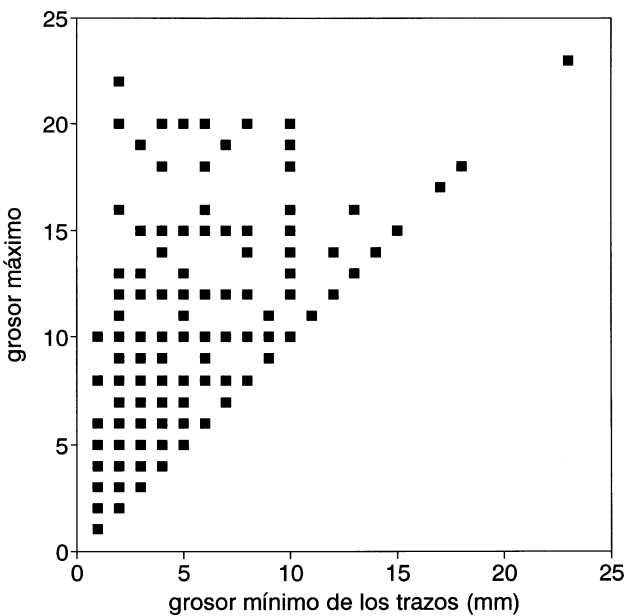


Gráfico 3. Posibles relaciones entre el grosor mínimo y el máximo de los trazos de cada figura

talmente se ha comprobado que con una ramita tierna o blanda, apuntada y ligeramente machacada, para obtener un final fibroso que permita la acumulación de pintura, se obtienen resultados similares a los observados en la cavidad.

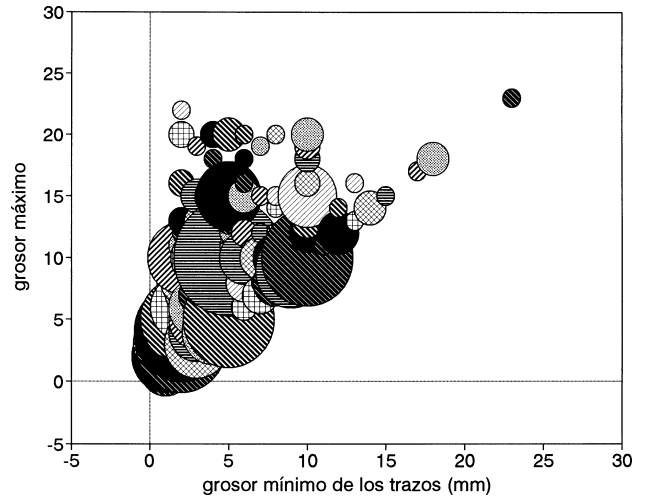


Gráfico 4. Desarrollo del gráfico anterior cuantificando el número de posibilidades.

Grosor mínimo: 1 mm - grosor máximo 1 mm, 8 figuras; 1 - 2, 13; 1 - 3, 12; 1 - 4, 5; 1 - 5, 5; 1 - 6, 2; 1 - 8, 1; 1 - 10, 2; 2 - 2, 13; 2 - 3, 24; 2 - 4, 25; 2 - 5, 19; 2 - 6, 11; 2 - 7, 3; 2 - 8, 5; 2 - 9, 1; 2 - 10, 13; 2 - 11, 2; 2 - 12, 1; 2 - 13, 2; 2 - 16, 2; 2 - 20, 2; 2 - 22, 1; 3 - 3, 12; 3 - 4, 9; 3 - 5, 9; 3 - 6, 9; 3 - 7, 4; 3 - 8, 1; 3 - 9, 1; 3 - 10, 8; 3 - 12, 1; 3 - 13, 2; 3 - 15, 3; 3 - 19, 1; 4 - 4, 11; 4 - 5, 7; 4 - 6, 4; 4 - 7, 1; 4 - 8, 1; 4 - 9, 4; 4 - 10, 5; 4 - 12, 1; 4 - 14, 1; 4 - 15, 4; 4 - 18, 1; 4 - 20, 2; 5 - 5, 24; 5 - 6, 1; 5 - 7, 1; 5 - 8, 6; 5 - 10, 34; 5 - 11, 1; 5 - 12, 1; 5 - 13, 2; 5 - 15, 12; 5 - 20, 3; 6 - 6, 2; 6 - 8, 4; 6 - 9, 1; 6 - 10, 7; 6 - 12, 2; 6 - 15, 3; 6 - 16, 1; 6 - 18, 1; 6 - 20, 1; 7 - 7, 4; 7 - 8, 1; 7 - 10, 5; 7 - 12, 1; 7 - 15, 1; 7 - 19, 1; 8 - 8, 6; 8 - 10, 6; 8 - 12, 1; 8 - 14, 1; 8 - 15, 1; 8 - 20, 1; 9 - 9, 15; 9 - 10, 1; 9 - 11, 2; 10 - 10, 24; 10 - 12, 4; 10 - 13, 3; 10 - 14, 2; 10 - 15, 10; 10 - 16, 2; 10 - 18, 2; 10 - 19, 2; 10 - 20, 3; 11 - 11, 1; 12 - 12, 5; 12 - 14, 1; 13 - 13, 1; 13 - 16, 1; 14 - 14, 3; 15 - 15, 1; 17 - 17, 1; 18 - 18, 3; y 23 - 23, 1.

Se han descrito seis técnicas que parten del trazo simple y la digitación: trazo simple, tinta plana, puntuaciones, manchas, tinta plana con restos de un silueteado más denso y doble trazo (Mas Cornellà 1998, 2000b) (gráfico 5).

La compleja gama cromática (serie roja) de la Cueva del Tajo de las Figuras podría llevar a suponer diferentes fases culturales. Sorprende, sin embargo, observar que en todos los momentos encontramos representadas figuras tanto de tendencia naturalista como esquemática. Tonalidades tan alejadas como la 2 (amarillo rojizo) o la 14 (rojo castaño), significativas por el importante número de figuras que implican, ofrecen porcentajes muy similares de figuras de tendencia naturalista o esquemática (gráfico 6).

Éstas y otras consideraciones, que no podemos desarrollar aquí por falta de espacio, nos llevan a pensar que la conclusión obvia es que a pesar de que la composición global se pintó durante un espacio de tiempo prolongado, como nos demuestra el análisis técnico, el estilo parece reflejar un mismo segmento cultural. Las manifestaciones de las últimas fases pictóricas serían tanto aquellas que



Figura 1. Laguna de la Janda



Figura 2. Representaciones esquemáticas o abstractas de la Cueva de Palomas 2 (Sierra del Niño, Tarifa). Las pinturas presentan una alteración considerable debida a excreciones de aves



Figura 3. Ciervo



Figura 4. Cueva del Tajo de las Figuras



Figura 5. Cérvido (19 x 22 mm)



Figura 6. Bandada de avutardas



Figura 7. Cáprido



Figura 8. Cáprido de la Cueva Cimera o de los Cochinos

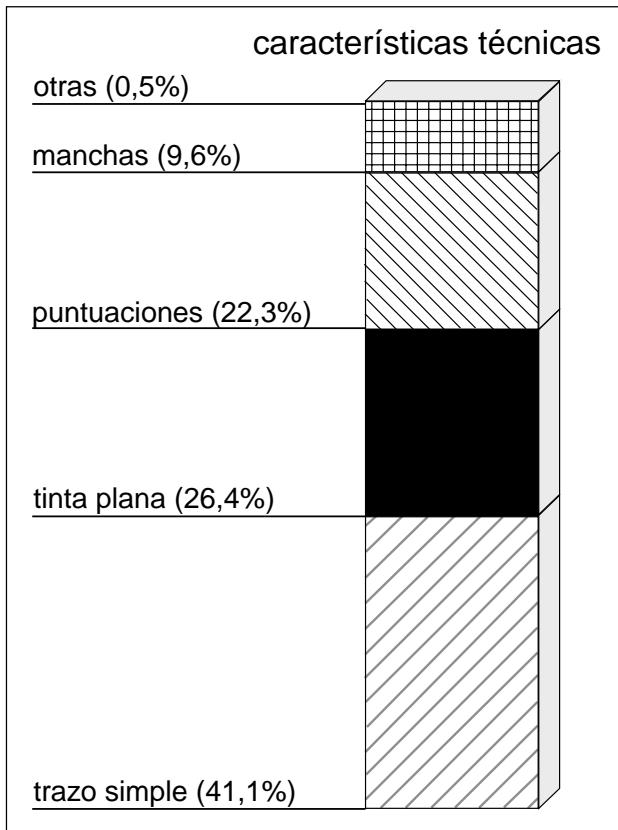


Gráfico 5. Técnicas desarrolladas.

Trazo simple [304 figuras], tinta plana [195], puntuaciones [165], manchas [71], tinta plana con restos de un silueteado más denso [3] y doble trazo [1]. Se excluyen los restos [181]

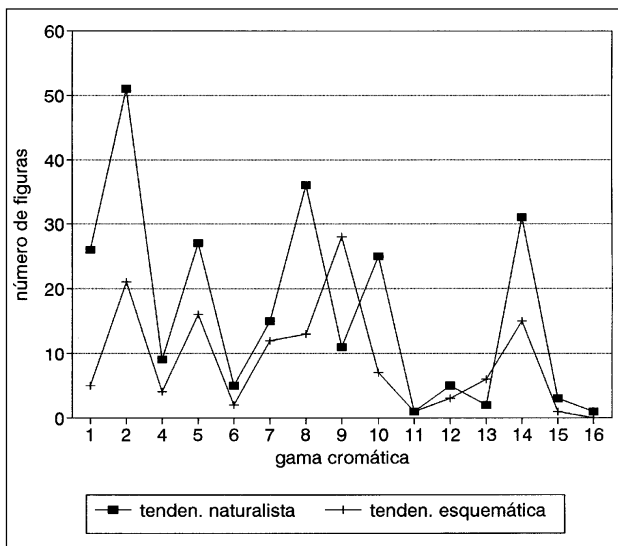


Gráfico 6. Gama cromática y figuras de tendencia naturalista o esquemática.

1: amarillo rojizo (5YR 7/8) [26 figuras de tendencia naturalista y 5 de tendencia esquemática], 2: amarillo rojizo (5YR 6/8) [51 y 21], 4: rojo claro (2.5YR 6/8) [9 y 4], 5: rojo claro (10R 6/8) [27 y 16], 6: rojo claro (10R 6/6) [5 y 2], 7: rojo (2.5YR 5/8) [15 y 12], 8: rojo (2.5YR 4/8) [36 y 13], 9: rojo (10R 5/8) [11 y 28], 10: rojo (10R 4/8) [25 y 7], 11: rojo (2.5YR 5/6) [1 y 1], 12: rojo (10R 5/6) [5 y 3], 13: rojo castaño (2.5YR 4/6) [2 y 6], 14: rojo castaño (10R 4/6) [31 y 15], 15: rojo castaño carmín oscuro (10R 3/6) [3 y 1] y 16: rojo castaño carmín oscuro (10R 3/4) [1 y 0]. Se han eliminado las tonalidades que no presentan ningún motivo de este tipo. Total: 248 figuras de tendencia naturalista y 134 de tendencia esquemática

fueron pintadas posteriormente como las sucesivamente repintadas (Mas Cornellà 1998, 2000b).

Estructuras iconográficas e identificación de especies

Al iniciar el análisis de los zoomorfos y los antropomorfos desglosamos formalmente cada individuo en diferentes conceptos anatómicos, los cuales, codificados, fueron introducidos en una base de datos. Nos dimos cuenta que detrás de una apariencia de tendencia naturalista o esquemática se ocultan unas estructuras iconográficas que se repiten e imbrican, por lo que naturalismo y esquematismo son en realidad una ilusión, ya que ambas categorías presentan elementos idénticos interrelacionados de diferentes formas. Las estructuras iconográficas desglosadas nos han permitido, por otra parte, abordar una identificación de especies más objetiva (Mas Cornellà 1998, 2000b, 2001a).

En este sentido cabe señalar que las aves plasmadas en este lugar reflejan un ambiente lagunar o marismero (acuáticas, zancudas palustres, flamencos, grullas, grandes limícolas, calamón o polla de agua...), y también la zona esteparia (avutardas) (Lámina 3, Figura 6) intermedia entre las sierras colindantes (hábitat de los cápridos) (Lámina 4, Figura 7) y los humedales próximos. En aquel momento la Laguna de la Janda sería una zona húmeda de grandes dimensiones o una red hidrográfica con lagunas y humedales. No debemos olvidar que actualmente se está poniendo de manifiesto la relación existente ya desde el Tardiglaciario entre los últimos cazadores recolectores y la ocupación, y por lo tanto explotación, de medios fluviales, lacustres y litorales (Aura Tortosa y Pérez Ripoll 1995:140). Asimismo las especies y escenas que han podido ser definidas con mayor precisión nos introducen en un periodo concreto, desde finales de la estación húmeda y durante todo el periodo de sequía estival, entre marzo o abril y septiembre u octubre, cuando se inician nuevamente las lluvias equinocciales, caracterizadas por su torrencialidad: nacimiento y cría de los cervatos, grullas –aunque es una especie invernante en el Sur de la Península Ibérica, cuatro de los seis individuos representados en la Cueva del Tajo de las Figuras corresponden a la época de reproducción (nidificaban en la Laguna de la Janda), probablemente los dos restantes, por su proximidad a una de las escenas formarían parte de la misma composición–, colonia de flamencos, bandada de avutardas (pollos), ciervos en celo. Sorprende, por ejemplo, la ausencia de los grandes bandos de ánsares que sólo podían ser vistos en otoño e invierno, entre octubre y marzo (Mas Cornellà 1998, 2000b).

Por otra parte, la fauna representada en esta cavidad no desentona excesivamente de los conjuntos faunísticos documentados en los registros arqueológicos (Aura Tortosa y Pérez Ripoll 1995). La aparente contradicción existente con la información aportada por el yacimiento más cercano que ofrece datos de este tipo, la Cueva de Nerja (Málaga), con relación a las aves, puede ser debida tanto a las diferencias entre ambos ecosistemas como a que

precisamente la presencia de algunas especies sugiere una ocupación de la cueva durante los meses comprendidos entre octubre y diciembre (Eastham 1986), particularidades que condicionan extremadamente la presencia o ausencia de determinadas especies de aves, especialmente de las migratorias. Un reciente artículo (Hernández Carrasquilla 1995) difiere notablemente de las listas faunísticas de A. Eastham. A través de los estudios de este autor se deduce que los ocupantes del yacimiento practicaban una caza estacional de aves marinas en las temporadas otoñal e invernal, salvo en el Epipaleolítico, donde parece ligeramente desplazada al verano. F. Hernández Carrasquilla advierte, sin embargo, que estas inferencias actualistas deben ser tomadas con muchas reservas, ya que suponer que el patrón migratorio, el cuartel de invernada, la fenología... de las especies no ha sufrido modificaciones en el tiempo es inexacto. Un dato interesante recalado es que no puede ser una coincidencia que uno de los períodos con un menor número de aves (Neolítico) se corresponda con la aparición de los mamíferos domésticos en la secuencia estratigráfica.

Si existe un paralelo –estilo, temática y actitud– con alguna de las representaciones de aves (figura 01.262 (Mas Cornellà 2000b:86), por ejemplo, –ave de tendencia naturalista–) [cuello y cabeza] –obviando, evidentemente, que se trate de un ánade, aunque como hemos visto en la Cueva del Tajo de las Figuras, donde la abundancia de representaciones de todo tipo permite análisis detallados, un solo elemento, como aquí el pico, no siempre es representativo y puede llevar a determinaciones incorrectas–, éste es probablemente el grabado ornitomorfo realizado sobre un soporte mueble, exhumado en el estrato VI, Epipaleolítico microlaminar, de la Cámara de la Mina en la Cueva de Nerja (Málaga) (excavación de 1979) (Acosta Martínez 1984:42-43, Pellicer Catalán y Acosta Martínez 1986:355,421), que ha sido objeto de una reciente revisión y atribuido al Paleolítico Superior Final (Pellicer Catalán y Sanchidrián Torti 1998), lo cual no deja de ser interesante.

Los motivos esquemáticos o abstractos distan de estar en sintonía con los motivos típicos del arte esquemático clásico, al que nos hemos referido al principio. Abundan las combinaciones de elementos y trazos, las cuales no pueden relacionarse con otros motivos conocidos. Solamente los pectiniformes y figuras en *pi* griega o esteliformes (y soliformes), éstos últimos con determinados ejemplos extremadamente originales (rayos pectiniformes, gran tamaño...), que además están asimilados a altas cronologías (Acosta Martínez 1984), son los únicos significativos. Los pectiniformes y figuras en *pi* griega cuando no representan a un cuadrúpedo de forma más que evidente no dejan de compartir las mismas estructuras iconográficas de algunos zoomorfos (tronco y extremidades).

La técnica también es muy particular. Los trazos finos documentados en esta estación no son característicos del fenómeno esquemático, aunque no existen estudios técnicos específicos a los que podamos remitirnos.

Consideraciones finales

La Cueva del Tajo de las Figuras es un auténtico mapa etológico, que demuestra un gran conocimiento del medio ambiente, incidiendo en temas tan importantes como la reproducción de la vida. Parece lógico suponer que este lugar representa un papel fundamental respecto a la transmisión de información, aunque se podría dotar o no a las imágenes de contenido simbólico.

El conjunto rupestre del Tajo de las Figuras se encuentra situado en las estribaciones de Sierra Momia (Sudoeste). La Cueva del Tajo de las Figuras destaca en el paisaje y está orientada hacia la Laguna de la Janda, dominando un amplio panorama. La Cueva Cimera o de los Cochinos, a pesar de encontrarse muy cerca del primer abrigo, está ya dentro de la sierra y orientada hacia su interior. La ubicación del Conjunto rupestre del Tajo de las Figuras respondería a un modelo de asentamiento que mostraría una preferencia por las zonas de contacto, sobre unos límites topográficos y ecológicos que permiten la utilización combinada de áreas diversas en relación con una actividad base de la economía, la caza de ungulados. Nos hemos remitido a la Cueva Cimera o de los Cochinos ya que en ella aparece una escena que entra en contradicción con las definidas en la Cueva del Tajo de las Figuras si queremos precisar los datos que poseemos sobre los posibles patrones de estacionalidad. Nos referimos a un cáprido en celo (Lámina 4, Figura 8). El período de celo transcurre entre noviembre y diciembre, lo cual reafirmaría la asociación de la cabra montés con una orografía quebrada y la del ciervo con una morfología más suave (Aura Tortosa y Pérez Ripoll 1995:136-137).

Son todas estas cuestiones, entre las que destaca el que la Cueva del Tajo de las Figuras, considerando su compleja estratigrafía cromática (serie roja), es el resultado de una actividad artística desarrollada durante un período de tiempo prolongado, en un reducido espacio, como nos confirma el análisis técnico, y el estilo no parece reflejar distintas secuencias culturales –mención aparte merecen las pinturas blancas (abstracciones), sin paralelos técnicos o formales conocidos, para las cuales tenemos solamente una datación *ante quem* o *post quem* con relación a la secuencia pictórica roja o los grabados paleolíticos (Ripoll López *et al.* 1991), de los cuales no nos hemos ocupado, ahora, aquí–, lo que nos ha motivado a preguntarnos si estas circunstancias no encajan con las características de las sociedades de cazadores recolectores del Holoceno inicial, cuyos asentamientos temporales eran repetidamente usados con la finalidad de aprovechar intensiva y estacionalmente los recursos naturales, con una marcada especialización y diversificación (Aura Tortosa y Pérez Ripoll 1995).

Es significativo que otro estudio, realizado de forma independiente, revele que al igual que los trazos gruesos (5 a 15 mm) se identifican con las representaciones pictóricas solutrenses (Cueva de Palomas 1 y Cueva de Atlanterra, Sierra del Niño y Sierra de la Plata, Tarifa), los trazos finos o delgados (1 a 2 mm) son propios de las figuras del Magdalenense Superior (Cueva de Atlanterra) de la zona, el Campo de Gibraltar (Mas Cornellà y Ripoll López 2002), lo cual establece una cierta coincidencia o relación con las observadas aquí.

La relación entre el arte levantino (Viñas 1982, VV.AA. 1999) y el *arte del Tajo de las Figuras* (Baldellou 1989) –cuyo estudio, recordemos, nos ha permitido cuestionar criterios establecidos al abordar el estilo a partir de la técnica (es por estas circunstancias que consideramos que de los estudios técnicos, en ocasiones, derivan importantes implicaciones teóricas)– que fue una constante en la historiografía, probablemente obedezca a una similitud de temas que reflejan la ideología y simbología de unas sociedades cazadoras recolectoras que podríamos –como hemos indicado reiteradamente– situar a partir del Holoceno inicial, un momento caracterizado por la fragmentación, diversificación y regionalización cultural. No tienen que derivar necesariamente el uno del otro.

En este momento opinamos que deberíamos observar las manifestaciones rupestres postpaleolíticas de la Península Ibérica como un puzzle o red (múltiples variantes formales) con secuencias en las que puede haber interacciones diacrónicas y sincrónicas, pero no rígidas evoluciones estilísticas.

Cabe decir en este sentido, que las visiones tradicionales no dejan de estar exentas de contradicciones, así pues, por ejemplo, siempre se ha remarcado que la pintura rupestre esquemática carece de dinamismo, en cambio el *arte del Tajo de las Figuras*, que se englobaba (y continúa englobándose) en esta facies artística, aunque no refleja el movimiento del arte levantino o la animación del arte paleolítico, que ha permitido interesantes estudios sistemáticos, no puede definirse como estático. Si observamos las estructuras iconográficas de los zoomorfos, a las que también nos hemos referido anteriormente, en las que de manera resumida y sintética podemos apreciar todas las posturas, vemos que simplemente dibujando algunos trazos (patas) de forma oblicua se obtiene una cierta sensación de movimiento, que puede llegar a simular un animal al galope. Lo mismo ocurre con los cuellos y las cabezas, que se dibujan levantadas hacia arriba o inclinadas hacia abajo, con las orejas (cuadrúpedos) indicadas o no..., y muy especialmente con las colas o rabos, que se muestran enhiestos o caídos. Entre las figuras humanas también hay algunas cuyas piernas flexionadas o la inclinación de los brazos y piernas parecen dar la impresión de que están caminando o corriendo. Muchas figuras, en estas estaciones rupestres, están representadas de modo que informan sobre comportamientos, estados o actitudes, revelando el interés de sus autores por la etología animal (Mas Cornellà 2001b).

Notas

¹ Proyecto general de investigación arqueológica *Las manifestaciones rupestres prehistóricas de la zona gaditana* (autorizado y subvencionado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1988 a 1993, y 1999).

² Análisis de pigmentos a partir de muestreos directos fueron realizados con posterioridad a nuestros trabajos de campo por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas,

durante unas actuaciones llevadas a cabo dentro de un convenio de cooperación científica establecido entre esta institución y la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (Hoyos Gómez *et al.* 1995). Las muestras se estudiaron por medio de microscopía electrónica de barrido y de análisis por energías dispersivas (SEM-EDX). Los autores del informe concluyen, cuando abordan la caracterización de los pigmentos que constituyen las pinturas rojas de las Cuevas del Tajo de las Figuras y del Arco, que aunque está claro que se trata de óxido de hierro, otros elementos detectados podrían relacionarse con el cemento que une los distintos granos de cuarzo, en la propia roca. La presencia de fósforo se debería, opinan, a una contaminación de origen biológico, excrementos de ave, por ejemplo. En la Cueva del Arco se decidió también analizar las coloraciones rojizas naturales de la roca, similares a las pinturas, observando idénticos elementos, lógicamente con algunas desviaciones porcentuales. Este estudio, realizado con total independencia de nuestras investigaciones, hasta el punto de ignorarlas –lo cual no deja de ser habitual en este tipo de informes encargados por la administración, los cuales suelen obviar la bibliografía precedente y una mínima interrelación con los equipos que trabajan en la zona desde otras, o incluso similares, perspectivas– parece corroborar nuestras hipótesis de trabajo, aunque no estemos de acuerdo con las conclusiones que de él se desprenden, probablemente algo precipitadas, sin incluir variantes más complejas a las de una simple observación rápida sobre el terreno.

Bibliografía

- Acosta Martínez, P.
1968. *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Salamanca.
1984. El arte rupestre esquemático ibérico: problemas de cronología preliminares. En: J. Fortea (editor), *Scripta Praehistorica Francisco Jordá Oblata*: 31-61. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Aura Tortosa, J. E. y M. Pérez Ripoll
1995. El Holoceno Inicial en el Mediterráneo español (11000-7000 BP). Características culturales y económicas. En: V. Villaverde Bonilla (editor), *Los últimos cazadores. Transformaciones culturales y económicas durante el Tardiglacial y el inicio del Holoceno en el ámbito mediterráneo*: 119-146. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante.
- Baldellou, V.
1989. II Reunión de Prehistoria Aragonesa: *La terminología en el arte rupestre postpaleolítico*. *Bolskan* 6: 5-14.
- Breuil, H. y M. C. Burkitt
1929. *Rock paintings of Southern Andalusia*. A

description of a Neolithic and Copper Age art group.
Oxford, Clarendon Press.

Cabré, J. y E. Hernández-Pacheco

1914. *Avance al estudio de las pinturas prehistóricas del extremo Sur de España (Laguna de la Janda)*. Madrid, Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.

Cennini, C.

1988. *El libro del arte*. Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal.

Couraud, Cl.

1988. Pigments utilisés en Préhistoire. Provenance, préparation, mode d'utilisation. *L'Anthropologie* 92: 17-28.

Eastham, A.

1986. The birds of the Cueva de Nerja. En: J. F. Jordá Pardo (editor), *La Prehistoria de la Cueva de Nerja (Málaga)*: 109-130. Málaga, Patronato de la Cueva de Nerja.

Hernández Carrasquilla, F.

1995. Cueva de Nerja (Málaga): las aves de las campañas de 1980 y 1982. En: M. Pellicer Catalán y A. Morales Muñiz (editores), *Fauna de la Cueva de Nerja I. Salas de la Mina y de la Torca, campañas 1980-82*: 221-293. Nerja, Patronato de la Cueva de Nerja.

Hoyos Gómez, M., J. C. Cañaveras Jiménez, S. Sánchez Moral, E. Sanz Rubio, M. T. Blanco Varela, F. Puertas Maroto, A. Palomo Sánchez, C. Sáinz Jiménez y X. Ariño Vilá

1995. *Estudio diagnosis de los conjuntos y yacimientos arqueológicos de la Comunidad Autónoma Andaluza en su contexto geomorfológico, biológico y climático. IV: Estudio de los procesos de alteración de las rocas y pinturas de los abrigos de Peñas Cabreras y Tajo de las Figuras*. Madrid – Sevilla, CSIC, Museo Nacional de Ciencias Naturales – Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja – Instituto de Recursos Naturales y Agrobiología [informe inédito].

Maltese, C. (coordinador)

1990. *Las técnicas artísticas*. Madrid (6ª edición), Ediciones Cátedra.

Mas Cornellà, M.

1995. *Catálogo de yacimientos con pinturas rupestres en Andalucía*. Sevilla, Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía [catálogo inédito].

1998. *Las manifestaciones rupestres prehistóricas en las sierras que bordean la antigua Laguna de la Janda (Campo de Gibraltar, Cádiz)*. Madrid, Departamento de Prehistoria e Historia Antigua de la Facultad de

Geografía e Historia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia [Tesis Doctoral inédita].

2000a. De los cazadores recolectores del Holoceno inicial a las sociedades productoras en Andalucía. Una interpretación a través del arte. En: V. Oliveira Jorge (editor), *Actas do 3º Congresso de Arqueologia Peninsular. UTAD, Vila Real, Portugal, Setembro de 1999. IV: Pré-História recente da Península Ibérica*: 415-432. Oporto, ADECAP.

2001a. Estructuras iconográficas e identificación de especies (secuencias iniciales y finales del arte postpaleolítico "esquemático"). *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 22: 147-182.

2001b. La representación del movimiento y la actitud (antropomorfos y zoomorfos) en los motivos pictóricos de los abrigos rocosos de Sierra Momia (Benalup-Casas Viejas, Cádiz). *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I: Prehistoria y Arqueología* 14: 185-202.

Mas Cornellà, M. (editor)

2000b. *Proyecto de investigación arqueológica "Las manifestaciones rupestres prehistóricas de la zona gaditana"*. Sevilla, Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Mas Cornellà, M. y S. Ripoll López

2002. Technologie et thématique de l'art rupestre paléolithique sous abri rocheux dans le Sud de la Péninsule Ibérique (Andalousie, Espagne). En: D. Sacchi (editor), *L'art paléolithique à l'air libre. Le paysage modifié par l'image. Tautavel – Campôme, 7-9 octobre 1999*: 87-93. Carcassonne, GAEP&GÉOPRÉ.

Mas Cornellà, M., J. F. Jordá Pardo, J. Cambra Sánchez, J. Mas Riera y A. Lombarte Carrera

1994. La conservación del arte rupestre en las sierras del Campo de Gibraltar. Un primer diagnóstico. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I: Prehistoria y Arqueología* 7: 93-128.

Molina Expósito, A., M. Mas Cornellà, B. Gavilán Ceballos y J. C. Vera Rodríguez

1999. El arte de las primeras sociedades productoras en Andalucía Central (Sierras Subbéticas cordobesas). *Saguntum* Extra-2: 413-419.

Munsell, A. H.

1981. *A color notation. An illustrated system defining all colors and their relations by measured scales of hue, value and chroma*. Baltimore (14ª edición), Munsell Color.

Munsell Soil Color Charts, Baltimore, Munsell Color.

Pedrola, A.

1990. *Materials, procediments i tècniques pictòriques*.

Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona
– Editorial Barcanova.

Pellicer Catalán, M. y P. Acosta Martínez

1986. Neolítico y Calcolítico de la Cueva de Nerja. En:
J. F. Jordá Pardo (editor), *La Prehistoria de la Cueva
de Nerja (Málaga)*: 341-450. Málaga, Patronato de la
Cueva de Nerja.

Pellicer Catalán, M. y J. L. Sanchidrián Torti

1998. Compresor/retocador decorado del Paleolítico
Superior Final de la Cueva de Nerja. En: J. L.
Sanchidrián Torti y M. D. Simón Vallejo (editores),
Las culturas del Pleistoceno Superior en Andalucía:
277-286. Málaga, Patronato de la Cueva de Nerja.

Ripoll López, S., M. Mas Cornellà y G. Torra Colell

1991. Grabados paleolíticos en la Cueva del Tajo de las
Figuras (Benalup, Cádiz). *Espacio, Tiempo y Forma.
Serie I: Prehistoria y Arqueología* 4: 111-126.

Viñas, R. (editor)

1982. *La Valltorta. Arte rupestre del Levante español*.
Barcelona, Ediciones Castell.

VV.AA.

1999. *Art rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península
Ibérica – Arte rupestre del Arco Mediterráneo de la
Península Ibérica*. Barcelona, Generalitat de
Catalunya – Junta de Andalucía – Región de Murcia
– Gobierno de Aragón – Junta de Comunidades de
Castilla-La Mancha – Generalitat Valenciana.

Poblamiento de imágenes: arte rupestre y colonización de la Patagonia. Variabilidad y ritmos de cambio en tiempo y espacio

Dánae Fiore

RESUMEN

Este trabajo se centra sobre los aspectos técnicos del arte rupestre y su distribución espacial y temporal en escala macro-regional en Patagonia. Su objetivo es identificar algunas de las condiciones bajo las cuales se inició y continuó la producción de arte rupestre en Patagonia, considerando que ésta implica el desarrollo de una tecnología de producción de imágenes y un consecuente manejo específico de recursos y conocimientos. Para ello se ha generado una base de datos de 489 sitios arqueológicos que permite realizar una primera aproximación a la distribución regional de técnicas rupestres (grabados, pinturas o ambos) en Patagonia. Dichos datos son analizados a la luz de la información tafonómica y arqueológica de las regiones pertinentes con el objeto de caracterizar los contextos de producción de imágenes grabadas y pintadas en los distintos momentos del proceso de poblamiento de la Patagonia. A partir de los datos disponibles, se calculan tasas de producción de pinturas y grabados rupestres y se analizan los posibles ritmos de cambio implicados en su transmisión y reproducción temporal.

Palabras clave: arte rupestre - Patagonia - técnicas - distribución espacial - ritmos de cambio temporal.

ABSTRACT

This paper focuses on the technical aspects of rock art and their spatial and temporal distribution in Patagonia. Its main aim is to identify some of the conditions under which rock art production was originated in the region, taking into account that this implies the development of image making technologies and consequently the management of specific resources and knowledge. A database compiling information about 489 rock art sites has enabled a first approach to the spatial distribution of rock art techniques in Patagonia, roughly divided into paintings, engravings and their combination. These data are analysed in relation to three main issues: taphonomic and differential conservation problems, spatial distribution and chronological continuities and changes.

In relation to the taphonomic processes, the expectations of a differential conservation of paintings and engravings in open-air boulders, rock walls and shelters are compared to the frequencies of painted sites, which outnumber the engraved sites in a considerable proportion (347 to 109). This suggests the existence of a pattern related less to taphonomic aspects and more to human activity, since under equal climatic, geographic and ecological conditions, paintings are usually more likely to suffer alterations than engravings.

The spatial distribution of rock art techniques shows interesting patterns: while paintings are found in all the patagonian regions, engravings are scarce in northern Patagonia and totally absent in southern Patagonia. It is noted that this regional distribution of paintings and engravings is consistent (though not necessarily synchronic) with the distribution of different lithic finds in each region. Moreover, the spatial location of paintings and engravings in some patagonian areas also seems to bear some relation to the dynamics of occupation of caves and shelters along the peopling process.

The contexts of rock art production are generally characterised according to the available information about the different moments of the peopling of Patagonia. The timing of rock art production is analysed through the assessment of preliminary rates of painting and engraving productions. These are calculated by dividing the number of painted or engraved sites by the number of centuries in which these were produced. The resulting rates are discussed in terms of the potential advantages and values that each technique may have had for the producers, shedding light on the possible intensities of production and on the rates of change implied in their transmission and reproduction in time.

Key words: rock art - Patagonia - techniques - spatial distribution - temporal rates of change.

Introducción. Problemas, ejes temáticos y expectativas

Este trabajo tiene como objetivo general la identificación de algunas de las condiciones bajo las cuales se desarrolló la producción de arte rupestre a lo largo del proceso de poblamiento de la Patagonia argentina. Los resultados aquí presentados son los primeros generados en el marco de un proyecto mayor, centrado en la evaluación de los ritmos de cambio temporo-espaciales de técnicas y diseños de arte rupestre y mobiliario en Patagonia.

En este capítulo se realiza una primera integración de los datos publicados hasta el momento acerca de las técnicas de arte rupestre en Patagonia, sus dataciones relativas y la localización espacial de sitios en escala macro-regional, con el objeto de arrojar luz sobre algunos de los factores que pueden haber influido sobre la distribución temporo-espacial de pinturas y grabados.

Dicha distribución se analiza de acuerdo a tres ejes. En primer lugar, se toma en cuenta la potencial conservación diferencial de las pinturas versus los grabados, con el objeto de despejar dudas relativas a la posible influencia de problemas “tafonomicos” (sensu Bednarik 1994) sobre los patrones distribucionales observados.

En segundo lugar, se presenta la distribución espacial de las técnicas rupestres en la macro-región patagónica. En tal sentido, se sugieren posibles vínculos entre dichas distribuciones y algunos aspectos ergológicos de cada área patagónica.

En tercer lugar, se discute la distribución temporal de las técnicas rupestres en distintos momentos del proceso de poblamiento de la Patagonia y se presentan resultados preliminares sobre: 1– posibles relaciones entre las dinámicas de ocupación del espacio y los emplazamientos diferenciales de pinturas y grabados; 2– tasas de producción y ritmos de transmisión de dichas técnicas rupestres.

Se sugiere entonces que varios factores relativos a las cualidades de las técnicas pueden haber influido sobre los costos de producción de las imágenes y sobre su distribución temporo-espacial (Boas 1955; Ucko y Rosenfeld 1967; Leroi-Gourhan 1982; Aschero 1983-1985, 1988; Ingold 1986, 1997; Pfaffemberger 1988). Tales factores incluyen: 1) la *disponibilidad de materias primas* (pigmentos y ligantes para elaborar pinturas, materiales para fabricar instrumentos para pintar y grabar y soportes para plasmar imágenes), 2) la *dureza de los soportes*, 3) la *cantidad de cadenas operativas* implicadas en las secuencias de producción de pinturas y de grabados (Lemmonier 1986; Pelegrin *et al.* 1988; Sellet 1993), 4) la *perdurabilidad* relativa de las imágenes realizadas con una y otra técnica (sobre un determinado soporte y en un determinado entorno ambiental), lo cual influiría en su *confiabilidad* como medio técnico para plasmar una imagen visual duradera en el tiempo¹.

Dichos *costos económicos* de inversión laboral no son los únicos factores influyentes en las dinámicas de creación del arte rupestre, pero pueden haber funcionado como *condiciones bajo las cuales* los ritmos de producción de las

técnicas rupestres hayan sufrido transformaciones. Estas condiciones pueden haber tenido efectos tanto sobre la *intensidad de producción* de motivos con cada tipo de técnica en el tiempo como sobre la *velocidad de transmisión* de cada técnica en espacio.

A su vez, la variedad tecnológica se vincula con la variedad perceptible en los diseños de las imágenes. Dicho vínculo entre tecnologías y diseños de la imagen rupestre puede pensarse a partir de las siguientes premisas:

a) una misma técnica puede emplearse para producir diversos diseños de imágenes,

b) un mismo diseño puede realizarse mediante distintas técnicas,

c) los diseños potencialmente realizables son, en principio, ilimitados, pero están sujetos a factores que acotan su variabilidad, incluyendo:

c1) las condiciones formales-visuales, estéticas e ideacionales relacionadas con las funciones sociales de las imágenes y los roles de sus productores/observadores,

c2) los contenidos expresados formalmente en las imágenes, cuando éstas son representativas, ya que para expresar significados las imágenes requieren cierto grado de estandarización (de acuerdo a códigos visuales específicos) que permitan su codificación (en la producción) y decodificación (en la visualización);

d) las técnicas también están influidas por condiciones visuales, estéticas e ideacionales que favorecen o desfavorecen su desarrollo y aplicación, pero además están sujetas más estrechamente a condiciones socio-económicas locales como la disponibilidad de materias primas y el grado de acceso, desarrollo y transmisión de habilidades y conocimientos técnicos de los grupos productores (por ensayo-error, imitación y enseñanza-aprendizaje).

Por esta razón los ritmos de cambio de técnicas y diseños en tiempo y en espacio no son siempre simultáneos ni están necesariamente sincronizados (García Canclini 1986). Las técnicas y diseños visuales pueden tener ritmos de cambio diferentes. Ambos pueden ser transmitidos y copiados en tiempo y espacio pero, por las condiciones arriba mencionadas, la copia de diseños es relativamente menos difícil de realizar que la copia de técnicas, siempre y cuando exista la intención y/o la presión para hacerlo². De esta manera se puede generar un continuum de situaciones diversas, en cuyos extremos se encuentran dos expectativas opuestas:

a) que se registre mayor variabilidad espacial y/o temporal en los diseños que en las técnicas, situación que sugiere la existencia de una multiplicidad de potenciales mensajes visuales y de cierta restricción en su producción socio-económica;

b) que se registre mayor variabilidad espacial y/o temporal en las técnicas que en los diseños, situación que sugiere la existencia de un menor rango de potenciales mensajes visuales y de cierta amplitud en su producción socio-económica.

La evaluación preliminar de estas expectativas se realizará mediante el análisis de la variabilidad temporal y espacial de técnicas y diseños en el arte rupestre patagónico.

Métodos de registro y procesamiento de datos

El análisis realizado en este trabajo incluye tanto consideraciones cualitativas como la búsqueda de patrones y tendencias cuantitativas de distribución espacial y temporal de las técnicas de pintura y grabado. Para ello fue necesario diseñar y completar una base de datos a partir de la cual dichos patrones y tendencias pudieran ser investigados.

Las variables consideradas incluyen: el nombre del sitio con manifestaciones rupestres, los tipos de técnicas empleadas, el nombre de la localidad o área arqueológica en la que se ubica, el departamento, la provincia (Neuquén, Río Negro, Chubut y Santa Cruz), las grandes áreas o regiones (sensu Gradin 1985a: andino-patagónica, pampeano-patagónica, Patagonia septentrional, Patagonia centro-septentrional, Patagonia centro-meridional, y Patagonia meridional) y, en el caso de que existan, los fechados relativos utilizados para datar el arte³.

La información para completar la base de datos fue compilada a partir de la lectura de 44 publicaciones (muchas de ellas trabajos de síntesis regionales) y de los datos publicados por Renard de Coquet (1988) en su libro sobre documentación de sitios con arte rupestre en Argentina. De esta manera, la base de datos implica los siguientes alcances:

a) ubicación de todos los sitios incluidos en la base de datos (489) por grandes áreas, provincia y departamento y la mayoría por localidad o área arqueológica (se contempla agregar más sitios de acuerdo con la información incluida en trabajos aún no consultados),

b) uso de categorías amplias de registro de técnicas rupestres:

- grabado: agrupa a todas las técnicas extractivas de la roca soporte, denominadas en la literatura como incisión, raspado, abrasión/fricción, piqueteado, etc.
- pintura: agrupa a todas las técnicas aditivas que agregan sustancias colorantes o pigmentos preparados al soporte
- pintura/grabado: pintura superpuesta a un grabado realizado previamente⁴.

Pese a que la amplitud de estas categorías reduce el registro de la variabilidad, las mismas permiten generar una aproximación inicial más clara al panorama tecnológico rupestre que de otra manera se vería complejizado. De acuerdo a las categorías técnicas identificadas, surgen las siguientes posibilidades de combinación de técnicas:

- 1) G, grabado solo,
- 2) P, pintura sola,
- 3) P/G, pintura sobre grabado,
- 4) G + P, grabado y pintura usados en un sitio, ya sea en motivos distintos o combinados en un mismo motivo pero sin superposición⁵,
- 5) G + P/G, grabado y pintura sobre grabado,
- 6) P + P/G, pintura y pintura sobre grabado,
- 7) G + P + P/G, grabado y pintura y pintura sobre grabado.

Las limitaciones inherentes a la compilación de la base de datos son las siguientes:

a) sesgo de muestreo, relativo a cada arqueólogo/a que haya estudiado uno o más sitios con arte rupestre (de acuerdo a

los objetivos de investigación, estrategias de localización, facilidad de acceso a los sitios, técnicas de registro de la evidencia, etc.),

b) sesgo de datos publicados (no todos los sitios muestreados han sido publicados),

c) registro de datos sobre técnicas rupestres a escala nominal (presencia/ausencia) y no cuantitativa, lo cual implica que, por ejemplo, un sitio con una única pintura equivale a un sitio con múltiples pinturas.

Finalmente, cabe señalar que la observación y registro de sitios con arte rupestre están sujetos en principio a la conservación de las imágenes pintadas y grabadas. Tanto las rocas soporte de pinturas como los de grabados pueden derrumbarse, mientras que las pinturas pueden obliterarse y los grabados exfoliarse. Pero pinturas y grabados tienen grados diferenciales de conservación, que dependen de varios factores, entre otros:

- 1) el tipo de técnica (tipos de pigmentos, tipos de ligantes, ancho, profundidad y continuidad de trazos grabados),
- 2) el tipo y morfología del soporte rocoso (litología, dureza, textura, porosidad, concavidad/convexidad, etc.),
- 3) los factores climáticos y ecológicos del entorno –bióticos y abióticos– (humedad, erosión eólica, iluminación-insolación, temperatura, hongos, bacterias, acción de animales, etc.; Rosenfeld 1988, Bednarik 1994).

En términos generales, se ha observado que en superficies rocosas expuestas a condiciones atmosféricas los grabados tienden a ser más resistentes al deterioro que las pinturas y a sobrevivir por mayores lapsos que éstas (Rosenfeld 1988: 2). Esto es aplicable –de manera genérica– al caso de Patagonia, ya que su arte rupestre se encuentra en cuevas no profundas, aleros y bloques al aire libre, pero no en cuevas aisladas de las condiciones atmosféricas normales.

Esta posible conservación diferencial resulta de particular importancia para la búsqueda y consideración de potenciales patrones de distribución espacial y temporal de las técnicas rupestres, ya que ellos no pueden inferirse sin primero tener en cuenta los potenciales efectos distorsivos de los procesos “tafonomicos” sobre pinturas y grabados.

Los datos generales

Hemos registrado en nuestra base de datos un total de 489 sitios ubicados en toda Patagonia. Como se ve en la tabla 1, la gran mayoría contienen pinturas (347 sitios, 71%), mientras que los grabados son menos frecuentes (109 sitios, 22%).

Solo en muy pocos casos se han registrado combinaciones de pintura con grabado en un mismo sitio (33 sitios, 7%)⁶. En principio, esto sugiere que pinturas y grabados responderían a dinámicas de producción relativamente independientes, no solamente por las distintas cadenas operativas que implica cada técnica sino también por la selección de los emplazamientos de los soportes donde realizar las imágenes. De hecho, una observación cualitativa del emplazamiento de las distintas técnicas rupestres en sitios patagónicos indica que mientras las pinturas se han registrado principalmente en cuevas y aleros, los grabados se

Tabla 1. Frecuencias de técnicas de arte rupestre en sitios de la Patagonia

técnicas	P	G	G + P/G	P?	P + G	P + G + P/G	P + G?	P + P/G	Total
sitios	347	109	3	3	21	4	1	1	489
técnicas	P	G	P y G						Total
sitios	347	109	33						489
%	71%	22%	7%						100%

han registrado en aleros, paredones y bloques rocosos, pero escasamente en cuevas (Gradin 2001: 855)⁷.

Sin embargo, existen diferencias regionales para esta observación general. En sitios del área andino-patagónica existen numerosos casos en los que los grabados se encuentran emplazados en bloques a la intemperie, tales como Colo Michi Co (Schobinger 1956; ver también Fernández 1978). En otros casos, como en la cuenca media y superior del río Limay, los motivos del estilo pisadas (principalmente grabados), se encuentran en su mayoría en el interior de cuevas y aleros, mientras que los motivos del estilo de grecas (principalmente pintados), se encuentran habitualmente en soportes de alta visibilidad –generalmente paredones– (ver Crivelli en este mismo volumen). En este caso, la conservación de pinturas (del estilo de grecas) a la intemperie podría relacionarse con su escasa antigüedad.

Por el contrario, en el área de Patagonia central parece darse un patrón de distribución espacial de técnicas rupestres opuesto al de la cuenca media-superior del Limay, ya que en numerosos sitios las pinturas se encuentran en emplazamientos reparados como el interior de cuevas y los grabados en emplazamientos más expuestos, como paredones y bloques (ej. Molina 1971, 1972; Menghín y Gradin 1972; Gradin 1976, 1977, 1983, 2003; Gradin *et al.* 1976, 1979; Belardi y Goñi 2002, Belardi y Goñi en este volumen, Ferraro y Molinari en este volumen). Esta tendencia (que por supuesto tiene excepciones) puede obedecer a un problema de conservación de las pinturas, ya que si éstas se realizaron en soportes abiertamente expuestos y en sopor-

do principalmente sobre soportes expuestos y no tan frecuentemente sobre soportes reparados (donde se esperaría que se conservaran en caso de haber sido realizados).

Además, en todas las áreas patagónicas, otros factores tales como la dureza de los soportes, la disponibilidad de pigmentos para preparar pinturas y de materias primas líticas para producir instrumentos para grabar, pueden haber influido sobre esta distribución diferencial de técnicas rupestres y aún deben ser analizados.

De esta manera, es factible que se hayan desarrollado tecnologías visuales diferentes en emplazamientos espaciales distintos, lo cual sugiere una asociación no azarosa entre éstos, generada por las prácticas constructivas y selectivas de los productores de las imágenes.

Técnicas de arte rupestre: patrones generales de distribución espacial

Para realizar la búsqueda de patrones de distribución espacial de las técnicas de arte rupestre hemos considerado la ubicación de los sitios con pinturas, grabados o ambos, dentro de las grandes áreas en las que puede subdividirse la Patagonia (sensu Gradin 1985a).

La elección de esta subdivisión, que se organiza principalmente sobre la base de los ríos como líneas divisorias entre áreas, no implica la suposición de que dichas áreas:

a) hayan tenido necesariamente significación sistémica o cultural: se trata por el contrario de subdivisiones analíti-

Tabla 2. Áreas de la región patagónica (sensu Gradin 1985a)

área	límite Norte	límite Sur
andino-patagónica	río Colorado	río Limay
pampeano-patagónica	río Colorado	río Negro
patagonia septentrional	ríos Limay y Negro	río Chubut
patagonia centro-septentrional	río Chubut	río Deseado
patagonia centro-meridional	río Deseado	río Santa Cruz
patagonia meridional	río Santa Cruz	estrecho Magallanes

tes reparados, las primeras podrían haberse obliterado, sesgando la muestra hacia los soportes que ofrecen mayor reparo. Sin embargo, la situación inversa no parece ser válida para el caso de los grabados ya que éstos –que habitualmente son más resistentes que las pinturas– se han registra-

cas. Estas permiten a su vez tanto su subdivisión interna en regiones arqueológicas menores, como su comparación e integración en una macro-región común (en este caso, la Patagonia).

b) hayan sido compartimientos estancos entre los cua-

les no haya habido interacción de grupos humanos, ni que los ríos hayan actuado necesariamente como barreras biogeográficas infranqueables entre poblaciones, ya que también pueden haber constituido zonas de contacto y/o cohabitación.

La distribución de sitios con arte rupestre en las distintas áreas patagónicas muestra que en tres de ellas existe prácticamente la misma frecuencia de sitios: la andino-patagónica (132 sitios, 27%), la centro-septentrional (126 sitios, 26%) y la centro-meridional (125 sitios, 26%). En la Patagonia septentrional se registra una frecuencia intermedia, relativamente menor (73 sitios, 15%). En cambio, en la Patagonia meridional los sitios con arte son escasos (20 sitios, 4%) y son extremadamente escasos en el área pampeano-patagónica (5 sitios, 1%).

Antes de inferir que esto se deriva de tendencias en el comportamiento humano, es importante remarcar las posibilidades de que este panorama esté sesgado por los siguientes factores:

- a) una conservación diferencial de las técnicas en cuestión. En principio, este factor parecería ser de relativa baja importancia, ya que la expectativa inicial es que las pinturas se conserven menos que los grabados, y no viceversa, tal como se observa en este caso;
- b) distintas estrategias de muestreo por parte de los arqueólogos;
- c) la publicación diferencial o selectiva de hallazgos;
- d) la intensidad de investigación en cada región.

Además, una evaluación completa de la situación debería incluir la contrastación entre la cantidad de sitios con arte y de sitios sin arte en cada área, información que está aún siendo procesada. Mediante dicho cálculo se podría establecer si las frecuencias de sitios con arte en cada área es dependiente de la frecuencia de sitios en general en cada área (lo cual indicaría que no existirían intensidades diferenciales en su producción) o si, por el contrario, alguna de las áreas presenta más o menos sitios con arte respecto de la cantidad total de sitios (lo cual indicaría tendencias positivas o negativas en relación con la intensidad de este tipo de producción).

Comparando las frecuencias de sitios con arte de las distintas áreas entre sí, las áreas **andino-patagónica**, **centro-septentrional** y **centro-meridional** pueden considerarse como zonas de alta intensidad de producción de arte rupestre. En cuanto al área **pampeano-patagónica**, la muy baja cantidad de sitios es esperable debido a que esta sería una “zona de transición” entre la Patagonia, donde la producción de arte rupestre fue alta, y la Pampa, donde –por los motivos que fuere– este tipo de producción fue menos intensa. Contrariamente, en el **área septentrional** las frecuencias de sitios con arte rupestre son intermedias y en el **área meridional** son bajas.

Para evaluar estas situaciones, resulta relevante considerar las técnicas con las que están producidas las imágenes rupestres de cada área. En relación con este punto, así como en las áreas andino-patagónica, patagónica centro-septentrional y patagónica centro-meridional se registran cantidades similares de sitios, también se registran en ellas proporciones muy similares entre grabados y pinturas (al-

rededor de 28% de grabados y 66% de pinturas). Por el contrario, en el área patagónica septentrional se registra solamente un 3% de grabados y un 89% de pinturas. Es decir que en **Patagonia septentrional** no solamente decrece el número registrado de sitios arqueológicos con arte rupestre, sino que también cae la cantidad de sitios con grabados, que es mucho mayor en las áreas vecinas (el área andino-patagónica y la Patagonia centro-septentrional). Esto es esperable, dada la mayor frecuencia de casos de pinturas por sobre los de grabados. Sin embargo, este decrecimiento no es proporcional, sino que es mayor al estadísticamente esperado si solamente ocurriera al azar. Así, las tendencias arriba mencionadas se verifican estadísticamente: el área andino-patagónica y el área patagónica centro-septentrional presentan más sitios con grabados, mientras que el área patagónica septentrional presenta menos sitios con grabados que los estadísticamente esperados en una distribución estocástica ($N=445$, $X^2 = 28,95$; 99%, $df = 4$, $P = 0,0000$)⁸. Esto coincide con la tendencia observada cualitativamente por Gradín, quien señaló la existencia de dos áreas con motivos rupestres grabados:

“una en nordpatagonia, abarcando las cuencas de los ríos Limay y Neuquén, y otra que se extiende desde la margen norte del río Santa Cruz hasta la precordillera andina, abarcando las mesetas basálticas de los lagos Viedma, Strobel y Buenos Aires. También puede señalarse importantes sitios aislados en la Altiplanicie Central Santacruceña, al norte del Lago Musters y en el cauce de los ríos Deseado y Chubut” (Gradín 2001:855).

Respecto de **Patagonia meridional**, la baja cantidad de sitios con arte rupestre podría estar influida por problemas de conservación (aún sin analizar). A ello se suma la ausencia de la técnica de grabados, que es esperable en esta área: la baja proporción de grabados respecto de pinturas en toda Patagonia implica la expectativa de que en una muestra tan pequeña de sitios con arte rupestre éstos sean todos pintados. Además, se ha señalado con anterioridad que el arte rupestre de esta área es menos variado y rico que en la vecina Patagonia central debido a la ausencia de escenas complejas y a un repertorio de motivos comparativamente más limitado (Orquera 1987: 366).

Teniendo en cuenta las limitaciones debidas al tamaño de la muestra, lo que este panorama sugiere es que la ausencia de grabados en el área patagónica meridional podría deberse: a) a características de los soportes rocosos, que fueran menos propicios para realizarlos por su dureza y/o textura (posibilidad que deberá esperar al desarrollo de análisis específicos de los soportes rocosos para ser contrastada), b) a elecciones y hábitos de los grupos meridionales, que no crearan o adoptaran esta técnica por falta de innovación, dentro de una dinámica artística rupestre en sí poco desarrollada.

En síntesis, en todas las áreas es mucho mayor la frecuencia de sitios con pinturas que con grabados. Se puede deducir entonces que los habitantes de todas las áreas habrían poseído los conocimientos generales sobre la producción técnica de pinturas, así como los materiales para reali-

Tabla 3. Técnicas de arte rupestre por área

área	G	G + P/G	P	P?	P + G	P + G + P/G	P + G?	P + P/G	Total	%
andino-patagónica	37	1	83		8	2	1		132	27
pampeano-patagónica	2		3						5	1
patagonia septentrional	2	2	65		3	1			73	15
patagonia centro-septentrional	37		83	1	3	1		1	126	26
patagonia centro-meridional	30		88		7				125	26
patagonia meridional			20						20	4
Sin precisar	1		5	2					8	1
Total general	109	3	347	3	21	4	1	1	489	100%

Tabla 4. Técnicas de arte rupestre por área agrupando todas las combinaciones entre grabados y pinturas en una sola categoría

área	G	P	P y G	Total	%
andino-patagónica	37	83	12	132	28
pampeano-patagónica	2	3	0	5	1
patagonia septentrional	2	65	6	73	15
patagonia centro-septentrional	37	83	6	126	26
patagonia centro-meridional	30	88	7	125	26
patagonia meridional	0	20	0	20	4
Total general	108	342	31	481	100

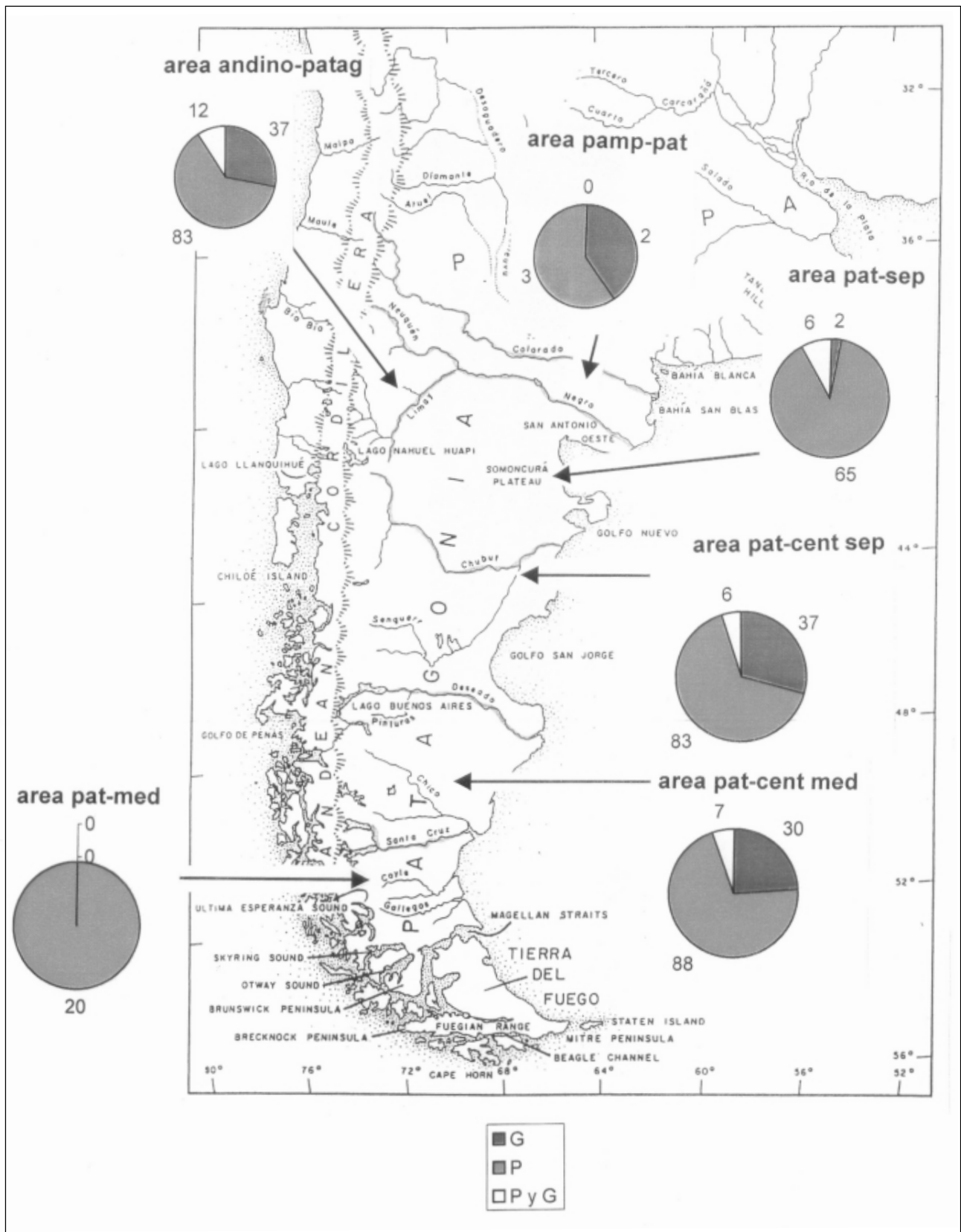
Tabla 5. Técnicas de arte rupestre por área, agrupando todas las combinaciones entre grabados y pinturas en una sola categoría (eliminando 8 sitios sin ubicación precisa). Cantidades y porcentajes por técnica y área

	G	%	P	%	G y P	%	total	% área
andino-patagónica	37	28	83	63	12	9	132	100
pampeano-patagónica	2	40	3	60	0	0	5	100
patagonia septentrional	2	3	65	89	6	8	73	100
patagonia centro-septentrional	37	29	83	66	6	5	126	100
patagonia centro-meridional	30	24	88	70	7	6	125	100
patagonia meridional	0	0	20	100	0	0	20	100
Total general	108	22	342	71	31	6	481	100

zarlas (sin que esto implique la ausencia de variaciones cronológicas, inter-areales, inter-regionales e inter-sitio). Por el contrario, los grabados parecen presentar variaciones inter-areales más intensas, que pueden haber respondido: a) a la distribución de las materias primas para ejecutarlos (soporte adecuado, materias primas para instrumentos), b) a la creación y/o transmisión del conocimiento sobre su producción y/o c) al interés en realizarlos.

El patrón observado no parece adjudicable de manera exclusiva a problemas de muestreo: incluso si existieran zonas sub-representadas (lo cual es muy probable), las tendencias halladas son estadísticamente significativas, lo cual permite generar un panorama inicial relativamente confiable.

La existencia de un patrón de distribución diferencial de sitios con grabados rupestres en Patagonia septentrional



Mapa 1. Distribución areal de técnicas rupestres en la Patagonia

(donde son relativamente escasos), en Patagonia central (donde son más abundantes) y en Patagonia meridional (donde no se han registrado) permite plantear la pregunta sobre si estas distribuciones coinciden con las distribuciones de otras formas de registro arqueológico. Cabe aclarar que, aunque se identifiquen distribuciones artefactuales con rangos espaciales similares a las distribuciones de técnicas rupestres, ello *no implica en absoluto* que las distintas distribuciones artefactuales y artísticas hayan sido producidas por las mismas poblaciones ni que sean necesariamente coetáneas. El objetivo de buscar estas posibles coincidencias distribucionales es el de plantear potenciales rangos espaciales de distribución del registro arqueológico artístico y no-artístico a nivel macro-regional, que puedan arrojar luz sobre posibles dinámicas espaciales a gran escala, sean estas sincrónicas y/o diacrónicas. Así, los límites areales de las distribuciones del grabado rupestre en Patagonia presentan algunas coincidencias con las distribuciones de algunos tipos de artefactos líticos:

1) en **Patagonia septentrional**, la baja proporción de grabados rupestres (3%) coincide con la ausencia de la “industria de hojas” en dicha área (Orquera 1987: 383);

2) en **Patagonia central** (tanto centro-septentrional como centro-meridional), la proporción recurrente de grabados y pinturas rupestres (28% y 66% respectivamente) entre los ríos Chubut y Santa Cruz coincide con la extensión espacial de un conjunto recurrente de artefactos caracterizado por la industria de hojas, que incluye también lascas, instrumentos líticos unifaciales y algunas bolas (denominado como “Casapedrense” [Menghin 1952]⁹ e incluido en la “Tradición Central-Patagónica [Aschero 1987]; ver también Orquera 1987 y Mena 1997). De hecho, Mena (1997) propone que, entre el 6000 y el 3000 AP, el espacio entre las cuencas de los ríos Chubut y Santa Cruz habría funcionado como una “macro-región cultural”; la *extensión espacial* de dicha “macro-región” coincide con la distribución regional de pinturas y grabados rupestres, aunque ello no implica que sus cronologías hayan sido las mismas.

3) en **Patagonia meridional**, la baja cantidad de sitios con arte rupestre, el uso exclusivo de la técnica de pintura y su menor variedad de diseños de la imagen contribuyen a definir una personalidad propia de esta área en cuanto al arte rupestre. Las particularidades registradas en el arte rupestre de esta área coinciden con una serie de rasgos relativos a la tecnología lítica que caracterizan a esta área y la distinguen del panorama registrado para la extensión al norte del río Santa Cruz, incluyendo: la predominancia de rocas volcánicas oscuras, la baja frecuencia de tecnología de hojas, el uso de lascas, los raspadores no estandarizados y la predominancia de raederas por sobre raspadores (Orquera 1987: 366, Borrero 2001a: 822, Franco 1998 en Borrero 2001a). Esto no implica que necesariamente el río Santa Cruz haya actuado como una barrera biogeográfica infranqueable, generando aislamiento (Orquera 1987: 369-370, Borrero 2001a:821-822), ya que existe información etnohistórica que indica que este río podía vadearse (*ibid.*). Ello sugiere que las diferencias al norte y al sur de dicha cuenca podrían estar marcando la existencia de límites so-

cio-geográficos, cuya evaluación requerirá del avance de investigaciones específicas.

La transición Pleistoceno-Holoceno y el inicio del arte rupestre

De acuerdo con la evidencia disponible en la actualidad, el inicio del poblamiento de la Patagonia puede caracterizarse de manera sintética como un proceso de exploración y colonización lenta, protagonizado en el Pleistoceno final por poblaciones pequeñas, muy móviles y dispersas (Borrero 1999: 325; ver listados de sitios y fechados en Orquera 1987, McEwan *et al.* 1997, Miotti y Salemme 2003, Aguerre 2003, Politis 2003). Dicha dispersión se relaciona con que las áreas ocupadas inicialmente debieron haber sido las de más alto ranking de alimento y/o recursos (que no se presentan necesariamente como un continuum en el espacio, aumentando los costos de búsqueda; Borrero 1999: 344-345). A su vez, la mencionada dispersión espacial generaba consecuentemente una baja densidad de población y una falta de necesidad de uso especializado del ecosistema (*ibid.*). A esto se suma la posibilidad de que las rutas de exploración y colonización del territorio patagónico fueran más de una, factor que también podría haber contribuido a la dispersión espacial inicial de las poblaciones humanas (Miotti y Salemme 2003)¹⁰.

La falta de competencia por los recursos con otros ocupantes humanos generaría una situación de bajo stress que podría dejar tiempo y energía libres para experimentar con nuevos materiales y tecnologías: este podría haber sido un escenario favorable para el inicio de producción de arte rupestre. Sin embargo, si en el Pleistoceno final los ecosistemas patagónicos eran principalmente de baja productividad y esto generaba una oferta de recursos dispersos que aumentaba los costos de búsqueda, aumentaba también consecuentemente el stress temporal (*ibid.*). Entonces las posibilidades materiales de iniciación de la producción artística –por lo menos aquellas que requerían de secuencias de producción largas y/o con gran inversión laboral– podrían haberse visto reducidas.

Además, este también sería un momento de exploración del espacio en el cual el vínculo con el paisaje se estaba aún construyendo. Es esperable entonces que su “apropiación” mediante la realización de imágenes en soportes fijos estuviera en una fase experimental y de baja cantidad de producción, con lo cual su visibilidad arqueológica sería muy baja. A esto también contribuye la necesidad de experimentar y generar conocimientos técnicos sobre los usos potenciales de las materias primas disponibles para realizar pinturas y/o grabados, proceso que requiere tiempo.

De acuerdo a este panorama, grupos sociales pequeños y dispersos estarían comenzando un vínculo con el paisaje mediado por la oferta de recursos disponibles y las tecnologías que estos conocieran y/o pudieran desarrollar para explotarlos. Bajo estas condiciones, incluso si la producción artística era iniciada, es posible que el reducido número de individuos por grupo hiciera que su reproducción y

perduración en el tiempo fuera más azarosa que si los grupos fueran más numerosos¹¹.

Los cambios ambientales del Holoceno temprano generaron un nuevo escenario, el cual parece haber contribuido a crear las condiciones para el inicio de la producción del arte rupestre en Patagonia. El aumento de la temperatura, la reforestación de ciertas regiones de la Patagonia¹², el retiro de masas de hielo, la subida de niveles de mar y el consecuente cambio de líneas de costas del continente y la formación de islas en el extremo sur del continente y la extinción de la megafauna (McCulloch *et al.* 1997, Borrero 1999), constituyeron transformaciones climáticas y biogeográficas con diverso grado de impacto para las poblaciones humanas. La evidencia arqueológica sugiere un proceso de aumento demográfico y expansión poblacional. Así lo indican: a) el aumento relativo de la cantidad de fechados entre 10000 y 8000 AP, b) el aumento de sitios ocupados en ese período y c) el aumento tasas de depositación de artefactos (Borrero 1999).

A su vez, este proceso demográfico se vincula con 1) un posible decrecimiento de los rangos de acción, 2) la reocupación de lugares¹³, 3) la importancia de la explotación de guanacos (recurso confiable por su amplia distribución y abundancia), 4) el aumento de diversidad de recursos utilizados (Borrero 1999: 347). Bajo estas condiciones, se habría iniciado la producción de arte rupestre en Patagonia continental.

El comienzo de esta producción está evidenciado en:

1) el sitio Cueva de las Manos (cuenca del río Pinturas, 9320 ± 90 años AP y 9300 ± 90 años AP [Gradin *et al.* 1977: 245; Aschero 2000: 39]),

2) el sitio Cueva 3 de Los Toldos (meseta central santacruceña, 8759 años AP [Cardich *et al.* 1973: 96 y 113; Cardich 1977: 157] y nivel 11 [Gradin 1985a: 44]),

3) el sitio Cueva Fell (Patagonia meridional chilena, entre 9030 y 9100 años AP [Bate 1970: 21-22 y 24]),

4) el sitio Cueva Epullán Grande (Neuquén), en el que se registraron grabados basales sepultados bajo sedimentos datados en 9970 ± 100 años AP (Crivelli y Fernández 1996: 124). (Ver detalles en tablas 6 y 7)

El inicio de esta nueva forma de cultura material coincidiría con varios factores. En primer lugar, si a principios del Holoceno se produjo cierto aumento poblacional, esto sugiere un momento de cierta estabilidad del sistema socio-económico, que podría sostener a grupos sociales mayores que en momentos anteriores y en número creciente de individuos. En consecuencia, habría suficiente “masa crítica” para realizar arte rupestre y reproducir tradiciones visuales complejas en el tiempo.

En segundo lugar, la relativa reocupación de sitios sugiere la construcción de vínculos de mayor largo plazo con el entorno y la posible “apropiación” del paisaje mediante su marcación visual, generando una noción de continuidad temporal pasado-presente en el espacio. Dicha continuidad podría reforzarse mediante la producción de imágenes que potencialmente podrían perdurar más allá de sus productores iniciales, a las cuales podrían agregarse otras con posterioridad, continuando el mensaje previo codificado en aquellas o resignificándolas como parte de un nuevo mensaje. Considerando que “las pinturas rupestres son una *inversión de trabajo* puesta en representaciones “fijas” en un *espacio*

Tabla 6. Evidencias y fechados del inicio del arte rupestre pintado y grabado en Patagonia

Sitio	Fechado	Evidencia	Cita bibliográfica
pinturas			
Cueva de las Manos (cuenca río Pinturas)	9320 ± 90 años AP 9300 ± 90 años AP capa 6	a) fragmento de bloque techo con representaciones pintadas b) restos de pigmentos y trozos de yeso, en zona media capa 6	Gradin <i>et al.</i> 1977: 245 Aschero 2000: 39
Cueva 3 Los Toldos (meseta central santacruceña)	a) 8759 años AP fechado <i>post quem</i>	a) dos fragmentos de roca aparentemente pintados de rojo, desprendidos del techo, en capa 10 b) restos de pintura amarilla, en nivel 11	Cardich <i>et al.</i> 1973: 96 y 113 Cardich 1977: 157 Gradin 1985: 44
Cueva Fell (Patagonia meridional chilena)	Entre 9030 y 9100 años AP fechado <i>ante quem</i>	trazos lineales cortos pintados – relacionados con capas asignadas al período Magallanes II	Bate 1970: 21-24 Bate 1982: 26
grabados			
Cueva Epullán Grande (área andino-patagónica)	9970 ± 100 años AP fechado <i>ante quem</i>	grabados en la roca basal	Crivelli y Fernández 1996: 124

que es parte de un circuito, de una trayectoria con *retorno previsto*” (Aschero 1996: 155, el subrayado es mío), es coherente que dicha inversión laboral se inicie en este momento. Más aún, Aschero ha notado que las representaciones rupestres animalísticas y de mayor complejidad iconográfica en Patagonia central se produjeron en localidades con características recurrentes: 1) en soportes y sitios con acceso visual no restringido, 2) en espacios domésticos compartidos por distintos grupos etarios, 3) en zonas privilegiadas por sus recursos alimenticios y combustibles (Aschero 1997: 21 y 23). Esta selección del espacio usado como soporte, que se inició en el Holoceno temprano y continuó hasta el tardío (*ibidem*), indica la utilidad de estas imágenes como formas de marcación, construcción y apropiación del paisaje a través de medios visuales.

El término “apropiación” no implica necesariamente la propiedad y/o el uso privado de un espacio por un grupo de personas dentro de una sociedad, sino un vínculo de pertenencia de las personas al lugar y del lugar a la historia del grupo, tal como se ha documentado en reiteradas oportunidades en casos etnográficos de pueblos de Australia (Layton 1992). Dicho vínculo puede estar siempre presente entre grupos humanos y paisaje, pero su marcación visual puede ser estimulada a partir de condiciones tan distintas como la ocupación cíclica y compartida de espacios o la competencia territorial (en caso de que un espacio se encuentre en disputa entre dos o más grupos). Análisis más detallados permitirán en el futuro deslindar si alguno de estos factores tuvo ingerencia en el inicio del arte patagónico.

En tercer lugar, el mencionado aumento de la diversidad de recursos utilizados sugiere un mayor conocimiento del medio, así como la posibilidad de experimentar con materias primas distintas que permitieran el desarrollo y/o puesta en práctica de nuevas tecnologías, incluyendo las de producción de imágenes rupestres.

Finalmente, en cuarto lugar, la posible reducción de rangos de acción habría generado un incremento de los contactos directos en una misma región y una disminución de los contactos a larga distancia (que podrían ocurrir, pero de manera indirecta). Esto permite sugerir una expectativa de divergencia en el arte rupestre, debida a la reducción (aunque no anulación) del contacto entre grupos a larga distancia. Esta expectativa se cumple parcialmente: mientras se registra una considerable diversidad regional de diseños y temáticas, se observa una relativa homogeneidad tecnológica en su confección. La diversidad de diseños ha sido señalada por Aschero, quien marca la presencia de imágenes “geométricas simples del *estilo Río Chico* en Fell, escenas de caza con negativos de manos en Cueva de las Manos; y tan solo negativos de manos en Los Toldos” (Aschero 2000: 40-41). En cuanto a las técnicas, con la excepción de Epullán Grande (ver más abajo) todas las imágenes tempranas están realizadas con pinturas, lo cual contradice parcialmente la expectativa de divergencia. La gran expansión espacial, ya en momentos tempranos, de las técnicas de pintura puede deberse a 1) creaciones independientes, 2) un origen previo común y continuación por distintos grupos y/o 3) transmisión por contacto entre grupos. La primera posibilidad parece menos plausible, mien-

tras que por el momento la 2 y la 3 parecen más admisibles, ya que la dinámica de poblamiento parece haber implicado el desprendimiento de grupos de una población mayor y la comunicación efectiva entre grupos (Borrero 2001b, Politis 2003). Esto apunta, de acuerdo a datos de grano muy grueso, a la existencia de una variedad de mensajes visuales desarrollados localmente mediante distintos diseños (geométricos, escenas, negativos), producidos mediante por lo menos dos técnicas de pintura (positiva y negativa). Un análisis más detallado de las técnicas de pintura, incluyendo las materias primas empleadas, sus preparaciones, y formas de aplicación (por ejemplo aplicación con dedos, palmas, hisopos, pinceles, soplado, etc.), permitirá evaluar de manera detallada la posibilidad de la existencia de tendencias locales, que reforzaría la expectativa de diversidad a nivel tecnológico.

La única excepción conocida hasta el momento con respecto a las técnicas de ejecución de imágenes rupestres tempranas la constituyen los grabados basales de la Cueva Epullán Grande (Crivelli y Fernández 1996: 124). Estos grabados incluyen líneas sub-paralelas y líneas más cortas y angostas, algunas que se entrecruzan (*ibid.*: 125). Pese a que algunos autores han puesto en duda su origen antrópico (Gradín 2001: 856), los arqueólogos que analizaron las marcas ofrecen indicadores convincentes acerca de su producción cultural y desechan la posibilidad de que se trate de rastros dejados por elafilamiento de instrumentos (Crivelli y Fernández 1996: 125-126). Basándose sobre estos indicadores (que incluyen la convergencia de líneas en ciertas porciones de algunos motivos, lo cual reduce la posibilidad del azar), los autores proponen que estos grabados constituirían una “peculiar modalidad no-icónica de arte rupestre que se inició no más tarde que c. 10000 años AP” (*ibid.*: 127). Este inicio temprano del grabado marcaría una diversidad tecnológica inicial en la producción de imágenes rupestres –entre pinturas y grabados– que concuerda con la expectativa de divergencia anteriormente planteada. Sin embargo, la ausencia de otros sitios con grabados de dataciones similares sugiere que estas marcas podrían evidenciar un momento de experimentación inicial con la técnica del grabado, que no habría florecido sino hacia varios milenios después, en el Holoceno final.

El arte rupestre en el Holoceno final

El proceso de poblamiento de la Patagonia habría estado caracterizado por un paso gradual desde la *colonización* de la macro-región, caracterizada por la dispersión de grupos pequeños, vinculados de manera indirecta y consecuentemente divergentes, a su *ocupación estable*, caracterizada por “una distribución poblacional que no fluctúa mucho a lo largo de las generaciones” (Borrero 1994-1995: 28). Dicha población habría generado un registro arqueológico caracterizado por la proliferación de sitios (*ibid.*: 31). Este es el panorama básico que caracteriza al Holoceno final (desde alrededor de 5000 años AP en adelante), dentro de cuyo contexto se registra la mayoría de los fechados de grabados rupestres:

- 1) el Alero del Cañadón de las Manos Pintadas (Chubut), con fechados *post quem* para los grabados, de entre 2610 y el 2440 ± 50 años AP (Gradin 1973; Gradin y Aschero 1978).
- 2) la Cueva Visconti (Río Negro), con fechado *ante quem* de 2526 ± 93 años AP (Ceballos y Peronja 1983).
- 3) la Casa de Piedra de Ortega (Neuquén), con fechado *ante quem* de 2840 ± 80 años AP (Crivelli 1988; Crivelli *et al.* 1991: 114-115).
- 4) la Cueva Epullán Grande (Neuquén), con fechados *ante quem* de 2740 ± 50 años AP para grabados en la pared (Crivelli *et al.* 1996: 219). (Ver detalles en tabla 7).

diante el uso de pintura roja (Casamiquela 1968, Llamazares 1982, Fiore 1993). Un tercer caso es el de la realización de diseños geométricos complejos o de “grecas” –tanto en soportes fijos como en objetos portables– mediante distintas técnicas: pinturas rupestres, grabados rupestres, grabados en hachas y placas líticas, cerámica, cueros pintados, e incluso aparentemente continuadas en textiles en momentos históricos (Menghin 1957, González 1977, Gradin 1985a, 1985b, 2001, Aschero 1984, Bellelli 1980, Llamazares en Martínez Sarasola 1998, Prieto 1999, Fernández en este mismo volumen).

Tabla 7. Evidencias y fechados del desarrollo del arte rupestre grabado en Patagonia

Sitio	Fechado	Evidencia	Cita bibliográfica
Alero del Cañadón de las Manos Pintadas (Chubut)	derrumbe entre 2610 y 2440 ± 50 años AP fechados <i>post quem</i> para los grabados y fechados <i>ante quem</i> para las pinturas	a) desprendimiento de bloque rocoso, con pinturas de negativos de manos b) en el “negativo” dejado por el desprendimiento en el soporte: motivos grabados y pintados	Gradin 1973 Gradin y Aschero 1978
Cueva Visconti (Río Negro)	2526 ± 93 años AP nivel VIII fechado <i>ante quem</i>	grabados y pinturas por debajo de la matriz sedimentaria correspondiente a los primeros nueve niveles arqueológicos	Ceballos y Peronja 1983
Casa de Piedra de Ortega (Neuquén)	2840 ± 80 años AP fechado <i>ante quem</i>	grabados incisos en la roca basal	Crivelli 1988 Crivelli, Fernández y Pardiñas 1991
Cueva Epullán Grande (Neuquén)	2740 ± 50 años AP fechado <i>ante quem</i>	motivos grabados cubiertos por un estrato	Crivelli <i>et al.</i> 1996

La evidencia disponible indica entonces que las técnicas de grabado rupestre habrían tenido un inicio incipiente en el Holoceno temprano y una eclosión en el Holoceno final, durante el cual además continuó la producción de pinturas rupestres. El desarrollo del grabado generó interesantes dinámicas relativas a los cambios en las tecnologías visuales y en los diseños ejecutados con éstas. Un caso es el señalado por Gradin en cuanto a la presencia de motivos tripartitos o tridígitos, rosetas, siluetas de manos y de pies, que formaban parte del repertorio pintado del grupo estilístico B.1 (Gradin 2001: 853) desde aproximadamente los 7000 años AP (Gradin 1985a: 54). Posteriormente, dichos motivos fueron ejecutados mediante la técnica de grabado, conformando el grupo estilístico D desde aproximadamente el “tercer o cuarto milenio antes del presente” (Gradin 2001: 856), como parte del repertorio del “estilo de pisadas” (Menghin 1957) o “tendencia abstracto-representativa” (Gradin 2001: 853). Otro caso es el documentado en el sitio Abrigo de Pilcaniyeu, en el que se registró un motivo “tridígito” grabado parcialmente exfoliado en uno de sus apéndices, que fue posteriormente mantenido me-

Estos casos sugieren que los diseños de los motivos fueron en ocasiones mantenidos en tiempo y en espacio más que las técnicas, que habrían cambiado con mayor velocidad. En estos ejemplos, las técnicas habrían estado más sujetas a los materiales de los objetos a decorar y posiblemente a las condiciones locales de producción (disponibilidad de materias primas y de conocimientos técnicos), mientras que los diseños dependerían menos de dichas condiciones materiales, por lo cual pueden “viajar” –ser transmitidos– con mayor facilidad en el espacio y en el tiempo. Estas situaciones se acercan a la expectativa “b” planteada en la introducción de este trabajo: si las imágenes eran representativas (tanto icónicas como no-icónicas), la permanencia temporal y espacial de los diseños estaría parcialmente influida por los contenidos comunicados, ya que la comunicación visual requiere de cierta estandarización de las formas para codificar y decodificar el mensaje, más allá de los medios técnico-materiales con los que estén manufacturadas. Esto no implica que los materiales y las técnicas no portaran parte de los mensajes o no tuvieran implicaciones sociales, ya que muy posiblemente no hayan

sido neutrales para los grupos productores y usuarios de las imágenes, objetos y lugares, tal como lo sugieren distintos casos etnográficos (Fiore 2002). Lo que estos casos sugieren es que sin embargo la intencionalidad de continuidad estaba más centrada en los aspectos formales de los diseños que en su materialidad.

Arte rupestre patagónico: conjugando tiempo y espacio

1– Técnicas rupestres y dinámicas temporales en el uso del espacio en Patagonia

Retomando las distinciones regionales en cuanto a los emplazamientos de imágenes rupestres grabadas, resulta interesante recordar las diferencias entre algunas zonas del área andino-patagónica, donde los grabados se registran mayormente al interior de cuevas y aleros (ver Crivelli en este mismo volumen), y la Patagonia central, donde los grabados se registran frecuentemente en soportes expuestos. Estas diferencias sugieren que el uso de esta técnica habría tenido particularidades regionales en el Holoceno final. Dichas particularidades pueden apreciarse en el contexto de las dinámicas de uso del espacio de cuevas y aleros a lo largo del proceso de doblamiento de la Patagonia. Para ello se han confeccionado curvas de distribución temporal de 195 fechados publicados para 49 cuevas y aleros patagónicos (con y sin arte rupestre) con el objeto de construir un panorama preliminar sobre las frecuencias de su ocupación a lo largo del tiempo (se consideraron los fechados publicados en Orquera 1987, Aguerre 2003 y Miotti y Salemme 2003). Dicho panorama sobre las ocupaciones de cuevas y aleros y su potencial vínculo con las distribuciones espaciales de técnicas rupestres son de carácter netamente exploratorio puesto que 1) no se ha relevado la totalidad de fechados publicados para Patagonia, 2) existen sesgos potenciales de conservación de muestras que en algunos casos podrían favorecer la obtención de más fechados en cuevas que en aleros, 3) no se asume que las dinámicas de ocupación de cuevas y aleros fueron siempre necesariamente sincrónicas con las dinámicas de producción de arte rupestre en dichos soportes. Teniendo en cuenta estas limitaciones, el panorama preliminar obtenido marca las siguientes tendencias regionales:

a) en Patagonia andina y Patagonia septentrional la ocupación de cuevas se registra con frecuencias bajas desde el Holoceno temprano, pero aumentó considerablemente en el Holoceno tardío; mientras que la ocupación de aleros era cuasi-nula en el Holoceno temprano y se agrupa casi totalmente en el Holoceno tardío (ver gráfico 1). Es en este marco que, por ejemplo, en la zona del curso medio y superior del Limay de Patagonia andina los grabados basales (uno de ellos de gran antigüedad) se encuentran en cuevas, los grabados rupestres de pisadas se registran mayormente en cuevas y las pinturas de grecas en soportes más expuestos, mientras que los grabados de la zona de Colo Michi Có (y otras) se encuentran en bloques al aire libre;

b) en Patagonia central y meridional la ocupación de cuevas se registra desde el Holoceno temprano con picos

de altas frecuencias, manteniéndose estable y mostrando algunos descensos durante en el Holoceno tardío; mientras que la ocupación de aleros se registra, con altibajos, desde fines del Holoceno temprano, para aumentar considerablemente en el Holoceno tardío (ver gráfico 2). En Patagonia central, esta dinámica ocupacional habría sido el marco dentro del cual desde el Holoceno temprano se ejecutaron pinturas mayormente en sitios reparados (como cuevas) y desde el Holoceno tardío se produjeron grabados en sitios más expuestos (como paredones de bardas).

Estas dinámicas regionales disímiles parecen indicar una apreciación diferencial de las ventajas del grabado por sobre la pintura en cuanto a su perdurabilidad. En algunas zonas de Patagonia andina (como Colo Michi Có) esta cualidad habría sido tenido en cuenta ya que frecuentemente se produjeron grabados en bloques a la intemperie, mientras que en otras (como la cuenca superior y media del Limay) su perdurabilidad no habría sido especialmente relevante, puesto que se empleó la técnica de grabado en espacios reparados. Contrariamente, en Patagonia central la cualidad perdurable del grabado habría sido quizá una ventaja por la cual esta técnica fue seleccionada para plasmar imágenes en espacios menos reparados, espacios que, de acuerdo con los datos analizados, estaban siendo ocupados de manera más frecuente en el Holoceno tardío.

Gráfico 1. Fechados para cuevas y aleros de Patagonia Andina y Patagonia Septentrional

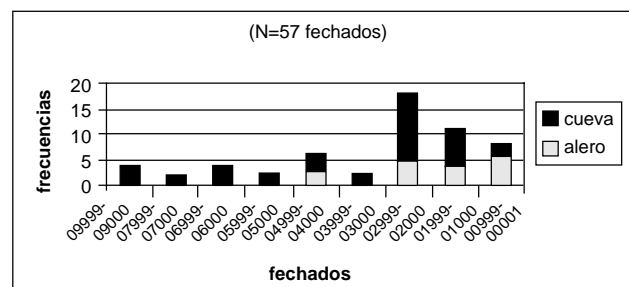
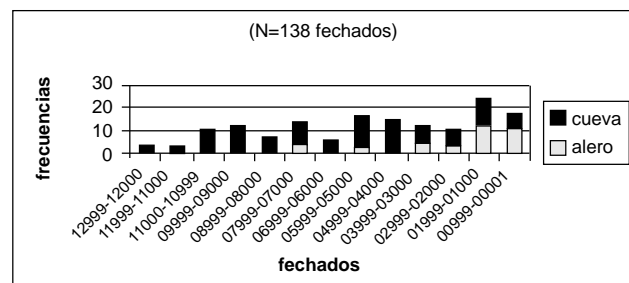


Gráfico 2. Fechados para cuevas y aleros de Patagonia Central y Patagonia Meridional



2– Tasas de producción de pinturas y grabados rupestres en Patagonia

Teniendo en cuenta los fechados relativos para pinturas y grabados, se puede afirmar que: a) de acuerdo con la mayoría de las dataciones de grabados disponibles, pinturas y grabados habrían coexistido como mínimo por

aproximadamente 3000 años, pero b) pinturas y grabados pueden haber coexistido durante más de 9000 años, si se acepta el único fechado de grabados de tal antigüedad, proveniente de Cueva Epullán Grande.

Sobre la base de estas dos posibilidades –y observando la cantidad de sitios que presentan imágenes ejecutadas con una y otra técnica– puede calcularse una tasa (preliminar) de producción de imágenes mediante pintura y mediante grabado. Para ello, se considera la cantidad de sitios con pinturas o con grabados, sobre la cantidad aproximada de años en los que se empleó dicha técnica.

Las limitaciones de este cálculo son varias:

a) el empleo de cada técnica no fue necesariamente continuo en el tiempo, y puede haber variado en intensidad, pero no tenemos fechados para la mayoría de los sitios (solamente poseemos dataciones relativas para muy escasos sitios). Por esta razón no es posible ponderar la cantidad de sitios por períodos o segmentos temporales acotados, lo cual ofrecería datos con mayor resolución temporal. Al carecer de estos datos, ésta es una variable que no podemos controlar y que por lo tanto asumimos como constante, con lo cual los resultados reflejan tasas promediadas;

b) cada sitio es contabilizado como 1, sin importar la cantidad de motivos que incluya, ni las superposiciones que podrían dar cuenta de reutilizaciones de sitios en distintos momentos; esto reduce la precisión del registro de la intensidad de la producción. Lo que se mide entonces es el “inicio” de la producción de arte en un sitio, de manera nominal y promediada, sin cuantificar si se trata de uno o varios episodios sucesivos de producción artística;

c) el lapso abarcado por cada técnica es distinto e incierto, no solamente porque se trata de fechados relativos sino también por la falta de concordancia entre el fechado más antiguo para grabados (de aproximadamente 10000 años, en Cueva Epullán Grande) con los demás fechados de los grabados (cerca de los 3000 años). Por esta razón se realizaron cálculos tanto considerando como sin considerar el caso de Cueva Epullán Grande, para ponderar las diferencias resultantes y sus implicaciones.

Teniendo en cuenta estas limitaciones, consideramos que los resultados de los cálculos proveen una orientación preliminar relativa a la tasa promediada de producción de imágenes rupestres grabadas o pintadas.

La tasa de producción total de sitios conocidos con arte rupestre para Patagonia (sumando pinturas, grabados y sus combinaciones) es de 5,2 sitios por siglo. La tasa de producción de pinturas rupestres es de 3,7 sitios con pinturas por siglo. La tasa de producción de grabados rupestres, con-

siderando sólo las fechas posteriores a 3000 AP, es de 3,6 sitios con grabados por siglo. Esto indicaría que la tasas de producción de pinturas y de grabados habrían sido muy similares. En cambio, si tomamos en cuenta la fecha de 10.000 años, la tasa de producción de grabados rupestres resulta 1,09 sitios por siglo, lo cual marcaría una diferencia importante con la tasa de producción de pinturas.

Para analizar las tasas obtenidas, partiremos además de una premisa a-priori, que requiere verificación en cada caso específico, según la cual la creación de pinturas implicaría más cadenas operativas que la creación de grabados:

⌘ **producción de pintura** (algunas de estas etapas son prescindibles en ciertos casos):

a) *cadena operativa de producción de pintura*

- 1) obtención de sustancias colorantes,
- 2) preparación de sustancias colorantes para generar pigmentos,
- 3) obtención de ligantes,
- 4) preparación de la pintura con pigmentos y ligantes,

b) *cadena operativa de producción de instrumentos*

- 1) obtención de materias primas
- 2) producción de instrumentos

c) *cadena operativa de producción de imágenes* (cuya inversión laboral depende, entre otros factores, del tipo de técnica, que requiera una o varias de las tareas arriba mencionadas y de la disponibilidad de materias primas);

⌘ **producción de grabados:**

a) *cadena operativa de producción de instrumentos*

- 1) obtención de materias primas
- 2) producción de instrumentos

b) *cadena operativa de producción de las imágenes* (cuya inversión laboral depende, entre otros factores, del tipo de técnica, de la dureza del soporte y de la disponibilidad de materias primas).

Estas diferencias en las secuencias de producción de pinturas y de grabados rupestres podrían tener efectos sobre la *intensidad de producción* de motivos con cada tipo de técnica en el tiempo, así como sobre la *velocidad de transmisión* de cada técnica en espacio, de acuerdo a su *aplicabilidad* en distintas situaciones (emplazamientos, soportes rocosos, materias primas requeridas, etc.) y a su *confiabilidad* de acuerdo a la perdurabilidad de las imágenes obtenidas.

Si el caso de Cueva Epullán Grande marcara el inicio de una producción de grabados sostenida en el tiempo –de la cual faltarían dataciones de casos posteriores entre el 9000 y el 3000 AP–, entonces pinturas y grabados habrían sido

Tabla 8. Tasas preliminares de producción de pinturas y de grabados en sitios de Patagonia

técnicas	fechados	cantidad de sitios	tasa (preliminar) de producción (sitios/años)	tasa (preliminar) de producción (sitios/siglos)
P (sin comb.)	9300 años AP (aprox.)	347	0,037	3,7
G (sin comb.)	3000 años AP (aprox.)	109	0,036	3,6
G (sin comb.)	10000 años AP (aprox.)	109	0,010	1,09

básicamente contemporáneos. La mayor cantidad de fechados antiguos de pinturas que de grabados podría ser utilizada como argumento para contradecir esta hipótesis, pero debido a que se trata de pocas dataciones en total y a que este panorama puede deberse a un problema de muestreo, dicha proporción de fechados no es suficiente para rechazar de plano la hipótesis. También el hecho de que se registren más pinturas que grabados podría utilizarse como argumento para refutar la hipótesis de la contemporaneidad entre grabados y pinturas. Esta evidencia debe someterse a análisis “tafonomicos” que demuestren si dicha proporción se debe a procesos de selección ambiental o cultural. Pero además, el “criterio de cantidad” no se asocia exclusivamente con la profundidad temporal de un producto cultural, ya que la intensidad de la producción también influye la cantidad de productos resultantes. De esta manera, pinturas y grabados pueden haber sido contemporáneos pero haberse producido con distinta intensidad, generando distintas proporciones de sitios con imágenes pintadas o grabadas. Por otra parte, el hecho de que la distribución latitudinal del grabado sea similar (aunque no exacta) a la de la pintura es consistente con este panorama cronológico; sin embargo, la extensión espacial de un rasgo no depende exclusivamente de su datación inicial ya que también está en juego el factor de su velocidad de transmisión.

En este escenario hipotético de inicio paralelo de pinturas y grabados, la presencia de menos grabados puede atribuirse presuntamente a:

a) que el grabado resultara más trabajoso en algunos soportes, por lo cual se produjeran pinturas que requirieran, bajo esas circunstancias, menos trabajo,

b) que la técnica de pintura, aunque potencialmente más costosa en términos de cantidad de etapas en la secuencia de producción, fuera preferida por factores sociales, ideacionales, visuales y/o estéticos.

Por el contrario, si el caso de Cueva Epullán Grande fue un evento experimental más bien aislado y el desarrollo de la técnica de grabado hizo eclosión sólo varios milenios después –aproximadamente en el 3000 AP–, entonces el inicio y desarrollo de la producción de pinturas habría sido muy anterior a la de grabados. En este caso, habrían existido más oportunidades de producir las primeras que los segundos a lo largo del tiempo. Esto es en principio coincidente con la mayor frecuencia de sitios con pinturas respecto de sitios con grabados. Sin embargo, considerando las cronologías de este segundo escenario hipotético, la tasa de producción de pinturas (3,7 sitios por siglo) es similar a la de grabados (3,6 sitios por siglo), con lo cual es también posible que este panorama sea producto de cierta constancia en la intensidad simultánea del uso de ambas técnicas a partir del 3000 AP.

De acuerdo con este segundo escenario hipotético de inicio anterior de pinturas y posterior de grabados, se pueden sugerir dos observaciones:

a) el hecho de que se hayan producido más pinturas y que su producción no se haya abandonado aun cuando ya hubiera comenzado la de grabados, denota que en este caso no habría una lógica de ahorro de inversión laboral,

b) el hecho de que la producción de grabados haya teni-

do una expansión espacial y una tasa de producción similares a los de la pintura pero en un menor lapso, denota una posible ventaja de la técnica de grabado, sea en términos de ahorro de esfuerzo productivo, de facilidad en la transmisión de la información acerca de su producción y/o de interés social por sus propiedades visuales (textura, profundidad, contraste, vínculos con la roca soporte, etc.).

El proceso de expansión de la tecnología de grabado no se habría dado en poblaciones pequeñas que iniciaron la colonización de la Patagonia durante la transición Pleistoceno-Holoceno, sino en poblaciones relativamente mayores que ocuparon de manera efectiva la macro-región durante el Holoceno (Borrero 1994-1995 y 1999). Esto resulta relevante a la luz de la premisa que sostiene que: a) en una población pequeña los cambios tienden a expandirse más rápidamente que en una población de mayor tamaño¹⁴, pero, b) inversamente, una vez instalados dichos cambios, su perduración tiende a peligrar más en una población pequeña que en una de mayor tamaño, debido al riesgo de que sus portadores no lleguen a reproducir dichos rasgos, transmitiéndolos a otros individuos potenciales transmisores y receptores de aquellos (Shennan 2000). En consecuencia, la tecnología de grabado puede caracterizarse como “exitosa” para las sociedades productoras, ya que su ritmo de reproducción habría sido más veloz que el de las pinturas, incluso habiéndose transmitido dentro de poblaciones de mayor tamaño que las de momentos iniciales del poblamiento de Patagonia.

Más aún, el hecho de que los grabados hayan coexistido con las pinturas (aunque desconocemos aún con cuanta intensidad relativa se realizaron unos y otros) implica que desde el 3000 AP la tasa general de producción de arte rupestre puede haber aumentado en este período, ya que se sumaría la de grabados (3,6 sitios por siglo) a la de pinturas (3,7 sitios por siglo). A esto se suma la mayor variedad del arte mobiliario de los milenios más recientes: hachas, placas, cerámica, etc. (Gradin 1985a, González 1977, Bellelli 1980), que sugieren la complejización del mundo de producciones visuales patagónicas.

Comentarios finales: distribución temporo-espacial y ritmos de cambio de tecnologías visuales

Los resultados obtenidos hasta el momento, de carácter preliminar, han permitido apuntar hacia algunas potenciales tendencias relativas a la distribución espacial de las técnicas de pintura y grabado, así como a sus ritmos de transmisión y cambio en la Patagonia. La distribución espacial regional de técnicas de pintura y grabado no parece responder a un problema de muestreo, dada la alta cantidad de sitios bajo estudio. Por otra parte, los problemas de conservación deberán ser monitoreados en detalle, pero la presencia de una mayor cantidad de pinturas (que tienden a sufrir una menor conservación) en proporción a los grabados (que tienden a una mayor conservación) contradicen la idea de que los patrones observados se deban exclusivamente a problemas “tafonomicos”.

De acuerdo al estado actual de las investigaciones, la distribución regional de los grabados rupestres parece relacionarse con la posible acción de algunos ríos como limitantes (Limay, Chubut, Santa Cruz). Sin embargo dichos ríos no pueden invocarse como barreras biogeográficas infranqueables, de tal manera que es posible que la distribución registrada haya respondido a dinámicas sociales intra-grupales e inter-grupales.

En términos temporales, si pinturas y grabados fueron siempre contemporáneos, las pinturas parecen haber sido seleccionadas por los grupos productores para la ejecución de imágenes pese a la relativa complejidad tecnológica de su producción, quizás por factores relativos a la dureza de los soportes o por factores de índole básicamente cultural (color, textura, etc.). Por el contrario, si la pintura constituyó la principal forma técnica de realización de imágenes rupestres a lo largo del tiempo, y el grabado fue empleado mayoritariamente varios milenios después, la similitud de las tasas promediadas de producción de pinturas y de grabados sugieren una *intensidad* equivalente en la realización de imágenes con ambas técnicas. Esto, sumado a que la distribución espacial de grabado es latitudinalmente similar a la de pintura pese a haber sido iniciada o expandida varios milenios después, y a que la pintura no fue reemplazada por el grabado, indicaría algunas “ventajas” potenciales de cada una de estas técnicas. La alta *velocidad de transmisión* del grabado en espacio y tiempo, implicaría un “éxito” de esta técnica. El grabado puede haber resultado atractivo y adoptable, entre otras razones, porque podría conllevar un cierto ahorro de la labor invertida al implicar menos *cadena operativa* que la pintura y/o porque podría implicar una mayor *confiabilidad* debido a su mayor *perdurabilidad*, que garantizaría la continuidad temporal de las imágenes plasmadas en los soportes, especialmente en los casos en que éstos estaban expuestos a la intemperie.

Sin embargo, el hecho de que la pintura no haya sido reemplazada por el grabado implica que en este caso no habría primado un principio de ahorro de la labor invertida en términos de cantidad de *cadena operativa*, aunque sí podría haberlo implicado en términos de las *durezas de los soportes* (en casos en los que la dureza habría dificultado la tarea del grabado y facilitado la de la pintura). A esto se suma que los casos de uso de la técnica de pintura rupestre en sitios expuestos a la intemperie indican que la *perdurabilidad* de las imágenes no habría sido siempre una variable central en la elección de una técnica visual por parte de los productores del arte.

Estas diferencias en los usos de las técnicas rupestres indican que su análisis no puede centrarse exclusivamente en una variable (como costos de producción o perdurabilidad de las imágenes) ni realizarse de manera mecanicista, puesto que las valoraciones y elecciones de cada técnica rupestre variaron de acuerdo a sus contextos de producción y uso. Es por ello que nuestras evaluaciones necesariamente deben incluir la mayor cantidad de variables posibles, que, analizadas en sus contextos específicos, pueden arrojar luz sobre la valoración económica y social dada a cada técnica por sus productores.

Finalmente, al vincular la información de grano grueso

sobre tecnologías aquí observadas (pintura y grabado) con los distintos grupos de diseños (escenas, manos, geométrico simple, pisadas, geométrico complejo—grecas, jinetes), se verifica que los cambios en unos y otros no son siempre sincrónicos. Esto permite enfatizar que tecnología y diseño tienen ritmos de cambio propios, tanto temporales como espaciales, sujetos a dinámicas internas—como disponibilidad de materias primas o codificación de mensajes visuales— que se combinan en la práctica de producción del arte.

Todos estos resultados preliminares requieren de más detallada información contextual, cronológica, “tafonomica” y tecnológica. Esperamos que cada uno de ellos contribuya a la apertura de nuevas vías de análisis a partir de las cuales pueda construirse un panorama cada vez más completo acerca de cómo la Patagonia se fue poblando de imágenes.

Agradecimientos

Una versión anterior de este trabajo fue presentada en la sección “Producción y usos del arte rupestre” del VI Simposio Internacional de Arte Rupestre, celebrado en San Salvador de Jujuy en Noviembre-Diciembre de 2003. Quiero expresar mi agradecimiento a Alicia Fernández Distel por invitarme a coordinar dicha sección y a los participantes del simposio por generar un ambiente de interesante discusión. Estoy especialmente agradecida a Luis Orquera por su lectura crítica, su constante estímulo y por compartir conmigo generosamente sus conocimientos sobre la arqueología patagónica. A Marita Varela por su invaluable ayuda en la compilación de la base de datos. A Susana Renard de Coquet, quien me facilitó una copia de su minucioso y fundamental trabajo sobre documentación de arte rupestre argentino. A Luis Borrero por sus múltiples comentarios y aportes. A Mercedes Podestá por sus comentarios y apoyo, y a Gustavo Politis por facilitarme el manuscrito de su trabajo presentado en WAC5 (Washington 2003). A Francisco Zangrando por la lectura del manuscrito y sus valiosos aportes relativos a las dinámicas espaciales de asentamiento en Patagonia. Y finalmente, a los dos evaluadores que comentaron este trabajo y contribuyeron a mejorarlo sustancialmente. Por supuesto, ninguno de los mencionados es responsable de las consideraciones aquí vertidas.

Un trabajo de índole macro-regional como el aquí presentado se nutre y enriquece notoriamente a partir de la información publicada por un sinnúmero de autores, a quienes expreso también mi gratitud. La investigación fue llevada a cabo durante una beca postdoctoral de CONICET y completada como miembro de CIC de CONICET. A todas estas personas e instituciones, les estoy muy agradecida.

Este trabajo está dedicado a la memoria de mi madre.

Notas

¹ Este factor implica la presunción de que la perdurabilidad de una imagen rupestre era una cualidad deseada por

los productores del arte porque garantizaría la continuación de su visibilidad, aunque es posible que dicha cualidad no siempre fuera buscada o valorada positivamente.

² Incluso cuando existe una clara intención de transmisión y copia de diseños y de técnicas, esto no implica que dicha transmisión y copia sea siempre fiel (Washburn 2001). Esta es, por su parte, una importante fuente de variabilidad, que puede encuadrarse dentro de los “errores de copiado” (Shennan 2000).

³ La base de datos contempla además otras variables: tipo de sitio (cueva, alero, paredón, bloque), tipo de roca soporte, coordenadas geográficas (latitud y longitud), tipo de paisaje geográfico, tipo de zona ecológica, ubicación general del arte rupestre en el soporte (expuesto, no expuesto), tipos de motivos rupestres, tipos de técnicas rupestres, tipos de industria asociada, fechados de materiales en capas excavadas, etc. Sin embargo, los datos relativos a estas variables están aún siendo procesados, por lo cual no han sido consideradas en la búsqueda de patrones en este trabajo.

⁴ Una cuarta opción grabado/pintura –grabado sobre pintura– es lógicamente posible, aunque no hemos hallado registros de su existencia. En futuros trabajos las técnicas se subdividirán para registrar específicamente cada tipo de pintura y de grabado y así dar cuenta de la variabilidad tecnológica presente.

⁵ En trabajos futuros se deslindará esta categoría en 1) pintura y grabado usados en un sitio pero sin combinar, y 2) combinación de pintura y grabado en un mismo motivo.

⁶ Existe la posibilidad de que en un mismo sitio algunas pinturas se hayan obliterado mientras que los grabados se hayan conservado. No obstante, incluso si este posible fenómeno ocurrió, no parece suficiente como para dar cuenta de la falta de recurrencia de ambas técnicas en un mismo sitio.

⁷ Esta observación cualitativa deberá ser corroborada cuantitativamente cuando se complete el procesamiento de información en la base de datos.

⁸ Este cálculo estadístico se realizó sin contar los casos de combinación entre grabados y pinturas, y excluyendo el área pampeano-patagónica por la baja frecuencia de sitios con arte rupestre registrados.

⁹ Esta industria ha sido caracterizada también por la ausencia de puntas de proyectil (*ibidem*), aunque en la actualidad este rasgo del registro arqueológico ha sido puesto en discusión (Borrero comunicación personal 2006).

¹⁰ Estas autoras proponen además que el poblamiento de la región patagónica puede haber ocurrido por dos vías distintas e independientes –la atlántica y la pacífica–, proceso que no será discutido en este trabajo, aunque lo consideramos potencialmente relevante para profundizar el análisis de la diversidad inicial del arte rupestre patagónico.

¹¹ Se trataría de una situación en la que la baja cantidad de individuos en un grupo no aportaría la suficiente “masa crítica” para permitir la producción y reproducción del arte en el tiempo.

¹² En la cordillera, la tundra fue reemplazada por el bosque de *Nothofagus*; en las mesetas del este, la estepa de pasturas fue reemplazada por estepa de arbustos *Asteraceae* (Borrero 1999: 347).

¹³ Sin embargo, hay muchos sitios con ocupaciones iniciales poco intensas en el Holoceno temprano, que estarían reflejando la continuación de la etapa de exploración que pudo existir cuando se agregaban nuevos espacios a los rangos previamente cubiertos (Borrero 2001b: 110).

¹⁴ Esto es relevante especialmente para los casos de sociedades cazadoras-recolectoras como los que nos ocupan, que no disponían de medios masivos de comunicación (los que facilitan la reproducción veloz de uno o varios rasgos culturales incluso en poblaciones de gran tamaño).

Bibliografía

- Aguerre, A. (comp.)
2003. *Arqueología y paleoambiente en la Patagonia Santacruceña Argentina*. Buenos Aires, Nuevo Offset.
- Aschero, C.
1975. Secuencia arqueológica del Alero de las Manos Pintadas, Las Pulgas, Depto. Río Senguerr, Chubut. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, IX:187-209. Buenos Aires.
- Aschero, C.
1983-1985. Pinturas rupestres en asentamientos cazadores-recolectores. Dos casos de análisis aplicando difracción de rayos X. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*. 10: 291-306. Buenos Aires.
1984. Antecedentes arqueológicos de la cultura tehuelche. *Culturas indígenas de la Patagonia*, pp. 35-36. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
1987. (1984). Tradiciones culturales en la Patagonia Central: una perspectiva ergológica. *Primeras Jornadas de arqueología de la Patagonia*, pp. 17-62. Trelew.
1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales: un enfoque arqueológico. *Arqueología contemporánea argentina. Actualidades y perspectivas*, pp. 109-142. Buenos Aires, Búsqueda.
1996. (1993). ¿Adónde van esos guanacos?. En: J. Gómez Otero (ed.), *Arqueología. Solo Patagonia*. Ponencias de las Segundas Jornadas de Arqueología de la Patagonia, pp. 153-162. Puerto Madryn, CENPAT-CONICET.
1997. De cómo interactúan emplazamientos, conjuntos y temas. *Actas y memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Cuarta Parte: Arte rupestre en Argentina. Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael*. XVI (1/4): 17-28.
2000. El poblamiento del territorio. En: M. Tarragó (ed.), *Nueva Historia Argentina. Los pueblos originarios y su conquista*, pp. 18-59. Barcelona, Sudamericana.
- Bate, L.F.
1970. Primeras investigaciones sobre el arte rupestre de la Patagonia chilena. *Anales del Instituto de la Patagonia* 1(1): 15-25.

1982. *Orígenes de la comunidad primitiva en Patagonia*. México, Cuicuilco.
- Bednarik, R.
1994. A taphonomy of palaeoart. *Antiquity* 68: 68-74.
- Belardi, J. B. y R. A. Goñi
2002. Distribución espacial de motivos rupestres en la cuenca del lago Cardiel (Patagonia Argentina). *Boletín SIARB* 16: 29-38. La Paz.
- Bellelli, C.
1980. La decoración de la cerámica gris incisa de Patagonia (República Argentina). *Revista do Museo Paulista*, XXVII: 199-225. San Pablo.
- Boas, F.
1955. *Primitive art*. New Cork, Dover publications.
- Borrero, L.A.
1994-1995. Arqueología de la Patagonia. *Palimpsesto*, 4: 9-69. Buenos Aires.
1999. The prehistoric exploration and colonization of Fuego-Patagonia. *Journal of World Prehistory*, 13(3): 321-355.
2001a. Cambios, continuidades y discontinuidades: discusiones sobre arqueología fuego-patagónica. En: E. Berberían y A. Nielsen (eds), *Historia Argentina Prehispánica*, pp. 816-838. Córdoba, Brujas.
2001b. *El poblamiento de la Patagonia. Toldos, milodones y volcanes*. Buenos Aires, Emecé.
- Cardich, A., L.A. Cardich y Adam Hajduk
1973. Secuencia arqueológica y cronológica radiocarbónica de la Cueva 3 de Los Toldos (Santa Cruz, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, VII: 85-123. Buenos Aires.
- Cardich, A.
1977. Las culturas pleistocénicas y postpleistocénicas de Los Toldos y un bosquejo de la prehistoria de Sudamérica. *Obra del centenario del Museo de La Plata*. Tomo II (Antropología), pp. 149-172. La Plata.
- Casamiquela, R.
1968. (1966). Novedades interpretativas con relación a nuevos yacimientos con grabados rupestres del norte de la Patagonia. *Actas y Memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas*, volumen III: 375-394. Buenos Aires.
1981. *El arte rupestre de la Patagonia*. Neuquen, Siringa.
- Ceballos, R. y A. Peronja
1983. Informe preliminar sobre el arte rupestre de la Cueva Visconti, provincia de Río Negro. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XV: 109-119. Buenos Aires.
- Crivelli Montero, E.
1988. Tres sitios con arte rupestre de la banda rionegrina en el área de Alicurá. *Anales de la Sociedad Científica Argentina* 218: 1-9.
- Crivelli Montero, E., E.M Fernández y U. Pardiñas
1991. Diversidad estilística, cronología y contexto en sitios de arte rupestre del área de Piedra del Aguila (provincia de Río Negro y del Neuquén). En: M.M. Podestá, M.I. Hernández Llosas y S. Renard de Coquet (eds), *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, pp. 113-122. Buenos Aires, FECIC.
- Crivelli Montero, E. y M.M. Fernández
1996. Paleoindian bedrock petroglyphs at Epullán Grande cave. *Rock Art Research*, 13(2): 124-128.
- Crivelli Montero, E., U. Pardiñas, M. Fernandez, M. Bogazzi, A. Chauvin, V. Fernandez, M. Lezcano
1996. La Cueva Epullán Grande (Provincia del Neuquen, Argentina). Informe de Avance. *Praehistoria*, 2: 185-265. Buenos Aires, PREP - CONICET.
- Fernández, J.
1978. Corpus de arte prehistórico neuquino (Primera Parte). *Revista del Museo Provincial*, 1(1): 17-93. Neuquén.
- Fiore, D.
1993. *La producción de arte rupestre en el área Pilcanyeu, provincia de Río Negro*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. MS.
1996/1998. Técnicas y artefactos para realizar grabados rupestres. Una investigación bibliográfica. *Palimpsesto*, 5: 208-222. Buenos Aires.
2002. *Body painting in Tierra del Fuego. The power of images in the uttermost part of the world*. PhD Thesis. Institute of Archaeology. University College London. University of London. MS.
- García Canclini, N.
1986. *La Producción Simbólica. Teoría y Método en Sociología del Arte*. México, Siglo XXI.
- González, A.R.
1977. *Arte Precolombino de la Argentina. Introducción a su Historia Cultural*. Buenos Aires, Filmediciones Valero.
- Gradin, C.
1973. El Alero de la Manos Pintadas (Las Pulgas, provincia de Chubut, Argentina). *Bulletino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, X: 169-207.
- Gradin, C.J.
1976. Parapetos de piedra y grabados rupestres de la meseta del Lago Buenos Aires. *Actas y Memorias. IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina (Primera Parte)*. *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael*, III: 315-337. Mendoza.

1977. Pinturas rupestres del Alero Cárdenas -Provincia de Santa Cruz-. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XI: 143-158. Buenos Aires.
- Gradin, C.
1982. Secuencias radiocarbónicas del sur de la Patagonia argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIV: 177-194. Buenos Aires.
1983. El arte rupestre de la cuenca del río Pinturas, provincia de Santa Cruz, República Argentina. *Ars Praehistórica*, II: 87-149.
1985a. Arqueología y arte rupestre de los cazadores prehistóricos de Patagonia. *Las culturas de América en la época del descubrimiento*. Madrid, Biblioteca del V Centenario. Cultura Hispánica.
1985b. Area de los cazadores meridionales (Pampa-Patagonia). En: J. Schobiner y C. Gradin (eds), *Cazadores de la Patagonia y agricultores Andinos. Arte rupestre argentino*, pp. 11-49. Madrid, Encuentro.
2001. El arte rupestre de los cazadores de guanaco de la Patagonia. En: E. Berberían y A. Nielsen (eds), *Historia Argentina Prehispánica*, pp. 839-874. Córdoba, Brujas.
2003. Grabados de la Estancia "La Flecha" Gobernador Gregores. Provincia de Santa Cruz. En: A. Aguerre (comp.). *Arqueología y Paleoambiente en la Patagonia Santacruceña Argentina*, pp. 121-137. Buenos Aires, Nuevo Offset.
- Gradin, C.J.; C.A. Aschero; A.M. Aguerre
1976. Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos, estancia alto Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, X: 201-250. Buenos Aires.
1977. Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos (Alto Río Pinturas, Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, X: 101-170. Buenos Aires.
1979. Arqueología del área Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIII: 183-227. Buenos Aires.
- Gradin, C. y C. Aschero
1978. Cuatro fechas radiocarbónicas para el Alero del Cañadón de las Manos Pintadas (Las Pulgas, provincia del Chubut). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XII: 245-248. Buenos Aires.
- Ingold, T.
1986. The architect and the bee: reflections on the work of animals and men. *The appropriation of nature. Essays on human ecology and social relations*, pp. 16-39. Manchester, Manchester University Press.
1997. Eight themes in the anthropology of technology. *Technology as skilled practice. Social Analysis*. P. Harvey (ed.). 41(1): 106-138.
- Layton, R.
Australian rock art. A new synthesis. Cambridge, Cambridge University Press.
- Llamazares, A.M.
1982. El arte rupestre del abrigo Pilcaniyeu, provincia de Río Negro. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIV:103-120. Buenos Aires.
- Lemmonier, P.
1986. The study of material culture today: towards an anthropology of technological systems. *Journal of Anthropological Archaeology*. 5(2): 147-186.
- Leroi-Gourhan, A.
1982. *The Dawn of European Art. An introduction to Palaeolithic Cave Painting*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Martínez Sarasola, C.
1998. *Los hijos de la tierra. Historia de los indígenas argentinos*. Buenos Aires, Emecé.
- Martinić, M.
1995. *Los Aonikenk, historia y cultura*. Punta Arenas, Universidad de Magallanes.
- McCulloch, R., C. Clapperton, J. Rabassa y A. Currant
1997. The natural setting. The glacial and post-glacial environmental history of Fuego-Patagonia. En: C. McEwan, L.A. Borrero y A. Prieto (eds.), *Patagonia. Natural History, Prehistory and Ethnography at the uttermost part of the world*, pp. 12-31. London, British Museum Press.
- McEwan, C, L.A. Borrero, A. Prieto (eds.)
1997. The peopling of Patagonia. The first human occupation. En: C. McEwan, L.A. Borrero y A. Prieto (eds.), *Patagonia. Natural History, Prehistory and Ethnography at the uttermost part of the world*, pp. 32-45. London, British Museum Press.
- Mena, F.
1999. Middle to late Holocene adaptations in Patagonia. En: C. McEwan, L.A. Borrero y A. Prieto (eds.), *Patagonia. Natural History, Prehistory and Ethnography at the uttermost part of the world*, pp. 46-59. London, British Museum Press.
- Menghín, O.F.A.
1957. Estilos del arte rupestre de Patagonia. *Acta Praehistorica*. I:57-87. Buenos Aires.
- Menghín, O.F.A y C. Gradin
1972. La Piedra Calada de Las Plumas. *Acta Praehistorica*. XI: 15-63. Buenos Aires, CAEP.
- Miotti, L. y M. Salemme
2003. When Patagonia was colonized: people mobility at high latitudes during Pleistocene/Holocene transition. *Quaternary International*, 109-110:95-111.

- Molina, M.
1971. Arqueología patagónica – arte rupestre austral. *Antiquitas*, XII-XIII: 24-30. Buenos Aires.
- Molina, J.
1972. Nuevos aportes para el estudio del arte rupestre patagónico. *Anales de la Universidad de la Patagonia San Juan Bosco*, 1(2): 64-182.
- Orquera, L.A.
1987. Advances in the archaeology of the Pampa and Patagonia. *Journal of World Prehistory*, 1(4):333-413.
- Pelegrin, J., P. Bodu and C. Karlin
1988. “Chaînes opératoires”: un outil pour le préhistorien. *Technologie préhistorique. Notes et Monographies Techniques*. 25: 55-62. Paris, CNRS.
- Pfaffemberger, B.
1988. Fetichised objects and humanized nature: towards and anthropology of technology. *Man*, 23(2): 236-252.
- Politis, G.
2003. The end of the trip: Homo sapiens expansion into the Southern Cone of South America. *Trabajo presentado en el Fifth World Archaeological Congress. Catholic University of America*. Washington DC. MS.
- Prieto, A.
1997. Patagonian painted cloaks. An ancient puzzle. En: C. McEwan, L.A. Borrero y A. Prieto (eds.), *Patagonia. Natural History, Prehistory and Ethnography at the uttermost part of the world*, pp. 173-185. London, British Museum Press.
- Renard de Coquet, S.
1988. *Sitios arqueológicos con arte rupestre de la Republica Argentina. Registro/documentación*. Buenos Aires, FECIC.
- Rosenfeld, A.
1988. *Rock art conservation in Australia*. Special Australian Heritage Publication Series. 2. Canberra, Australian Government Publishing Service.
- Schobinger, J.
1956. El arte rupestre de la provincia de Neuquen. *Anales de Arqueología y Etnología*, XII:115-227. Mendoza.
- Sellet, F.
1993. Chaîne opératoire: the concept and its applications. *Lithic technology*, 18(1 & 2): 106-112.
- Shennan, S.
2000. Population, culture history and the dynamics of culture change. *Current Anthropology*, 41(5):811-822.
- Ucko, P. and A. Rosenfeld
1967. *Palaeolithic cave art*. World University Library. London.
- Washburn, D.
2001. Remembering things seen: experimental approaches to the process of information transmittal. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 8(1): 67-99.
-

Frecuencia de creación de sitios de arte rupestre en la cuenca media y superior del río Limay (noroeste patagónico)

Eduardo A. Crivelli Montero

RESUMEN

Luego de proponerse un marco cronológico para el arte rupestre de la cuenca media y superior del río Limay, se formulan dos hipótesis: 1. En la cuenca media y superior del río Limay, el ritmo de creación de sitios de arte rupestre creció con el tiempo, acompañando la tendencia al aumento en el número de sitios arqueológicos en general. 2. Se conjetura que cambiaron los destinatarios de los signos rupestres, desde el grupo de co-residencia (en el que habrían cumplido una función de cohesión social) hacia otros grupos, a los que por ese medio se informaba de la pertenencia étnica y de las pretensiones territoriales de quienes los habían plasmado.

Ambas tendencias se vincularían con el aumento demográfico en el largo plazo y la consiguiente reducción de las áreas de explotación de recursos.

Palabras clave: Patagonia septentrional - arte rupestre - cronología - etnicidad - demografía.

ABSTRACT

The present paper focuses on long term trends in the rock art at the Limay River basin, north western Patagonia, Argentina. The area was settled by hunter-gatherers from at least 10000 BP until the nineteen century.

In the first part, the main regional styles of rock art and their respective chronology are discussed. Petroglyphs sealed by radiocarbon-dated layers and formal comparisons between signs in rock art and mobile items found in stratigraphy provide a chronological framework that, although provisional and highly perfectible, allows some connections among different components of past societies. The first rock signs seem to be incisions scratched in the bedrock of some caves (Epullán Grande, Casa de Piedra de Ortega and Loncomán). The earlier ones are older than 9970 BP and the most recent are not later than 3000 - 2000 BP. The engraving (and, less frequently, the painting) of human, animal and bird footprints, along with cupules, vulvas (?) and strings of small holes, characterizes the so called "Footprint Style", which lasted roughly from 3000 to 700 BP, as suggested by the stratigraphic seals in several caves or rock shelters (Epullán Grande, Epullán Chica, Casa de Piedra de Ortega, Visconti y Carriqueo). It was superseded by geometric paintings and (less frequently) engravings. Red paint was used in most cases, but other colours and polychromy are also recorded. Stepped lines, X-signs, reflected triangles, schematic anthropomorphs and concentric circles are among the most frequent shapes. This was the convention adhered to when the Europeans entered into contact with the Patagonian hunter-gatherers. Other kinds of signs are also found in the area, but lack of chronological references prevents their consideration here.

In the second part of this chapter, two trends in the rock art of the Limay River basin are discussed:

1. A long-term tendency towards the acceleration in the rhythm of creation of rock art sites is noted, since more sites per millennium are recorded.

2. Whereas the older signs are mostly confined to the interior of the caves and consequently seem to have been destined to the co-residence group, possibly as a kind of cohesive behaviour, the more recent ones perhaps pointed also to other groups, informing them of the authors' ethnicity and territorial claims. We connect this trend towards visibility and even publicity with a long term tendency in the area towards demographic growth, with the corresponding reduction in the exploitation territories and hints of intensification. Some clues in this respect can be mentioned: as time goes on, sites turn larger and more numerous; moreover, occupational remains are denser and living surfaces are sometimes improved by means of grass matting

(suggesting longer stays at the site); specialized sites (for example lithic workshops, hunting sites and processing places) are more clear-cut, as an indication of a markedly logistic organization; storage turns more common; lithic raw materials are increasingly local; mussels and vegetables are systematically collected, suggesting a wider food spectrum.

In sum, the function of the rock art in the Limay River basin seems to have changed in accordance with the prehistoric social landscape.

Key words: North Patagonia - rock art - chronology - ethnicity - demography.

Introducción

El área enfocada en este trabajo es la cuenca del río Limay, en el segmento comprendido entre el lago Nahuel Huapi y el arroyo Sañicó, provincias del Neuquén y de Río Negro (Fig. 1).¹ Se trata de toda la cuenca superior y de una porción de la cuenca media, que suman unos 37.000 km². Trataremos, en primer lugar, de estimar el ritmo de creación de sitios de arte rupestre, y en segundo lugar, de discernir cambios en los destinatarios de los signos.²

desigual. Asimismo, la mayor parte de los proyectos regionales llevados a cabo en las últimas décadas no tuvieron por objetivo único el arte rupestre, de manera que deben haber diversificado sus técnicas para identificar distintos tipos de sitios. Sin embargo, casi todos ellos han contribuido a la bibliografía con casos adicionales de pinturas o de grabados, lo que sugiere a la vez que se trata de manifestaciones abundantes y que aún resta hallar muchas más.³

2. Pese a progresos recientes en materia cronológica

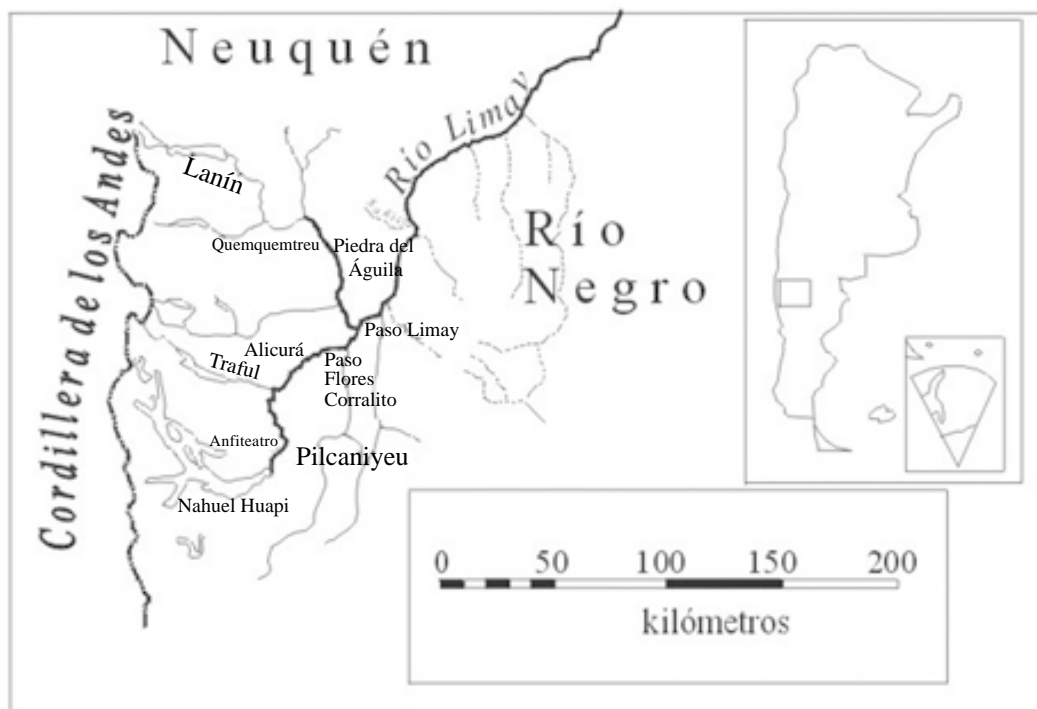


Figura 1. Mapa de la cuenca alta y de parte de la cuenca media del río Limay, con indicación de las áreas de investigación mencionadas en este trabajo

Una primera versión de este trabajo se presentó en el V Simposio Internacional de Arte Rupestre de Jujuy (Crivelli Montero 2003).

Primera parte: ritmos de creación de sitios de arte rupestre

Para estimar los ritmos con veracidad, necesitaríamos un inventario exhaustivo de sitios (y de sus signos), certidumbres cronológicas y clasificaciones estilísticas precisas. Veamos los hechos:

1. En cuanto a los inventarios, el área considerada ha sido investigada arqueológicamente de manera muy

(p. ej., Bednarik 1993, Strecker y Bahn 1999), la datación del arte rupestre sigue siendo problemática y costosa.

3. Menos grave resultó el anunciado advenimiento de una época postestilística, despreocupada por las semejanzas que hasta entonces habían permitido reconocer ciertas convenciones de comunicación vigentes en el pasado. En efecto, en el norte patagónico, la identificación de estilos no ha dejado de ser uno de los recursos básicos para organizar la información, y ha resultado eficaz, según lo demuestran las coherencias con que se distribuyen en el espacio y el tiempo las manifestaciones asignadas a las respectivas modalidades.

Unidades de medida

Para estimar la frecuencia de plasmación de signos o de sitios de arte rupestre, la unidad de medida temporal que utilizaremos es el milenio, como admisión de cuán imprecisas son las cronologías. Y computaremos sitios por milenio. La alternativa de signos por milenio no es posible por ahora, porque (tal vez en consideración al lector) las publicaciones suelen obviar los inventarios completos de motivos.

Pero son varios los sitios que cuentan con motivos rupestres asignables a distintos estilos. Como quedó sugerido más arriba y argumentaremos más abajo, hay buenas razones para considerar que esas diferencias estilísticas son también temporales. Por eso, computaremos cada sitio tantas veces cuantos estilos incluya.

Clases de signos rupestres regionales y sus respectivas cronologías

A los fines exclusivos de este trabajo, utilizamos una clasificación muy simple que atiende a la posición topográfica y a los signos, estilos y modalidades de los motivos rupestres:

1. Ni coloridos, ni animalísticos, ni anecdóticos, ni dinámicos: grabados basales

En tres cuevas del área se documentaron estrías en el piso de roca. Son Epullán Grande (en adelante LL), situada unos 40 km a SSE de Piedra del Águila, Casa de Piedra del Ortega (en adelante CPO), en Corralito y Cueva y Paredón Loncomán, en el área de Pilcaniyeu. Trataremos brevemente cada caso.

La sola contemplación de las incisiones basales de LL (anteriores a 9970 ± 100 AP, Crivelli Montero y otros 1996, Crivelli Montero y Fernández 1996 y 2003) (Lámina 1a) bastó para saber que el mundo hubiera preferido otra cosa. Revisaremos brevemente el tratamiento de que fueron objeto en la bibliografía.

Gradin (1999:91) opinó que no serían producto de actividad humana, sino, tal vez, arañazos producidos por un *Mylodon*; que de tratarse de verdaderos petroglifos, serían asignables al estilo de pisadas, pero que en tal caso, debería revisarse la cronología propuesta, porque es mucho más alta que la aceptada para ese estilo. Trataremos cada uno de estos puntos.

a. La posibilidad de que las incisiones resultasen de la actividad de un megamamífero espélico no da cuenta de la bifurcación que cuatro trazos largos paralelos muestran en sus respectivos extremos (Crivelli Montero y Fernández 1996:126 y contratapa) y de las incisiones finas entrecruzadas que forman una suerte de reticulado (Crivelli Montero y Fernández 1996, fig. 5). Una interpretación no cultural debe responder explícitamente a estas observaciones.

b. Hemos descripto estos trazos basales como “grabados lineales no figurativos”, ya que no pueden tenerse por

representaciones más o menos naturalistas de huellas, por lo que los hemos distinguido explícitamente de los petroglifos de pisadas, que se encuentran en techo y paredes de la cueva (Crivelli Montero *et al.* 1991:113; Crivelli Montero *et al.* 1996:218 y 260; Crivelli Montero y Fernández 1996:124-125, Crivelli Montero y Fernández 2003).

c. La sugerencia de revisar la cronología es incongruente con la hipótesis que hace de un megamamífero extinguido el autor de los surcos, porque en tal caso estos últimos no serían posteriores al Holoceno inicial. Acotemos que la estratigrafía de LL está jalonada por varios fechados radiocarbónicos (Crivelli Montero *et al.* 1996, Crivelli Montero y Fernández 1996, fig. 2) y documentada en casi 40 m de perfiles fotografiados y dibujados, que sustentan para los surcos una edad mínima de 9970 ± 100 años A.P.

Vega *et al.* (1999:623) mencionan, entre los “trabajos que se realizan muy cerca de las cuevas con arte rupestre” a los de LL. Conviene aclarar entonces que la excavación se hizo **dentro** de esta cueva con arte rupestre y que el contacto de los sedimentos con algunos motivos permitió asignar edades mínimas a los segundos.

Después de resumir adecuadamente los datos y de manifestar dudas respecto de la artificialidad de estos surcos, Schobinger (1999:61) hace algunas consideraciones adicionales, que discutimos seguidamente:

a. El examen directo (‘direct examination’) que propone contribuiría seguramente a la discusión de la artificialidad, pero no siendo un método cronológico, nada aportaría a la cuestión temporal. Sugerimos que la datación se juzgue sobre la base de los varios fechados obtenidos de un sitio. La información provista en Crivelli Montero *et al.* 1996 (un trabajo que Schobinger no cita) y en Crivelli Montero y Fernández 1996, sin ser exhaustiva, en nuestra opinión impide cuestionar seriamente la edad mínima de la configuración de la roca basal y la antigüedad de las primeras ocupaciones de LL.

b. Schobinger propone suspender el juicio hasta que resulte posible establecer una asociación cultural definida. Caben algunas observaciones metodológicas: no siendo volúmenes sedimentarios, los petroglifos no pueden contener artefactos y estructuras, elementos sobre cuya base se formulan atribuciones culturales. No es ésta una peculiaridad del caso que tratamos, sino una limitación general de las correlaciones culturales del arte rupestre. En segundo lugar, los artefactos y las estructuras existentes en el sitio sólo pueden ser posteriores, nunca contemporáneos, de la roca basal. En LL, ésta estaba cubierta por el estrato #07, cuyos materiales proveen información cultural estrictamente local, aunque posterior a los trazos en cuestión por un lapso difícil de estimar. Estos materiales fueron presentados en Crivelli Montero *et al.* 1996. Otras dos cuevas del área considerada, Cuyín Manzano (Ceballos 1982) y Trafal I (Crivelli Montero *et al.* 1993), fueron utilizadas por lo menos desde el 10º milenio AP, lo que indica que por entonces había cierta actividad humana generalizada.

Por su parte, Boschín (2001:74) escribió que las incisiones basales de LL “fueron interpretadas por los arqueólogos que excavaron el sitio como los grabados rupestres más antiguos que se conocen”.⁴ Estrictamente, nues-

tra afirmación se limita al cañadón del Tordillo (Crivelli Montero *et al.* 1996:185 y 219).

Por último, caben algunas rectificaciones al tratamiento que Borrero (2005:149) ha hecho de los grabados de LL. Alude a “finger markings and incised lines” situadas en la parte inferior de los muros y cubiertas por sedimentos fechados entre 9970 y 7100 AP. Si por “finger markings” hay que entender grabados que representan pisadas (en Crivelli Montero y Fernández 1996 preferimos utilizar “footprints”), debe recordarse que en LL tienen una edad mínima de 2740 ± 50 AP (Crivelli Montero y otros 1996:219); es decir, mucho menor que la de las incisiones basales. Estas últimas se encuentran en el piso de roca y no se extienden a la porción inferior de las paredes, en las que sí hay grabados de pisadas. Además, como el fogón fechado en 9970 ± 100 AP sellaba en parte grabados basales (Crivelli y Fernández 1996:124), la referencia a la edad del techo del estrato #07 no es pertinente. Agreguemos que el mapa de Borrero (2005:143) sitúa a LL unos 20 km al norte de su posición real.

Resta mencionar los otros dos casos de grabados basales que se conocen en el área enfocada. Los de CPO están se-

cia hace incierto el lapso durante el cual se plasmaron sitios de incisiones en la roca de base. Utilizaremos la estimación de 7 milenios.

2. Estilo de pisadas

Fue definido por Menghin (1957:66-69); en la sistematización de Gradin (1988:59-60), es la tendencia Representativa-esquemática (II.b). Localmente, los motivos consisten en pisadas humanas, de artiodáctilo, de felino, de ave (tridígitos),⁵ y círculos con punto o con raya central, cúpulas, alineaciones de puntos, etc. (Lámina 1b). La técnica más común ha sido el grabado, pero también hay motivos pintados y grabados sobrepintados.

Por lo menos en cinco sitios del área considerada pudieron fecharse sedimentos arqueológicamente fértiles que cubrían grabados de este estilo (Tabla 1).

Cueva Sarita I (Pilcaniyeu) proveyó un indicio cronológico adicional, coherente con los precedentes: algunos grabados del estilo de pisadas estaban cubiertos por sedimentos (de cronología no especificada) que contenían

Tabla 1. Sitios con motivos de pisadas sellados por sedimentos fechados radiocarbónicamente

Sitio	Área o subárea	Años AP	Referencias
LL	Piedra del Águila	2740 ± 50	Crivelli Montero <i>et al.</i> 1996:219
CPO	Corralito	2710 ± 100	Crivelli Montero 1988:7, Fernández 2001
Alero Carriqueo	Paso Limay	2620 ± 110	Este trabajo. Fechado AC 1674
Cueva Visconti	Pilcaniyeu	2526 ± 93	Ceballos y Peronja 1984:109 y 116
Cueva Epullán Chica	Piedra del Águila	2200 ± 60	Crivelli Montero <i>et al.</i> 1996:219

llados por el estrato *i*, fechado en 2840 ± 80 AP (Fernández 2001, Crivelli Montero y Fernández 2003). Como en el caso de LL, esta cronología es coherente con los fechados de estratos suprayacentes. Los grabados del piso de roca de Cueva y Paredón Loncomán, aún inéditos, son “morfológica y topográficamente similares” a los de LL y de CPO. Estaban “inmediatamente por debajo de ocupaciones datadas entre 3.000 y 2.000 años antes del presente” (Boschín 2001:74).

La simplicidad de los trazos de LL y de la CPO y las varias diferencias que guardan entre sí hacen opinable la creación de un estilo peculiar para estas expresiones; por eso, simplemente las incluimos en una clase de signos caracterizados por topografía (roca basal de cuevas), tecnología (grabado) y morfología (trazos rectilíneos o levemente curvos). En cambio, no cabe desvincularlas sobre bases exclusivamente cronológicas, porque cada uno de los respectivos fechados provee un *terminus ante quem*, una edad mínima. Desconocemos si antes de la acumulación de los sedimentos datados se sucedieron procesos de depositación y de erosión (de hecho, en las estratigrafías de las cuevas Trafal I y LL hay contactos discordantes). Esta circunstan-

materiales asignados al Patagónico Acerámico, un componente iniciado en 1980 ± 105 AP (Boschín 1996:333 y 2000:45).

Ya que, como en el caso de los grabados basales, tenemos que tratar con edades mínimas⁶ (aunque menos dispares), el lapso de vigencia del estilo de pisadas permanece incierto. Algunas observaciones, que no pueden traducirse en precisiones temporales, sugieren que tuvo cierta extensión; p. ej., en CPO se grabaron, sobre superficies exfoliadas, algunas pisadas que tienen aspecto bastante fresco. Le asignaremos a este estilo una duración de 2100 años, dando por supuesto que se inició hacia 2800 AP y que hacia 700 AP estaba cayendo en desuso (ya que en Rincón Chico 2/87, cuyas pinturas situamos hacia esta época, sólo hay un posible tridígito. Al respecto, ver el punto siguiente).

3. Estilo de grecas

A nuestros fines presentes, agrupamos en esta categoría los estilos de grecas y de miniaturas de Menghin (1957:70-

77), con lo que coincidiría aproximadamente con el estilo Lineal complejo (III.b) de Gradín (1988:62-63). Incluye motivos formados mediante trazos escalonados o almenados, triángulos opuestos por el vértice, antropomorfos esquemáticos, etc. La técnica más frecuente ha sido la pintura y el color, el rojo (Lámina 1c); pero también hay signos grabados y pinturas de otros colores. Buena parte del repertorio evoca motivos textiles o cesteros y reaparece en la decoración de quillangos.

Las principales orientaciones cronológicas regionales de que nos valemos son:

- a. El sitio neuquino Rincón Chico 2/87 tiene pinturas asignables a este estilo, ejecutadas en un paredón que sirvió de reparo a cazadores-recolectores. Los restos arqueológicos recuperados en las excavaciones hechas al pie del paredón pueden atribuirse a un único componente ceramológico, fechado hacia 700 AP. Vincular las pinturas a esos ocupantes es la hipótesis más simple, y la fortalece el hallazgo de un asa cerámica con decoración geométrica incisa y de muchos restos de pigmentos (Crivelli Montero *et al.* 1991, fig. 9; Fernández 2003).
- b. En Puerto Tranquilo I (isla Victoria), donde hay pinturas de la “modalidad estilística lacustre” (una variedad del estilo de grecas), se hallaron pigmentos en niveles cerámicos fechados en 640 ± 60 AP, “aunque no se descarta que puedan ser más antiguos” (Albornoz y Cúneo 2000:172).
- c. La costura de un quillango y la decoración de un trozo de cuero, ambos pertenecientes a una inhumación posthispanica de LL, tenían diseño escalonado (Crivelli Montero *et al.* 1991, figs. 10 y 11; Crivelli Montero *et al.* 1996:216-217).
- d. En las excavaciones que el Sr. Ortiz Basualdo hizo ejecutar en el cementerio cristiano de Puerto Huemul (costa norte del lago Nahuel Huapi) se recuperó un adorno labial o nasal de esquisto, decorado con un motivo laberíntico (Vignati 1944a, fig. 12).

Coincidentemente, Boschín atribuyó los diseños rupestres geométricos complejos del área de Pilcaniyeu a las sociedades patagónicas alfareras (Boschín 2000:62).

Aunque necesitamos más precisiones cronológicas sobre los inicios de este estilo, lo consideramos vigente por lo menos desde 700 AP (Rincón Chico 2/87 no tiene por qué ser el primero de su especie) y perdurando aún en tiempos de contacto, pero no más allá de las campañas militares de fines del siglo XIX. Le atribuimos entonces una duración de unos 650 años.

4. Motivos ecuestres

Los consideramos posthispanicos, ya que no adoptamos la cronología propuesta al respecto por Pedersen (1979:26-8). Deben haber coexistido con los finales del estilo de grecas.

5. Otros

Agrupamos aquí los motivos que no caben en las categorías anteriores y los casos en los que el deterioro de los motivos o la insuficiencia de los datos bibliográficos impedirían una definición estilística útil para nuestros presentes fines. Suman aproximadamente el 20% de los casos, de manera que reunirlos en una única clase y por exclusión sólo se justifica por el objetivo de este trabajo, que requiere aproximaciones cronológicas aún no disponibles para estos signos.

La muestra

Los sitios tomados en cuenta constan en la Tabla 2; además, utilizamos documentación propia inédita. De las informaciones periodísticas, sólo se atendió a las ratificadas por publicaciones científicas. Se excluyeron de los cómputos el discutido caso Gingin (resumen en Findling 1982), los motivos ecuestres, los que hemos calificado como “otros” y ciertos casos cuya clasificación nos resultaba dudosa. Lo que consideramos no es, reiteramos, la totalidad de las manifestaciones de arte rupestre en la región, sino un subconjunto que podemos ordenar cronológicamente.

En cuanto a la preservación diferencial de los motivos, anotamos ante todo que la mayor parte de los soportes son ignimbritas, rocas friables en grado diverso. Estimamos que el riesgo de alteración/destrucción es máximo en el caso de la pintura, tanto por el vehículo elegido para materializar los signos como porque de hecho, éstos suelen haberse ejecutado en lugares más expuestos a los elementos que los grabados. En compensación, ha sido la técnica más comúnmente usada en los motivos más tardíos (grecas), lo que probablemente compense un tanto aquella mayor fragilidad. La tasa de alteración de los grabados en techo y paredes de sitios bajo roca debe haber sido menor. En cuanto a los grabados basales, luego de un lapso de alto riesgo por tránsito, quedaron cubiertos por sedimentos que en alguna medida los protegieron. Fuera de estas consideraciones muy genéricas, no ha sido posible controlar efectivamente la incidencia de la preservación diferencial.

Estimación de los ritmos de plasmación de sitios

Aceptando las convenciones estilísticas y cronológicas propuestas más arriba, podemos tener alguna idea de la frecuencia de creación de sitios de arte rupestre en el área. Se recordará que para nuestros presentes fines, un sitio se computa tantas veces cuantos estilos de arte rupestre contenga.

Las Tabla y Fig. 2 muestran que los sitios del estilo de grecas no sólo son los más numerosos sino también los que con más frecuencia se han creado por unidad de tiempo. El ritmo de plasmación de sitios de grecas quintuplica al de sitios de pisadas. Esta intensificación del arte rupestre hacia tiempos inmediatamente anteriores al contacto con los europeos sería aún más marcada de admitirse la posibili-

Tabla 2. Sitios con arte rupestre considerados en este trabajo. Los indicados con un asterisco pertenecen a la vertiente del Océano Pacífico (ver nota 1)

ÁREAS Y SUBÁREAS	GRABADOS BASALES	ESTILO DE PISADAS	ESTILO DE GRECAS	BIBLIOGRAFÍA
Piedra del Águila				
Rincón Chico 2/87		1	1	Crivelli Montero <i>et al.</i> 1991; Fernández 2003
El Manantial		1		Crivelli Montero <i>et al.</i> 1991
Cueva Epullán Chica		1		Crivelli Montero <i>et al.</i> 1991
La Oquedad		1	1	Crivelli Montero <i>et al.</i> 1991
Cueva Epullán Grande	1	1		Crivelli Montero <i>et al.</i> 1991; Crivelli Montero <i>et al.</i> 1996; Crivelli Montero y Fernández 2003
Paredón Sur			1	Crivelli Montero <i>et al.</i> 1996
Paso Flores/Paso Limay				
El Monito			1	Crivelli Montero <i>et al.</i> 1991
La Marcelina 1		1		Sanguinetti de Bórmida <i>et al.</i> 2000
Alero Carriqueo		1		Este trabajo
Barda Esteban		1		Este trabajo
Corralito				
Casa de Piedra de Ortega	1	1		Crivelli Montero 1988; Crivelli Montero y Fernández 2003; Fernández 2001
Casa de Piedra de Curapil			1	Crivelli Montero 1988
Alicurá				
Piedra Pintada del Manzanito		1		Bruch 1904; Crivelli Montero 1988
Vaca Mala o Malalhuaca		1	1	Bruch 1902; Sanguinetti de Bórmida y Curzio 1985
Quemquemtreu				
Mata Molle		1		Plautz de Freschi <i>et al.</i> 1975
Pilcaniyeu				
Cueva I del río Pichileufu		1	1	Casamiquela 1968; Boschín 2000
Paredones del río Pichileufu		1	1	Boschín 2000
Cueva Visconti		1		Boschín 2000; Ceballos y Peronja 1984
Cueva I Julio Fernández			1	Boschín 2000
Cueva Baudino			1	Boschín 2000
Alero La Figura I		1	1	Nacuzzi 1991; Boschín 2000
Cueva Cuadro Leleque I		1	1	Boschín 2000
Cueva Cuadro Leleque II		1	1	Boschín 2000
Abrigo de Pilcaniyeu		1	1	Llamazares 1982; Boschín 2000
Cueva Ceferino II			1	Boschín 2000
Cueva Ceferino III		1	1	Boschín 2000
Cueva Pulpulcurá I		1	1	Boschín 2000
Cueva Pulpulcurá II			1	Boschín 2000
Alero Olivera			1	Boschín 2000
Cueva Comallo I		1	1	Documentación propia; Boschín 2000:39
Cueva Comallo II			1	Documentación propia; Boschín 2000
Cueva Comallo IV			1	Boschín 2000
Cueva Sarita I		1	1	Boschín 2000
Cueva Sarita III		1	1	Boschín 2000
Cueva Sarita IV		1	1	Boschín 2000
Cueva Alonso I		1	1	Boschín 2000
Paredón Alonso		1		Boschín 2000
Cueva y Paredón Loncomán	1	1		Boschín 1996 y 2001
Abrigo del río Pichileufu				Boschín 2000
Cueva Sarita II		1		Boschín 2000



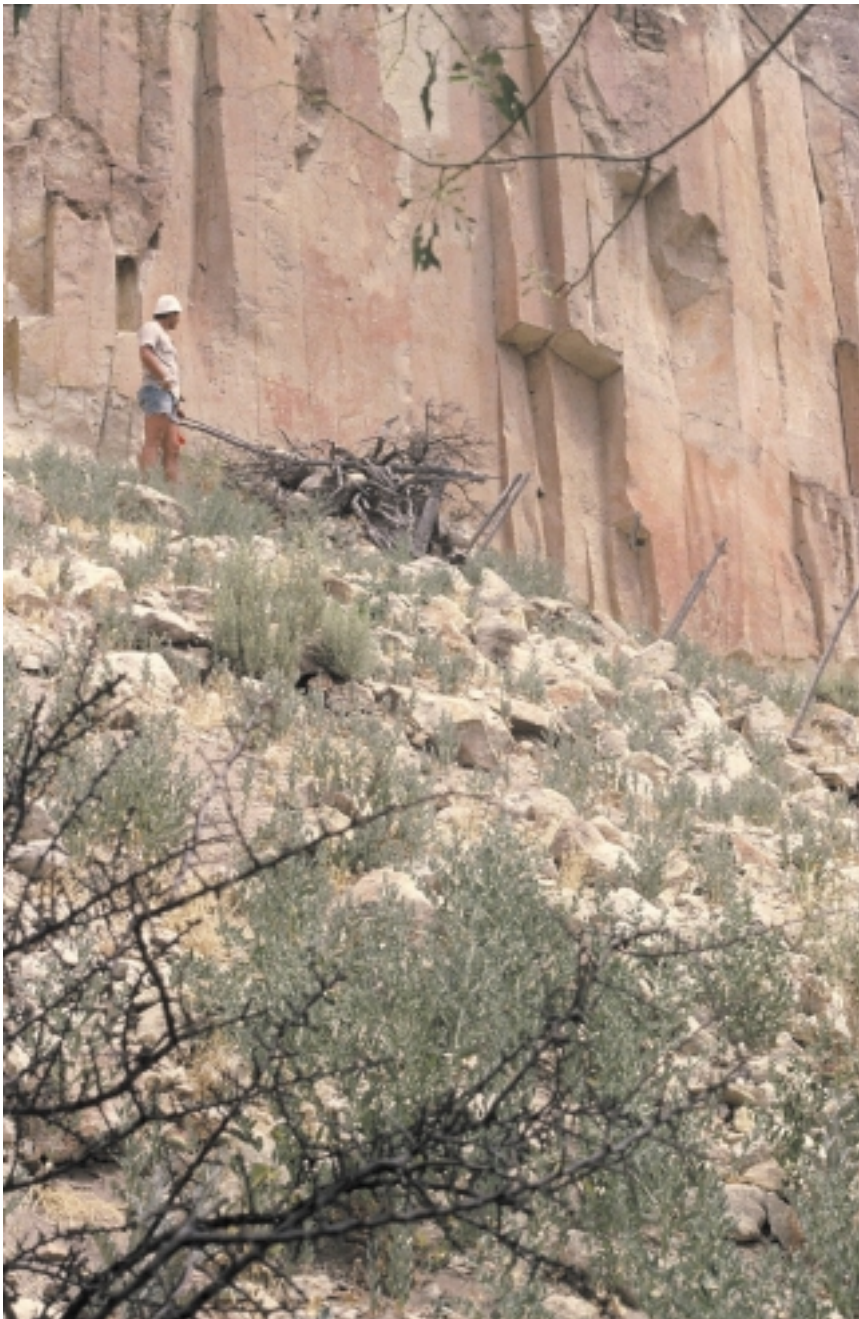
a

Incisiones en el piso de roca. Cueva Epullán Grande (Neuquén)



b

Grabados pertenecientes al estilo de pisadas. Alero Carriqueo (Río Negro)



c

Barda de ignimbritas, hoy inundada por el embalse de Piedra del Águila, en la que se encuentran las pinturas conocidas localmente como El Monito. (Río Negro)



a

Motivo antropomorfo pintado. Rincón Chico 2/87 (Neuquén)



b

Motivo geométrico pintado. Casa de Piedra de Curapil (Río Negro)

ÁREAS Y SUBÁREAS	GRABADOS BASALES	ESTILO DE PISADAS	ESTILO DE GRECAS	BIBLIOGRAFÍA
Cueva Alonso II		1		Boschín 2000
Lanín				
Paredón de Bello*			1	Schobinger 1956
Catritre [de Mengoni]*			1	Albornoz y Cúneo 2000
Quila Quina I*		1	1	Albornoz y Cúneo 2000
Curruhuinca I*			1	Albornoz y Cúneo 2000
San Ignacio		1	1	Schobinger 1956
Junín de los Andes		1		Bruch 1902, Schobinger 1956
Nahuel Huapi				
Puerto Chavol II = LNH2				
Nariz del Diablo II			1	Pedersen 1979; Albornoz 1996
Puerto Tigre			1	Vignati 1944b; Pedersen 1959 y 1979; Albornoz 1996
Bahía López			1	Albornoz 1996
El Trébol			1	Sánchez Albornoz 1958-1959 :104-5, figs 2-5 y 11-13 ; Albornoz 1996
Campanario I			1	Albornoz 1996
Campanario II			1	Albornoz 1996
Puente de Tierra			1	Albornoz 1996
Península Huemul (Abra Grande)			1	Vignati 1944b; Schobinger 1956
Península Huemul (Potrero de la Bahía)			1	Vignati 1944b; Schobinger 1956
Cerro Leones			1	Vignati 1944c; Schobinger 1956
Cerro Villegas			1	Albornoz 1996
IV2a Puerto Tranquilo			1	Pedersen 1959, 1963, 1979
IV7 Laguna del Pescado			1	Vignati 1944b; Pedersen 1959 y 1979
IV4 Puerto Vargas			1	Pedersen 1959 y 1979
IV8 Puerto Anchorena			1	Pedersen 1959
LNH2 Nariz del Diablo			1	Pedersen 1959
IV10 Extremo Sudoeste			1	Pedersen 1959
Abrigo de Loma Verde			1	Sánchez Albornoz 1958-59
Abrigo del Risco			1	Sánchez Albornoz 1958-59
Abrigo de Media Falda			1	Sánchez Albornoz 1958-59
Cerro Carbón			1	Amadeo Artayeta 1950
Traful				
Cuyín Manzano			1	Ceballos 1982 :16
Arroyo Minero		1		Schobinger 1956; Vignati 1944d
Río Minero II			1	Vignati 1944d
Alero Lariviere		1		Silveira 1992 y1999
Alero Las Mellizas			1	Silveira y Fernández 1991
Alero Los Cipreses			1	Silveira y Fernández 1991
Totales	3	35	56	

dad, ya aludida para Casa de Piedra de Ortega, de una perduración de la temática de pisadas.

Segunda parte: frecuencia de sitios con arte rupestre, posición de los signos y correlación con otras variables del registro arqueológico regional

Acabamos de constatar que a lo largo de la época

prehispanica se incrementó el ritmo de creación de sitios de arte rupestre. No se trata de un fenómeno aislado: en varios aspectos del registro arqueológico regional se nota una tendencia a la intensificación. Enumeramos sucintamente: se crean nuevos sitios, sin que los precedentes sean abandonados; las superficies ocupadas son más extensas y se las prepara más cuidadosamente, crece la densidad de artefactos y de ecofactos por unidad de espacio y de tiempo y el espectro alimentario se amplía levemente con especies

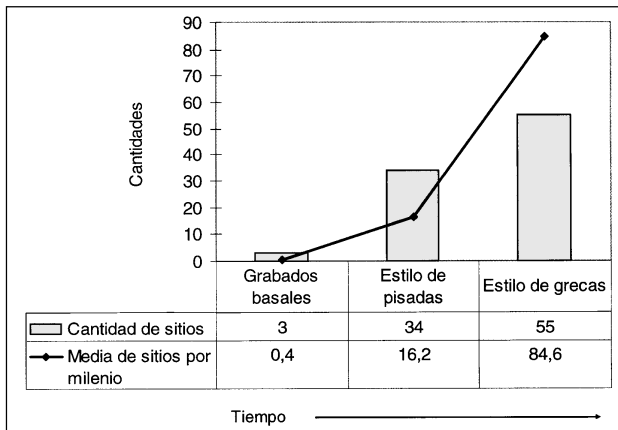


Figura 2. Cantidad de sitios de arte rupestre por estilo o clase (con exclusión de los asignados a Motivos Ecuestres y a Otros Estilos) y media de sitios por milenio

que ocupan niveles tróficos más bajos y/o que requieren más procesamiento. Interpretamos que estos indicios expresan, directa o indirectamente, crecimiento demográfico (Crivelli y Fernández 2000).

Razonando desde una perspectiva atomista o mecanicista, no necesitaríamos ninguna hipótesis adicional para dar cuenta del creciente número de sitios rupestres, ya que, simplemente, había potencialmente más agentes plasmadores de signos. Sin embargo, quedan cuestiones cualitativas por discutir. Se sabe que los signos transmiten información, a veces independientemente de la voluntad de sus autores. En los casos que tratamos, los códigos se han perdido y los sentidos precisos resultan inescrutables. Pero damos por supuesta cierta congruencia entre las conductas de plasmación de signos y el papel social que éstos cumplían. Veamos en primer lugar si esas conductas variaron a lo largo del tiempo.

Topografía y visibilidad de los signos rupestres

Cualesquiera hayan sido las razones por las que se hicieron, los **grabados basales** sólo estaban a la vista de unos pocos circunstancias. Si portaban algún mensaje, los destinatarios o al menos los testigos difícilmente excederían la unidad social de residencia.

En la mayoría de los casos documentados, también los motivos de **pisadas** se ejecutaron en el interior de una cueva o de un alero. Sin embargo, en varios sitios se extienden a las superficies próximas, lo que, deliberadamente o no, los hace visibles desde cierta distancia. Es el caso de la Casa de Piedra de Ortega y posiblemente también el de la Cueva Loncomán, de la cual Boschín (1996:333) refiere que paredes, techo y paredón contiguo están cubiertos por grabados de pisadas. Al menos dos sitios de este mismo estilo se encuentran en paredones no asociados a espacios habitados: El Manantial (Crivelli Montero *et al.* 1991, fig. 6) y Barda Esteban, en Paso Limay.

En cuanto a las **grecas**, aunque no faltan dentro de los sitios cobijados, es común que se desplieguen en soportes muy visibles –generalmente paredones–, a veces no aso-

ciados de manera inmediata con un asentamiento. Limitándonos a nuestras áreas de investigación, es el caso de El Monito, la Casa de Piedra de Curapil (Láminas 1c, 2a y 2b), Paredón Sur y Rincón Chico 2/87. Y la técnica predominantemente utilizada para ejecutar los signos ha contribuido a su alta visibilidad, porque ha sido la pintura roja.

En resumen, notamos en el largo plazo una tendencia hacia la exteriorización de los signos rupestres, que quedan cada vez más expuestos a miradas ajenas o distantes. Al parecer, en el transcurso del tiempo los destinatarios de los signos cambiaron o –lo que es parecido– los signos cambiaron de función. El arte rupestre del área traza una trayectoria temporal desde el intimismo a la proclama.

Estilos rupestres y paisajes sociales

Ahora estamos en condición de tantear los posibles correlatos sociales de las conductas asociadas a los diferentes estilos o clases de signos. En un extremo de la escala temporal tenemos los casi recónditos grabados basales, que acabamos de vincular con el ámbito intragrupal. A su turno, las pisadas quedaron generalmente confinadas a la órbita del sitio y, por lo tanto, a la del grupo de cohabitación, aunque en contados casos lo exceden. A estas dos modalidades (grabados basales y pisadas) les cuadraría una función integradora. La vinculación del *ülüngásim* (y figuras míticas asimilables, como Elel) a la vez con el arte rupestre y con los ritos de pubertad femenina hacen por lo menos plausible la hipótesis de que las cuevas con paredes y techo decorados pueden haber sido un equivalente o sustituto de la “casa bonita” en la que se encerraba a la joven (ver Casamiquela 1960, 1987 y 1988, con fuentes). Este rito pampeano-patagónico de pasaje, bastante bien documentado, suponía una representación colectiva que estimulaba la cohesión social, y tanto importaba que no se lo omitía ni aún mediando peligro inminente (Villarino 1972:1109). Pero no hay pruebas directas de un uso tal de las cuevas ni garantías en la proyección de los datos etnográficos al pasado lejano.

En cualquier caso, hay que destacar cuánto cambió el paisaje arqueológico con la aparición del estilo de pisadas. En la Fig. 3 se utilizan los mismos datos de la Fig. 2, pero los valores se proyectan en una escala logarítmica, para hacer evidentes las tasas de variación en las cantidades de sitios por milenio entre cada modalidad (Neter y Wasserman 1973:135-144). La línea respectiva indica que el estilo de pisadas marca el mayor incremento **relativo**. En otras palabras, después de milenios en los que el paisaje cultural de la región casi no mostraba diacríticos fijos y duraderos, con el advenimiento del estilo de pisadas quedó literalmente sembrado de ellos. Un cambio de estas proporciones ya no se repetiría. Deberíamos conocer mejor qué acontecía en la región hacia 3000/2800 AP, cuando suponemos se iniciaba el estilo de pisadas.

En el otro extremo de la escala temporal encontramos las grecas, cuya posición notoria sugiere destinatarios intergrupales. Sabemos que la vigencia de este estilo se

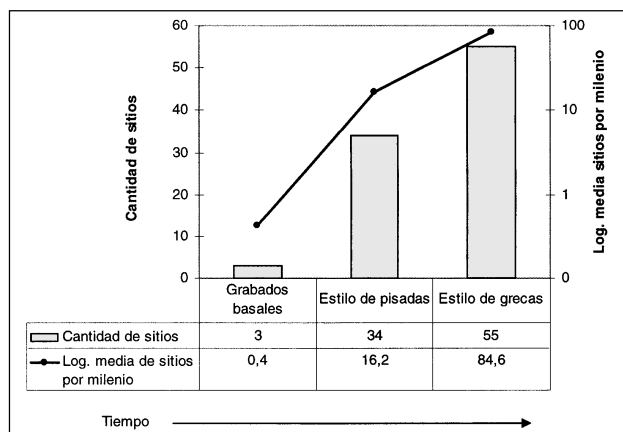


Figura 3. Cantidad de sitios de arte rupestre por estilo o clase (con exclusión de motivos ecuestres y de Otros Estilos) y media de sitios de cada clase por milenio. Las medias se han proyectado en escala logarítmica (ordenada derecha), de manera que la línea representa la variación relativa

corresponde aproximadamente con un panorama —evocado más arriba— de cierta circunscripción territorial por aumento demográfico, que impedía ignorar a los vecinos a la hora de tomar decisiones de importancia. Se interactuaba informando, advirtiendo, negociando y guerreando. Muy evidentes, las grecas podían comunicar mensajes de pertenencia étnica o grupal y de pretensiones territoriales.

En otro orden, no necesariamente debe interpretarse que el ceremonialismo se haya intensificado en los últimos tiempos de la vida indígena independiente, porque el mayor número de sitios con arte rupestre puede meramente reflejar que la cantidad de sitios en general también es más grande.

No conocemos ninguna prueba crucial que permita decidir entre estas hipótesis y muchas otras alternativas. Sólo alegamos cierta congruencia entre lo que postulan y algunas tendencias observadas en el registro arqueológico.

Conclusiones

Se hacen notar dos tendencias en la cuenca del alto y medio río Limay, ambas vinculables con el incremento demográfico en el largo plazo. La primera, cuantificable, es que la frecuencia de creación de sitios de arte rupestre crece con el tiempo (tal como sucede con el número de sitios arqueológicos en general). La segunda, conjetural, es el cambio de los destinatarios de los signos rupestres, desde el grupo de residencia hacia otros grupos con los que podrían entablarse relaciones de colaboración pero asimismo de competencia y de conflicto.

Agradecimientos

Este trabajo se enmarca en los proyectos PIP 02297, del Conicet, y UBACyT F059, desarrollados respectivamente en el CIAFIC y en el Museo Etnográfico. Pudimos presentar una primera versión de este trabajo en el VI Simposio Internacional de Arte Rupestre (Jujuy, 2003) gracias a un subsidio de emergencia de la Fundación Antorchas y a la

hospitalidad de la Dra. Alicia Fernández Distel. Buena parte de los datos propios utilizados se obtuvieron en el marco de proyectos de la UBA, del Conicet y de la FONCyT dirigidos por la Dra. Amalia C. Sanguinetti de Bórmida. En varios de ellos colaboró la Lic. Mabel Fernández, quien además preparó la base cartográfica utilizada en la Fig. 1. Resultó invaluable el apoyo prestado por la Fundación Instituto de Neurobiología. La Lic. Estela Cúneo atendió nuestras consultas. Los integrantes de la colonia de Paso Flores (Río Negro) facilitaron nuestros trabajos en múltiples aspectos. Pudimos participar de este libro por la amable invitación de Dánae y de Mercedes. Adam Hajduk hizo críticas muy pertinentes al manuscrito. A todas estas personas e instituciones, mi reconocimiento. Soy, naturalmente, el único responsable de los errores y omisiones.

Notas

¹ Hemos incluido asimismo cuatro sitios próximos al lago Lácar porque, aunque pertenecen a la vertiente pacífica, se encuentran en la región lacustre del noroeste patagónico. En la tabla 2 se los indica con un asterisco.

² Utilizamos “signo” y “motivo” como sinónimos.

³ Las publicaciones de los trabajos dirigidos por Borrero en el área de Piedra del Águila son en este sentido una excepción, ya que no han aportado datos nuevos sobre el arte rupestre. Pero como tampoco informan sobre otras modalidades del simbolismo prehispánico regional, no hay por qué suponer la inexistencia del fenómeno mismo. La matriz disciplinaria de estos trabajos se presenta en Nami y Borrero 1996.

⁴ En el original de Boschín, este pasaje no está entrecorinado, como erróneamente afirmamos (Crivelli Montero 2003:264). Valga la rectificación.

⁵ Y al menos en un caso (CPO), tal vez de roedor.

⁶ Schobinger (1999:61) interpreta que los grabados del estilo de pisadas de LL serían “mostly later than 1000 BC”. En realidad, sólo puede afirmarse la edad mínima (*terminus ante quem*) de algunos motivos, sobre la base de la cronología radiocarbónica de los sedimentos que los sellan (Crivelli Montero *et al.* 1996:219 y fig. 38); pero no la edad máxima.

Bibliografía

- Albornoz, Ana M.
1996. Sitios con arte rupestre en los alrededores del lago Nahuel Huapi (Río Negro). En J. Gómez Otero (ed.), *Arqueología. Sólo Patagonia. Ponencias de las Segundas Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, pp. 123-30. Puerto Madryn, Centro Nacional Patagónico.
- Albornoz, Ana M. y Estela M. Cúneo
2000. Análisis comparativo de sitios con pictografías en ambientes lacustres boscosos de Patagonia septentrional: lagos Lácar y Nahuel Huapi (provincias del Neuquén y del [sic] Río Negro, República Argenti-

- na). En: M. M. Podestá y M. de Hoyos (eds.), *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, pp. 163-174. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología/INAPL.
- Amadeo Artayeta, Enrique
1950. Grutas habitadas por el hombre o casas de piedra en la pre-cordillera andina. *Anales del Museo Nahuel Huapi* 2: 129-35, láms.
- Bednarik, Robert G.
1993. The direct dating of rock art. *Rock Art Research* 10 (1): 48-51.
- Borrero, Luis A.
2005. The archaeology of the Patagonian deserts. Hunter-gatherers in a cold desert. En: P. Veth, M. Smith y P. Hiscock (eds.), *Desert peoples. Archaeological perspectives*, pp. 142-158. Malden, Blackwell.
- Boschín, María T.
1996. Arte rupestre patagónico: problemas no resueltos y propuestas para su discusión. *Anuario del IEHS* 9: 323-54.
2000. Sociedades cazadoras del Área Pilcaniyeu, sudoeste de Río Negro: elementos para un análisis territorial. *Mundo Ameghiniano* 4, 1997: 1-75, láms.
2001. Pueblos originarios. Arqueología de la Patagonia septentrional. *Patagonia. 13.000 años de historia*. M. T. Boschín y R. M. Casamiquela, directores, pp. 63-82. Buenos Aires, Museo Leleque/Emecé.
- Bruch, Carlos
1902. La piedra pintada del arroyo Vaca Mala y las esculturas de la Cueva de Junín de los Andes. *Revista del Museo de La Plata* 10: 173-6.
1904. La Piedra Pintada del Manzanito (Territorio del Río Negro). *Revista del Museo de La Plata* 11: 71-2.
- Casamiquela, Rodolfo M.
1960. *Sobre la significación mágica del arte rupestre patagónico*. Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.
1968. Novedades interpretativas con relación a nuevos yacimientos con grabados rupestres del norte de la Patagonia. *Actas y Memorias, 37 Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 375-95. Buenos Aires.
1987. *El arte rupestre de la Patagonia*. Neuquén, Siringa.
1988. *En pos del gualicho*. Buenos Aires, Fondo Editorial Rionegrino/Eudeba.
- Ceballos, Rita.
1982. El sitio Cuyín Manzano. *Estudios y Documentos. Centro de Investigaciones Científicas de Río Negro*, 9: 1-64.
- Ceballos, Rita y Antonia Peronja
1984. Informe preliminar sobre el arte rupestre de la cueva Visconti, provincia de Río Negro. *Relaciones, N.S. XV*, 1983: 109-19.
- Crivelli Montero, Eduardo A.
1988. Tres sitios de arte rupestre de la banda rionegrina del área de Alicurá. *Anales de la Sociedad Científica Argentina* 218: 1-9.
2003. Ritmos de creación de sitios de arte rupestre en la cuenca superior del río Limay. *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre*, pp. 255-67. San Salvador de Jujuy. CD Rom.
- Crivelli Montero, Eduardo A., Damiana Curzio y Mario J. Silveira
1993. La estratigrafía de la Cueva Trafal I (provincia del Neuquén). *Præhistoria* 1: 9-160.
- Crivelli Montero, Eduardo A. y Mabel M. Fernández
1996. Paleoindian bedrock petroglyphs at Epullán Grande Cave, Northern Patagonia, Argentina. *Rock Art Research* 13 (2): 124-28 y contratapa.
2000. Informe académico correspondiente al proyecto UBACyT F061 "Respuesta humana prehistórica ante la restricción territorial: el caso de la cuenca del río Limay". Presentado a la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, MS.
2003. Grabados en el piso de cuevas de la cuenca del río Limay (Patagonia septentrional). Datos adicionales y discusión. *V Simposio Internacional de Arte Rupestre SIARB. Rupestre Digital*, 5 (edición especial en CD ROM). Bogotá, GIPRI.
- Crivelli Montero, Eduardo A., Mabel Fernández y Ulyses Pardiñas
1991. Diversidad estilística, cronología y contexto en sitios de arte rupestre del área de Piedra del Aguila. En: M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y S. Renard de Coquet (eds.), *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, pp. 113-22. Buenos Aires, FECyC.
- Crivelli Montero, Eduardo A., Ulyses F. J. Pardiñas, Mabel M. Fernández, Micaela Bogazzi, Adriana Chauvin, Viviana M. Fernández y Maximiliano J. Lezcano
1996. La Cueva Epullán Grande (provincia del Neuquén, Argentina). Informe de avance. *Præhistoria* 2: 185-265.
- Fernández, Mabel M.
2001. La Casa de Piedra de Ortega (Pcia. de Río Negro). I. La estratigrafía. *Relaciones, N.S. XXVI*: 261-84.
2003. El arte rupestre de Rincón Chico 2/87, provincia del Neuquén, Argentina. *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre*. San Salvador de Jujuy, pp. 308-320. CD Rom.
- Findling, Ester
1982. Consideraciones en torno de la pictografía de "Gingin" (provincia del Neuquén). *Mundillo Ameghiniano* 9: 17-19.
- Gradin, Carlos J.
1988. Caracterización de las tendencias estilísticas del arte rupestre de la Patagonia (provincias de Río Ne-

- gro, Chubut y Santa Cruz). En: C. J. Gradín y J. Schobinger (eds.), *Contribución al estudio del arte rupestre sudamericano*, 54-67. La Paz, SIARB.
1999. Sobre las tendencias del arte rupestre de Patagonia argentina. *Segundas Jornadas de Investigadores en Arqueología y Etnohistoria del Centro - Oeste del País*, pp. 85-99. Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Llamazares, Ana María
1982. El arte rupestre del abrigo de Pilcaniyeu, provincia de Río Negro. *Relaciones, N. S. XIV* (1, 1980): 103-20.
- Menghin, Osvaldo F. A.
1957. Estilos de arte rupestre de Patagonia. *Acta Præhistorica* 1: 57-87.
- Nacuzzi, Lidia R.
1991. El sitio La Figura 1 y el área de Pilcaniyeu (Río Negro). *Comunicaciones Científicas del Museo de la Patagonia "Francisco Pascasio Moreno", Serie Antropología* 2 (2): 25-41.
- Nami, Hugo G. y Luis A. Borrero
1996. Arqueología en Piedra del Águila: prospecciones y propuestas metodológicas. I) Apuntes sobre la arqueología de salvataje en la Argentina. *Præhistoria* 2:13-18.
- Neter, John y William Wasserman
1973. *Fundamentos de estadística*. México, Continental.
- Pedersen, Asbjorn
1959. Las pinturas rupestres de la región del Parque Nacional Nahuel Huapi (informe preliminar). *Anales de Parques Nacionales* VIII: 19-50.
1963. Las pinturas rupestres de la región del Parque Nacional Nahuel Huapi (Provincia del Neuquén) y sus posibles proyecciones prehistóricas. *Primer Congreso del Área Araucana Argentina*, pp. 167-88. Buenos Aires, Pcia. del Neuquén y Junta de Estudios Araucanos.
1979. Las pinturas rupestres del parque nacional Nahuel Huapi. *Anales de Parques Nacionales* XIV (1978): 7-43.
- Plautz de Freschi, Helga, Helga Smekal y Juan José Yerio
1975. Grabados rupestres de Mata Molle -valle del Collón Curá, provincia de Neuquén-. *Relaciones, N.S. IX*: 155-61.
- Sánchez Albornoz, Nicolás
1958-1959. Pictografías de la península de San Pedro (Nahuel Huapi). *Runa* IX (1-2): 91-106.
- Sanguinetti de Bórmida, Amalia C. y Damiana Curzio
1985. El sitio Malal Huaca, área de Alicurá, provincia del Neuquén. Noticia preliminar. Comunicación presentada en el VIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Concordia, Entre Ríos. MS.
- Sanguinetti de Bórmida, Amalia C., Adriana Chauvin, Damiana Curzio, Eduardo A. Crivelli Montero y Maximiliano Lezcano
2000. Arqueología de rescate en el alero La Marcelina 1, Pcia. de Río Negro. *III Congreso Argentino de Americanistas. Año 1999*, pp. 351-72. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Americanistas.
- Schobinger, Juan
1956. El arte rupestre de la provincia del Neuquén. *Anales de Arqueología y Etnología* 12: 115-227.
1999. Argentina's oldest rock art. En: M. Strecker y P. Bahn (eds.), *Dating and the Earliest Known Rock Art. Papers presented in Symposia 1-3 of the SIARB Congress*, pp. 53-65. Oxford, Oxbow Books.
- Silveira, Mario J.
1992. Un sitio con arte rupestre: el alero Larivière. *Relaciones, N.S., XVII* (2), 1988-89: 75-86.
1999. El alero Larivière: un sitio en el bosque septentrional andino (departamento Los Lagos, provincia de Neuquén, Argentina). *Soplando en el Viento... Actas de las Terceras Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, pp. 83-92. Neuquén - Buenos Aires, INAPL - Universidad del Comahue.
- Silveira, Mario J. y Mabel M. Fernández
1991. Estilos de arte rupestre de la cuenca del lago Traful. (Provincia del Neuquén). En: M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y S. Renard de Coquet (eds.), *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, pp. 101-9. Buenos Aires, FECyC.
- Strecker, Matthias y Paul Bahn, eds.
1999. *Dating and the earliest known rock art. Symposia 1-3 of the SIARB Congress*, pp. 53-65. Oxford, Oxbow Books.
- Vega, Teresa, Mónica Gelos, Pablo Bestard, Marcelo Piombo, Pablo Azar, Paloma Martínez, Mario Martínez y César Seró
1999. Profundización de los aspectos estéticos de petroglifos y pictografías de la provincia del Neuquén. II parte. *Soplando en el Viento... Actas de las Terceras Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, pp. 609-24. Neuquén - Buenos Aires, INAPL - Universidad del Comahue.
- Vignati, Milciades A.
1944a. Antigüedades en la región de los lagos Nahuel Huapi y Traful: I. El enterratorio de Puerto Huemul. *Notas del Museo de La Plata* 9, Antropología, N° 23 bis: 52-83.
1944b. Antigüedades en la región de los lagos Nahuel Huapi y Traful: III. Pinturas rupestres de los lagos Nahuel Huapi y Traful. *Notas del Museo de La Plata* 9, Antropología, N° 25: 95-102.

- 1944c. Antigüedades en la región de los lagos Nahuel Huapi y Traful: IV. Hallazgos en cerro Leones. *Notas del Museo de La Plata* 9, Antropología, N° 26: 103-17.
- 1944d. Antigüedades en la región de los lagos Nahuel Huapi y Traful: VII. Reliquias indígenas en la región de Traful. *Notas del Museo de La Plata* 9, Antropología, N° 29: 149-65.

Villarino, Basilio

- 1972 [1782-83]. Diario del piloto de la real Armada... del reconocimiento que hizo del río Negro... en el año de 1782. *Colección de obras y documentos...* compil. Pedro De Angelis, tomo VIII B, pp. 967-1138. Buenos Aires, Plus Ultra.
-

Cronología del Estilo de Grecas en la cuenca superior y media del río Limay

Mabel M. Fernández

“Cuando los primeros humanos dibujaron en las rocas figuras [...], ya intervenían estéticamente sobre el mundo, y como seguramente ya tomaban decisiones morales, también intervenían de manera ética. Justamente en la medida en que nos tornamos capaces de intervenir, capaces de cambiar el mundo, de transformarlo, de hacerlo más bello o más feo, nos tornamos seres éticos.” (Freire 2003:26-27)

RESUMEN

El Estilo de Grecas, caracterizado por motivos geométricos-lineales, fue definido por Menghin, quien le adjudicó una cronología comprendida entre 500 dC (ca 1500 años AP) y tiempos poshispánicos.

Los pocos sitios de la cuenca superior y media del río Limay que proporcionan cronología radiocarbónica para contextos arqueológicos que puedan relacionarse con la ejecución de estos motivos geométricos, llevan la fecha más antigua a c. 700 AP sin que pueda descartarse una antigüedad mayor.

Se discute la evidencia presente en algunos sitios, la asociación cultural y la vigencia de una estética que incluye el arte rupestre, la decoración cerámica, la indumentaria (quillangos), la textilería y otros objetos ornamentados.

Palabras clave: Norpatagonia. Arte rupestre. Estilo de Grecas. Cronología.

ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss the data from some archaeological sites of a Northern Patagonia sector, which can provide information about the chronology of the Grecas Style. The area under analysis covers the upper and middle basin of the Limay river, from its origins in Nahuel Huapi lake up to Piedra del Aguila, and extends towards the South to include the tributary creeks of the Limay river –Pichileufú and Comallo– and the Pilcaniyeu area.

The main problem that we face when trying to date the rock art is to link the rock images with the archaeological contexts that can provide absolute dates; moreover, in some sites, the plastic representation is the only evidence of human activity. Whenever possible, the association between rock art and archaeological contexts is established through the use of stylistic criteria such as the finds of production residues, the stylistic similarities between rock art and other artifacts found in the archaeological record (e.g. pottery, engraved plaques, etc.), and the existence of archaeological seals.

The Grecas Style was defined by Menghin, who assigned it to a chronology which ranged between 500 DC and post-hispanic times, and considered it the latest expression of Patagonian rock art. The typical motifs of this style are geometric-lineal, and, in general, they are painted in multiple colours, particularly reddish (although the engraving technique was also used). Later studies assigned diverse chronologies –usually later– to this style.

Out of the few sites of the area under study that have archaeological contexts and that can be related to the production of these geometric motifs, the earliest radiocarbon date is *circa* 700 BP; nevertheless, an earlier date cannot be overruled. This is the case of site Rincón Chico 2: its analysis has allowed an association –with a certain degree of certainty– between the occupations located at the foot of a rocky wall with the geometric paintings that used such rocky formation as bedrock.

Key words: North Patagonia. Rock art. Geometric style. Chronology.

1. Introducción

En la secuencia de estilos de arte rupestre patagónico que Menghin definió a mediados del siglo XX, el denominado “Estilo de Grecas” es el más tardío. Entre los motivos más antiguos de esta expresión incluyó figuras regulares en forma de triángulos, rectángulos, rombos y cruces, líneas almenadas y meándricas, círculos simples y concéntricos, “soles” y sistemas irregulares de líneas angulares (“laberintos”), en algunos casos enmarcados en rectángulos. Encontraba estos motivos no sólo en el arte parietal sino también en placas grabadas y en las llamadas hachas ceremoniales de la Patagonia septentrional. El color característico de este estilo es el rojo, aunque pueden presentarse motivos verdes o amarillos (Menghin 1957:72-75). Ubicó sus inicios hacia 500 dC (fecha de auge de la cultura Barreales, cuya alfarería posee motivos grabados semejantes al Estilo de Grecas patagónico), lo hace llegar hasta tiempos poshispánicos y lo asigna culturalmente al Tehuelchense clásico de Patagonia septentrional (Menghin 1957:75). Durante la segunda mitad del primer milenio apareció, según Menghin, el Estilo de símbolos complicados, que significó una ampliación y complejización del repertorio iconográfico. Entre los nuevos signos se incluyen trazos curvos o arqueados, pisadas de ñandú y representaciones antropomórficas esquematizadas (Menghin 1957:80). Para Gradin, estos motivos no constituirían una “modalidad” sino un conjunto formado por aportes artísticos diversos que se fusionaron en las postrimerías del desarrollo del arte rupestre patagónico (Gradin 2003:47). Este último autor, en un estudio del arte rupestre de la Patagonia extraneuquina, define una “Tendencia abstracta lineal compleja”, la ubica entre el siglo VIII dC y momentos inmediatamente prehispánicos y la atribuye al Patagónico cerámico (Gradin 1988:62-63). En un trabajo posterior, lleva el momento de la aparición de los diseños geométrico-ornamentales (especialmente las figuras escalonadas almenadas y las grecas) al siglo VII dC, aunque afirma que podrían ser anteriores (Gradin 2003:48).

Boschín y Llamazares (1992: 34-36) sitúan el desarrollo de las pinturas geométricas complejas (Estilo de Grecas) de la Patagonia septentrional en el siglo X dC, en coincidencia con la aparición de la manufactura de cerámica, aunque señalan que, en algunos casos, las grecas pueden haberla precedido. El arte rupestre podría haber perdurado, según las autoras, hasta épocas posteriores a la conquista, como lo indicarían las representaciones de jinetes.

Las estimaciones cronológicas sobre los motivos geométricos no han sido acompañadas de muchas precisiones, por lo que creemos de interés aportar algunos datos adicionales procedentes de los sitios documentados en el marco de distintos proyectos de investigación desarrollados en el norte de Patagonia.

2. Los sitios de la cuenca del río Limay

En este apartado presentamos los datos de sitios que poseen representaciones geométricas, discutimos su

asociación con contextos arqueológicos y su probable asignación temporal. Al hablar de asociación nos referimos al establecimiento de una relativa sincronía entre la producción, mantenimiento y reciclado del arte rupestre y el resto de las actividades llevadas a cabo en un sitio. Los criterios comúnmente aceptados para el establecimiento de estas relaciones se agrupan en tres categorías: indicadores estilísticos, vestigios de producción y sellos arqueológicos (Ucko y Rosenfeld 1967:62 y ss; Aschero 1988:111-116; Boschín y Llamazares 1996:2). A estos criterios básicos pueden agregarse otros complementarios que, si bien no son en sí mismos indicios de asociación, sirven para reforzar aquellos principales. Tal es el caso de la proximidad de la ocupación con las representaciones rupestres (pensamos en cuevas, aleros o paredones con arte rupestre, que posean una superficie sedimentaria adyacente y con vestigios de actividades humanas), más aún en sitios con un único componente, y la congruencia entre la cronología radiocarbónica del asentamiento y la datación estimada para arte rupestre sobre bases estilísticas.

El área analizada comprende un sector de Patagonia septentrional, que incluye la cuenca superior y media del río Limay, desde sus nacientes en el Nahuel Huapi hasta la actual población de Piedra del Águila, ubicación cercana al sitio más septentrional tratado en este trabajo. Hacia el sur, abarca las áreas correspondientes a los arroyos tributarios del Limay, como el Pichileufú y el Comallo, y la zona de Pilcaniyeu. El límite entre la cuenca superior y media del río Limay fue estimado, aproximadamente, a la altura de la confluencia del arroyo Collón Cura (Fig. 1).

2.1. Cuenca media del río Limay

Rincón Chico 2/87 (Neuquén): este sitio (en adelante RCh2/87), excavado en condiciones de rescate arqueológico, fue objeto de varios informes (Crivelli *et al.* 1991, Fernández y Crivelli 2004, Fernández 2003 y 2004). Las pinturas, asignadas al “Estilo de Grecas” (Menghin 1957:75) o a la “Tendencia abstracta lineal compleja” (Gradin 1988:62-63), se encuentran en un paredón a cuyo pie se desarrollaron las ocupaciones aborígenes. Se identificó un único componente, cerámico, que fue fechado en 680±65 años AP y 710±60 años AP (Fernández y Crivelli 2004), al que, de acuerdo con algunos de los criterios de asociación citados, asignamos la realización de las pinturas (ver Crivelli lámina 2a, en este volumen). Como este tema fue tratado en los informes antes mencionados, bastará con una síntesis de la evidencia que nos llevó a plantear la asociación:

- El hallazgo de un asa de cerámica con un motivo geométrico inciso, comparable al estilo de las pinturas (Crivelli Montero *et al.* 1991:115 y fig. 9). Un asa con motivos similares a la encontrada en RCh2/87 fue ilustrada por Vignati (1944a:147, fig. 9) como proveniente del paradero Yankín, Río Negro. Un fragmento semejante se recuperó en el talud del alero Nestares (Río Negro, Crivelli *et al.* 2005:11 y fig. 8).
- La presencia de vestigios de producción: pigmentos y molinos con restos de pigmentos, de colores

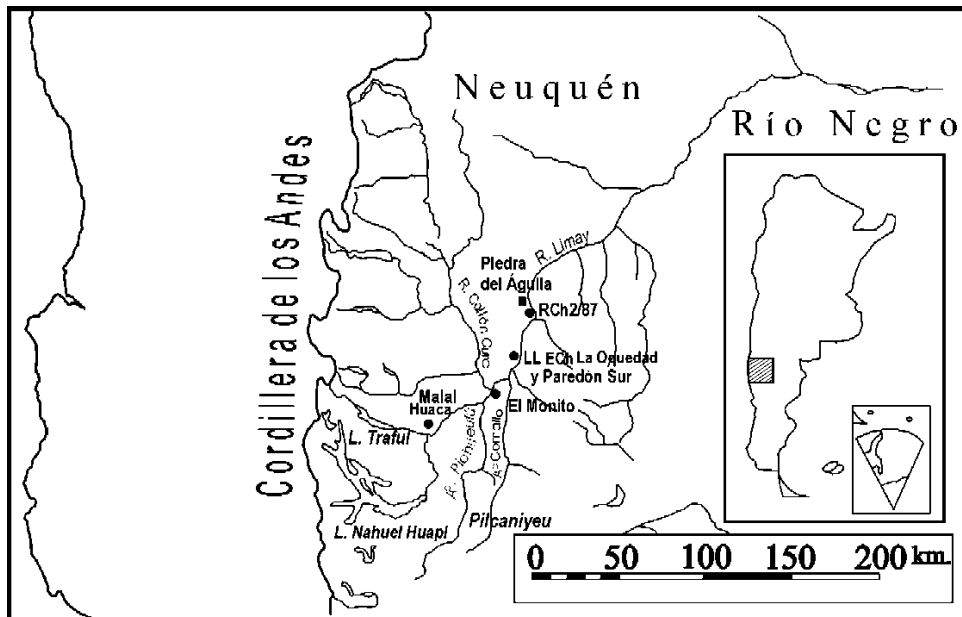


Figura 1. Mapa de ubicación de algunos sitios y áreas mencionados en el texto

comparables y en proporción semejante (rojo, amarillo y blanco) a los utilizados en las pinturas rupestres.

Adicionalmente:

- Estando el asentamiento aborigen adyacente al paredón que posee las pinturas, la hipótesis más económica es considerar a sus ocupantes como los autores de las representaciones rupestres.
- Los ocupantes de RCh2/87 conocían la técnica textil, según lo prueba la presencia de torteros. La referencia es pertinente porque los motivos de los tejidos del período aborigen final son comparables con los del arte rupestre. Además, en un quillango de guanaco y algunos trozos de cuero vacuno que formaban parte de una

inhumación poshispánica hallada en la Cueva Epullán Grande (LL) se hicieron diseños escalonados semejantes a los del arte rupestre geométrico (Fig. 2) (Crivelli Montero *et al.* 1991:115, figs. 10 y 11; Crivelli Montero *et al.* 1996:216-217). En 1828, los “patagones” que vivían cerca del Río Negro decoraban sus quillangos con motivos ortogonales (D’Orbigny 1945, II: 710, figs. 25 y 26). Criterios comparables fueron utilizados por Boschín y Llamazares para obtener una datación relativa del arte del sudoeste de Río Negro (1996:5).

- Los fechados radiocarbónicos de RCh2/87 quedan comprendidos en el rango temporal asignado al Estilo de Grecas sobre la base de criterios estilísticos. Boschín

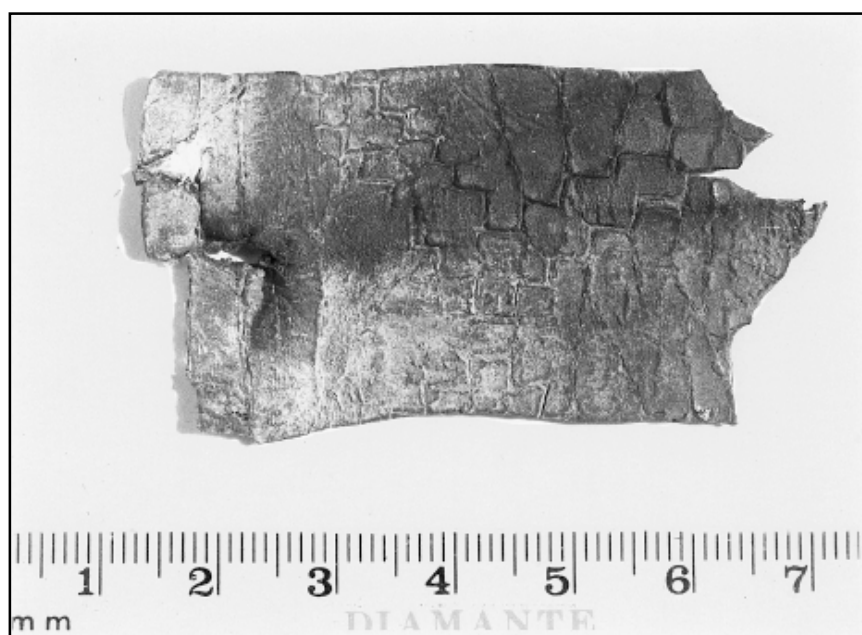


Figura 2. Diseños escalonados en un trozo de cuero recuperado de una inhumación poshispánica. Sitio Cueva Epullán Grande (Neuquén)

adjudica los diseños geométricos complejos del área de Picaniyeu al patagónico cerámico (2000:62), posición semejante a la adoptada por Gradin para el arte rupestre de la Patagonia extraneuquina (1988:63).

En dos sitios del Cañadón del Tordillo (Neuquén) hay grecas grabadas pero no pintadas: **La Oquedad** (Crivelli *et al.* 1991:114-115 y fig. 5; Crivelli *et al.* 1996:219) y el muy cercano **Paredón Sur** (Crivelli *et al.* 1996:219 y fig. 39), ubicados en la misma formación de tobos colloncurenses y muy próximos a dos cuevas que presentan secuencias de ocupaciones que llegan hasta la década de 1980: Epullán Grande y Epullán Chica (ECh). Los motivos geométricos de La Oquedad y de Paredón Sur son comparables con los de los mencionados cueros hallados en la Cueva Epullán Grande (Figs. 2, 3 y 4).



Figura 3. Motivo geométrico grabado en tobos colloncurenses. Sitio La Oquedad (Neuquén)

En el caso del Paredón Sur existe, junto a las grecas, la representación de un caballo con riendas (Fig. 5), aunque ésta se encuentra menos meteorizada que aquéllas, por lo que pueden no ser contemporáneas. Boschín menciona la imagen de un jinete en el Alero Olivera (paraje Chacal, Picaniyeu, Río Negro) junto con otros motivos pintados correspondientes al estilo geométrico simple (Boschín

2000:38). Otro motivo similar proviene de Cueva Alonso I (paraje Paso de los Molles, Picaniyeu, Río Negro) (Boschín 1988:110). En ambos sitios el material en superficie incluye cerámica.

C. Bruch documentó el sitio **Malal Huaca** (Neuquén) a comienzos del siglo XX y mencionó el hallazgo de tiestos en la superficie adyacente a la roca con representaciones rupestres (Bruch 1902). Posteriormente, el sitio fue excavado en el marco de las tareas de salvataje arqueológico del área de Alicurá, dirigidas por la Dra. A. Sanguinetti de Bórmida. Las representaciones corresponden, en parte, al Estilo de Pisadas (grabado y sobrepintado), pero también se encuentran motivos característicos del Estilo de Grecas: triángulos opuestos por el vértice, motivos ortogonales, cruces y círculos con punto central (Bruch 1902, Lám. II). Albornoz registró, en 1991, dos “grecas” en color rojo, una en miniatura y otra horizontal, de unos 70 cm de longitud, con círculos concéntricos hacia uno de los extremos (com. pers.). El color utilizado es, mayormente, el rojo, mientras que el amarillo es empleado, en los casos ilustrados, como relleno. Rojo y amarillo también se usaron para pintar pisadas grabadas, mientras que rojo y blanco forman parte del diseño de “soles” (Albornoz com. pers.). En las excavaciones se recuperaron pigmentos, en algunos casos preparados, y tiestos, por lo que se trataría de componentes ceramolíticos. Un fechado proveniente de la base de la capa 4, que presenta cerámica incisa, arrojó 2880 ± 140 (Sanguinetti de Bórmida y Curzio 1985). Si bien es una cronología alta para la presencia de cerámica en la zona, es congruente con los fechados para el Estilo de Pisadas encontrado en el área. No podemos establecer con certeza si los dos estilos relevados en el sitio son sincrónicos o representan distintas épocas de factura. Tampoco es fácil asociar las representaciones con el contexto arqueológico, ya que hay pigmentos en distintos niveles estratigráficos.

2.2. Cuenca superior del río Limay

El Monito, ubicado al sur de Puesto Limay (Río Negro), presenta un antropomorfo pintado en rojo y una greca, entre los motivos que pueden reconocerse (Crivelli *et al.* 1991:114-115 y fig. 7). El nombre con que los pobladores designan a estas pinturas hace referencia, precisamente, a la primera de las representaciones mencionadas. Aunque el arte de este sitio puede asignarse al mismo estilo que el de RCh2/87, las representaciones de antropomorfos varían mucho entre ambos (ver Crivelli, en este volumen, lámina 1a). Otra diferencia importante es que en El Monito no se detectó contexto arqueológico al que pudiese asociarse las representaciones, aunque en la inmediata cercanía había un sitio ceramolítico (Puesto Limay 1/88). Utilizando criterios estilísticos, estas pinturas fueron consideradas tardías (Crivelli *et al.* 1991:114-115).

En Alero **Las Mellizas** (Neuquén), ubicado en área de bosque, se realizaron pinturas policromas de tipo geométrico y representaciones esquemáticas zoo y antropomorfas. En la capa 2 de los sedimentos adyacentes había restos de

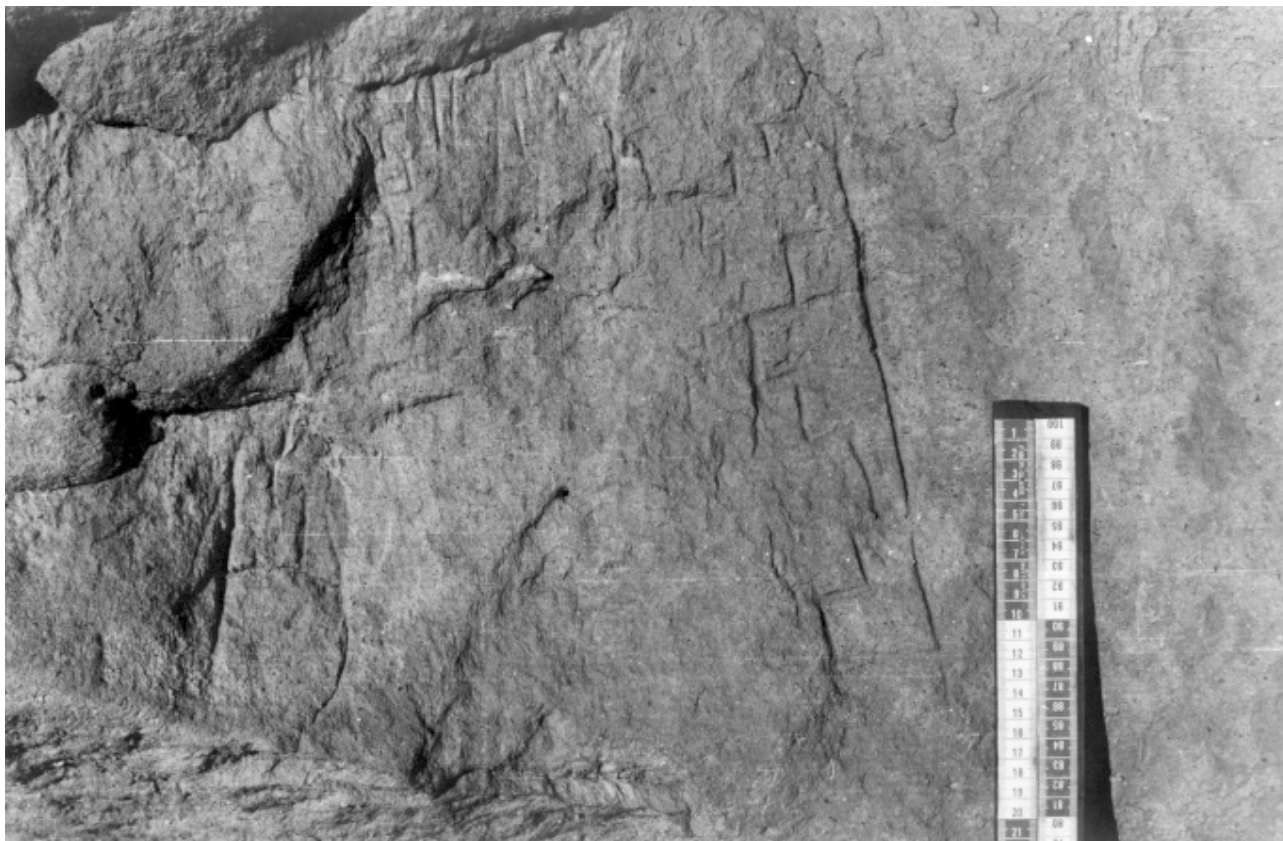


Figura 4. Motivo geométrico grabado en tobas colloncurenses. Sitio Paredón Sur (Neuquén)



Figura 5. Caballo grabado en tobas colloncurenses. Sitio Paredón Sur (Neuquén)

ocupación humana, asignados al único componente (que es cerámico) identificado para el sitio. Silveira asocia el arte rupestre a este componente, que además proporcionó restos de ocre similares a los utilizados en las pinturas (Silveira 1982-83:20). La capa 2 fue datada en 590 ± 80 A.P (Silveira y Fernández 1991:103).

La zona del Lago Nahuel Huapi presenta numerosos sitios con arte rupestre. En **Abra Grande**, península Huemul, se registraron pinturas geométricas complejas, en color rojo, algunos de cuyos motivos se parecen mucho a los de la oquedad de RCh2/87, aunque otros están ausentes en el último (Vignati 1944b y Fernández 1997, fig. 9). Otra greca fue pintada en un afloramiento de **Potrero de la Bahía** (Vignati 1944b:97 y fig. 3), utilizando rojo, negro, amarillo y blanco, colores que, con excepción del negro, son los que aparecen en los motivos del sector central de RCh2/87. Cabe señalar que en algunos sitios, como RCh2/87, se utilizó intencionalmente la pátina negra del soporte para lograr efecto de policromía (Fernández y Crivelli 2004; Fernández 1997:219). Además, el amarillo tiene, en ambos casos, un uso semejante: mayormente como relleno de motivos ortogonales de línea roja.

Los niveles cerámicos de **Puerto Tranquilo I** (isla Victoria, en adelante PTI), fechados en 640 ± 60 AP, incluían pigmentos (Albornoz y Cúneo 2000:172). Si aceptamos correlacionar estos datos estratigráficos con las manifestaciones artísticas del sitio, éstas tendrían una cronología semejante a las de RCh2/87.

Las representaciones PTI forman parte, junto con otras ubicadas en el ámbito boscoso cordillerano de los lagos Nahuel Huapi, Gutiérrez, Mascardi, Guillermo, Lacar y de los ríos Manso y Villegas, de la “Modalidad del Ámbito Lacustre Boscoso del Noroeste de Patagonia” (Albornoz 1996 y 2003, Albornoz y Cúneo 2000). La cronología de esta modalidad, incluida en el Estilo de Grecas o Tendencia Abstracto Representativa Reciente, fue estimada tanto sobre la base de las dataciones de PTI, como de criterios estilísticos y de información etnohistórica. Llegaría hasta época hispana, como lo testimonian las representaciones de caballos y de jinetes. Los autores de al menos parte de las representaciones habrían sido los Puelches del Nahuel Huapi (Hajduk y Albornoz 1999:384; Hajduk, Albornoz y Lezcano 2002:715; Albornoz 2003:89).

En **Cerro Carbón**, cercano a Bariloche, se registraron motivos escalonados, en rojo, en algunos casos laberínticos (Fernández 1997, fig. 11). Signos semejantes aparecen también en un adorno de esquisto, recuperado por Ortiz Basualdo de un cementerio cristiano de **Puerto Huemul**, Nahuel Huapi (Vignati 1944c, fig. 12).

En el componente cerámico tardío del sitio **Valle Encantado** se hallaron 11 placas grabadas líticas enteras y fragmentadas, dos de las cuales presentan diseños geométricos complejos con líneas de trazos escalonados y quebrados (Hajduk y Albornoz 1999:379 y figs. 25 y 26).

En la meseta de Panquehuau, próxima al A° Pichileufú, se encuentra un pequeño alero llamado **Casa de Piedra de Curapil** (Río Negro) (ver Crivelli, en este volumen, lámina 2. b). Allí hay una greca pintada, de color rojo oscuro, que encierra una cruz en el centro (Crivelli 1988:5-6 y fig. 2.5).

No se ha registrado contexto al que pueda asociarse la representación.

Las cuevas de **Comallo** (Río Negro), estudiadas por Arrigoni (1975), presentan motivos antropomorfos y geométricos pintados (con excepción de una pisada humana grabada y pintada). La autora asigna los últimos al 2° estadio del nivel cerámico inferior (Arrigoni 1975:10; Boschín 2000:39-41 y lám. 9 y 10).

En el área de Pilcaniyeu existen numerosos sitios con arte:

En el **Abrigo de Pilcaniyeu** se identificaron dos grupos estilísticos, uno correspondiente al Estilo de Pisadas y el segundo al Estilo de Grecas. El estudio de las superposiciones (la pintura está siempre sobre el grabado) y un caso particular en que un tridígito sufrió el descascamiento de una de sus ramas que fue luego completada con pintura, permiten conjeturar que los motivos pintados son posteriores a los grabados. Entre los vestigios de producción se recuperaron pigmentos y un percutor-cinzel. La mayor antigüedad del segundo confirmaría la secuencia antes mencionada. Existen, además, similitudes entre los motivos pintados y las decoraciones de la cerámica y de una placa grabada procedentes de estratigrafía (Llamazares 1982:116-118). El sitio presenta un componente acerámico, fechado en 2540 ± 180 AP, y otro que correspondería al Patagónico alfarero (Boschín 2000:32 y lám. 5). Las pinturas abstractas se atribuirían a éste último.

El sitio **La Figura 1** posee, además de huellas de felino grabadas, motivos geométricos pintados en rojo, amarillo y verde (Nacuzzi 1991:28 y fig. 2). Los fechados radiocarbónicos ubican el único componente identificado en 1050 ± 80 , 1590 ± 190 (ambos para la capa 7) y 2670 AP (capa 9, casi en contacto con la roca madre). Este último resultaría incongruente con un contexto arqueológico tardío, con alfarería, como el que presenta el sitio (Nacuzzi 1991:35-36; Boschín 2000:26). Entre los hallazgos se cuentan fragmentos de roca desprendidos de la pared (en los niveles superiores), con motivos pintados, y muchos pigmentos rojos y anaranjados de distinta intensidad, amarillo oscuro, verde y rosa (Nacuzzi 1991: 28, 31 y 32).

Sitios con pinturas asignadas al estilo geométrico complejo (*sensu* Boschín 2000:20, nota 6), comparable al Estilo de Grecas:

- Sin mención de contexto: **Paredones del río Pichileufú** (Boschín 2000:20), **Leleque I y II** (Nacuzzi 1991:38; Boschín 2000:27-29 y lám. 4), **Cuevas Ceferino II y III** (aunque no tienen materiales asociados, se las vincula con las ocupaciones cerámicas de la contigua Cueva Ceferino I. Boschín 2000:34). Fernández ilustra motivos escalonados policromos (blanco, amarillo, negro y rojo) para la **Cueva del Pichileufú** (Fernández 1997, fig. 6), pero no le asigna contexto alguno.
- Patagónico cerámico: **Cueva I Julio Fernández**, **Cueva Baudino** (Boschín 2000:24), **Cueva Pulpurá II** (Boschín 2000:36-37) y **Cueva Alonso I** (Boschín 1988:110 y 2000:56-57 y lám. 13)

Según Boschín, los diseños rupestres geométricos complejos de esta área son atribuibles a sociedades patagónicas alfareras (Boschín 2000:62-63).

3. Conclusiones

Establecer asociaciones entre representaciones rupestres y contexto es, en la mayoría de los casos, problemático. En ocasiones, parte de los elementos utilizados para realizar correlaciones están ausentes; en otras, se carece de otra evidencia de frecuentación humana del sitio que pueda relacionarse con las manifestaciones plásticas. En ambas circunstancias es común el uso de criterios estilísticos, que abarcan una amplia gama de soportes (cerámica, textiles, indumentaria, adornos, etc.), para aproximar una cronología. Esto implica reconocer la existencia de una estética que va más allá de las representaciones rupestres y que refleja una forma particular de intervenir en el mundo.

Boschín y Llamazares afirman que las imágenes del arte rupestre tardío guardan una “ semejanza estructural remarcable con la decoración de algunas piezas cerámicas, de artefactos óseos o de placas y hachas líticas ceremoniales.” Además, sostienen la continuidad de las representaciones rupestres en los diseños de tejidos, pinturas de quillangos, toldos y otros enseres, utilizados por los grupos aborígenes históricos (Boschín y Llamazares 1992:36)

Si se admite la validez de la asociación que proponemos entre arte y ocupaciones humanas en RCh2/87, este sitio se constituiría en el único que brindó una cronología absoluta para el Estilo de Grecas en el área enfocada. Los datos revisados en este trabajo nos permiten ubicar esta manifestación estilística, con alguna certidumbre, desde c. 700 AP hasta época poshispánica. Es posible que existan manifestaciones anteriores a esa fecha, pero por el momento no se cuenta con cronologías absolutas que las avalen. Para Menghin, la forma más antigua de este estilo utilizó mayormente pintura roja. Los otros colores, como el amarillo y el verde, fueron incorporados posteriormente (Menghin 1957: 72). Si bien es cierto que los tonos del rojo son predominantes, no podemos afirmar que se trate de un indicador de antigüedad.

Finalmente, mencionaremos el primer intento de fechado absoluto (AMS) de algunas pinturas rupestres de la provincia de Río Negro. El proyecto conjunto contó con la participación de arqueólogos, físicos y químicos e incluyó muestras de sitios del Noroeste y de la Patagonia. Para el último caso, que es el que aquí nos interesa, los resultados no fueron muy alentadores. Un primer inconveniente, de carácter general, se relaciona con el reconocimiento del carbón datable; el segundo, tiene que ver con la presencia de pátina sobre las superficies rocosas: “*Las cuevas de la Patagonia presentaban una cubierta oscura - que los arqueólogos llaman pátina- sobre la roca de base de las paredes y techo, y en cuya composición se detectó la presencia de un 1% de carbono. En consecuencia, no era posible precisar si se media el carbón de la pátina o de la pintura.*” (Boschín, Hedges y Llamazares 1999:4). Los fechados obtenidos para las pinturas del NOA resultaron más congruentes y, sin duda, abren una vía para establecer cronologías precisas para el arte rupestre en esa región.

Agradecimientos

Gran parte de los trabajos fueron realizados en el marco de Proyectos de Salvataje Arqueológico en Investigaciones Prehistóricas, en las áreas de Alicurá y de Piedra del Águila, dirigidos por la Dra. Amalia Sanguinetti de Bórmida. Los estudios actuales se desarrollan en el marco de proyectos CONICET (PIP 02297 y PIP 5344), UBACyT (F059) y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (PICT N° 14171). Agradezco al Dr. Eduardo Crivelli la lectura crítica del manuscrito y a las editoras su amabilidad al invitarme a colaborar con el presente libro y su paciencia.

La Lic. Ana Albornoz aportó datos y comentarios valiosos. Finalmente, quisiera manifestar mi reconocimiento y admiración a Carlos Gradin, quien me alentó en la investigación del arte rupestre patagónico. Todos los errores y omisiones de este artículo son responsabilidad de la autora.

Bibliografía

- Albornoz, Ana M.
1996. Sitios con Arte Rupestre en los alrededores del Lago Nahuel Huapi. J. Gómez Otero (editora) *Arqueología. Sólo Patagonia*. Ponencias de las Segundas Jornadas de Arqueología de la Patagonia, pp.123-130. CENPAT. Puerto Madryn.
2003. Estudios recientes del arte rupestre en la Provincia de Río Negro. Gradin, C; A. Aguerre, y A. Albornoz (editores), *Arqueología de Río Negro*, pp. 79-96. Secretaría de estado de Acción Social de Río Negro. Buenos Aires.
- Albornoz, Ana M. y Estela M. Cúneo
2000. Análisis comparativo de sitios con pictografías en ambientes lacustres boscosos de Patagonia septentrional: lagos Lácar y Nahuel Huapi (provincias del Neuquén y del Río Negro, República Argentina). María Mercedes Podestá y María de Hoyos (editoras), *Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, pp. 163-174. AINA, Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- Arrigoni de Zamora, Gloria
1975. Excavaciones arqueológicas en las cuevas de Comallo (Río Negro). MS.
- Aschero, Carlos A.
1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales, un encuadre arqueológico. Hugo Yacobaccio (editor), *Arqueología contemporánea argentina*, pp. 109-45. Búsqueda. Buenos Aires.
- Boschín, María T.
1988. Arqueología del “Área Pilcaniyeu”, sudoeste de Río Negro, Argentina. *Cuadernos del INA* 11: 99-119.
2000. Sociedades cazadoras del Área Pilcaniyeu, sudoeste de Río Negro: elementos para un análisis territorial. *Mundo Ameghiniano* 4: 1-75.

- Boschín, María T. y Ana M. Llamazares
1992. Arte rupestre de la Patagonia. *Ciencia Hoy* 3 (17): 26-36.
1996. La datación absoluta del arte rupestre. *Ciencia Hoy* 6 (34): 14-20.
- Boschín, María T., Robert Hedges y Ana M. Llamazares
1999. Dataciones absolutas de arte rupestre de la Argentina. *Ciencia Hoy* 9 (50): 54-65.
- Bruch, Carlos
1902. La piedra pintada del arroyo Vaca Mala y las esculturas de la Cueva de Junín de los Andes. *Revista del Museo de La Plata* 10: 173-6.
- Crivelli Montero, Eduardo A.
1988. Tres sitios de arte rupestre de la banda rionegrina del área de Alicurá. *Anales de la Sociedad Científica Argentina* 218: 1-9.
- Crivelli Montero, Eduardo A., Mabel Fernández y Ulyses Pardiñas
1991. Diversidad estilística, cronología y contexto en sitios de arte rupestre del área de Piedra del Águila. M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y S. Renard de Coquet (editoras), *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, pp. 113-22. Buenos Aires.
- Crivelli Montero, Eduardo A., Ulyses F. J. Pardiñas, Mabel M. Fernández, Micaela Bogazzi, Adriana Chauvin, Viviana M. Fernández y Maximiliano J. Lezcano
1996. La Cueva Epullán Grande (provincia del Neuquén, Argentina). Informe de avance. *Præhistoria* 2: 185-265.
- Crivelli Montero, Eduardo A., Mabel M. Fernández, Julián A. Sánchez y Mariano Ramos
2005. Alero Nestares (Pcia. de Río Negro). Informe arqueológico preliminar. *XVII Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas*. General Pico. Publicación en CD.
- Fernández, Jorge
1997. El arte ornamental en la Patagonia. *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* 11: 211-368.
- Fernández, Mabel M.
2003. El arte rupestre de Rincón Chico 2/87, provincia del Neuquén, Argentina. *VI Simposio Internacional de Arte Rupestre*. San Salvador de Jujuy, pp. 308-320. CD ROM.
2004. Arte rupestre y ocupaciones prehistóricas en Rincón Chico 2/87 (Pcia. del Neuquén). Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano 20: 107-128.
- Fernández, Mabel M. y Eduardo A. Crivelli
2004. Excavaciones de rescate en Rincón Chico 2/87, provincia del Neuquén. M. T. Civalero, P. M. Fernández, A. G. Guraieb (editores) *Contra Viento y Marea. V Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, pp. 701-714. INAPL y Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- Freire, Paulo
2003. *El grito manso*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gradin, Carlos J.
1988. Caracterización de las tendencias estilísticas del arte rupestre de la Patagonia (provincias de Río Negro, Chubut y Santa Cruz). C. J. Gradin y J. Schobinger (editores), *Contribución al estudio del arte rupestre sudamericano*, pp.54-67. La Paz, SIARB.
2003. Arte rupestre de la Provincia de Río Negro. C. Gradin, A. M. Aguerre y A. M. Albornoz, *Arqueología de Río Negro*, pp. 41-49. Secretaría de Estado y Acción Social de Río Negro. Buenos Aires.
- Hajduk Adán y Ana Albornoz
1999. El sitio Valle Encantado I, su vinculación con otros sitios: un esbozo de la problemática local diversa del Nahuel Huapi. *Soplando en el Viento. Actas de las III Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, pp. 371-391. Univ. Nac. del Comahue. Neuquén.
- Hajduk Adán, Ana Albornoz y Maximiliano Lezcano
2002. El Mylodon en el patio de atrás. Informe preliminar sobre los trabajos efectuados en el sitio El Trébol, ejido urbano de San Carlos de Bariloche. Prov. de Río Negro. *Contra Viento y marea V Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, pp.37-38. INAPL y Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.
- Llamazares, Ana
1982. El arte rupestre del abrigo de Pilcaniyeu, provincia de Río Negro. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 14: 103-120.
- Menghin, Osvaldo F. A.
1957. Estilos de arte rupestre de Patagonia. *Acta Præhistorica* 1: 57-87.
- Nacuzzi, Lidia R.
1991. El sitio La Figura 1 y el área de Pilcaniyeu (Río Negro). *Comunicaciones Científicas del Museo de la Patagonia "Francisco Pascasio Moreno"*, Serie Antropología 2 (2): 25-41.
- Orbigny, Alcides d'
1945 [1844]. *Viaje a la América meridional*. 4 Vols. Futuro. Buenos Aires.
- Sanguinetti de Bórmida, Amalia C. y Damiana Curzio
1985. El sitio Malal Huaca, área de Alicurá, provincia del Neuquén. Noticia preliminar. Comunicación presentada en el VIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Concordia, Entre Ríos. MS.

Silveira, Mario J.

1982-83 Alero Las Mellizas (Pcia. de Neuquén, R. A.).
Informe preliminar. *Patagonia Documental* 8: 15-23.
Bahía Blanca.

Silveira Mario J. y Mabel M. Fernández

1991. Estilos de Arte Rupestre de la Cuenca del lago
Trafal (Prov. de Neuquén). M. M. Podestá, M. I.
Hernández Llosas y S. F. Renard de Coquet (edito-
ras). *El Arte Rupestre en la Arqueología Contempo-
ránea*, pp. 101-109. Buenos Aires.

Ucko, Peter J. y Andrée Rosenfeld

1967. *Arte paleolítico*. Madrid, Guadarrama.

Vignati, Milcíades A.

1944a. Antigüedades en la región de los lagos Nahuel
Huapi y Traful: VI. El paradero de Yankín. *Notas del
Museo de La Plata* 9, Antropología, N° 28: 143-148.

1944b. Antigüedades en la región de los lagos Nahuel
Huapi y Traful: III. Pinturas rupestres de los lagos
Nahuel Huapi y Traful. *Notas del Museo de La Plata*
9, Antropología, N° 25: 95-102.

1944c. Antigüedades en la región de los lagos Nahuel
Huapi y Traful: I. El enterratorio de Puerto Huemul.
Notas del Museo de La Plata 9, Antropología, N° 23
bis: 52-83.

Representaciones rupestres y convergencia poblacional durante momentos tardíos en Santa Cruz (Patagonia argentina). El caso de la meseta del Strobel

Juan Bautista Belardi y Rafael Goñi

RESUMEN

Sobre la base de argumentos ecológicos y de evidencia arqueológica de la meseta del lago Strobel –centralizada en la distribución y diversidad de motivos rupestres, la tecnología lítica y el equipamiento del espacio–, se postula un modelo acerca de los patrones de circulación y uso del espacio cazador-recolector entre cuencas bajas y altas, buscando analizar el rol de la meseta del Strobel dentro de un marco suprarregional. Se presenta a la meseta como un espacio articulado logísticamente desde sectores más bajos, como la cuenca del lago Cardiel. A su vez, la similitud de los motivos grabados registrados en la meseta del Strobel, respecto de los existentes en regiones aledañas, permite plantear que en tiempos tardíos (desde *ca.* 2500 años A.P.) esta fue utilizada como un espacio de convergencia poblacional. Así, las representaciones rupestres juegan un importante rol al actuar como mecanismos sociales de circulación de información durante momentos tardíos en Patagonia meridional.

Palabras clave: Patagonia - grabados - mesetas - poblamiento - cazadores-recolectores.

ABSTRACT

The distribution and variation in techniques of production (paintings and engravings) and in types of represented motives (abstracts and figuratives), recorded at Cardiel and Strobel lake basins (middle-west of Santa Cruz Province), have been partially explained with regard to the availability and characteristics of rock panels for their production. In this paper more information is provided in order to evaluate the role played by the Strobel Plateau in the dynamics of hunter-gatherers peopling at regional and macroregional scales. Thus, ecological arguments employed for this environment highlight a strong seasonality, high resource availability and productivity, and strategical location. The archaeological analysis of the evidence is focused on distribution and diversity of rock art motives, lithic technology and site furniture. A model is postulated that evaluates circulation patterns and space use by hunter-gatherer populations connecting low and high ecological levels. This model points out the role of the Strobel Plateau in a macroregional perspective. This Plateau is viewed as a logistically articulated space from the Cardiel lake low basin. Based on similarities between Strobel Plateau's engraved motives and rock art of nearby areas; it is postulated that the studied region was a space of population concurrency, at a macroregional level; specially during Late Holocene (since *ca.* 2,500 years B.P.). On this basis, rock art plays an important role as a social mechanism for information exchange at South Patagonia. This model implies a unique use of this Plateau in the past, in contrast to the use given by human populations to other similar environments of the region. This uniqueness is shown by the high frequency of archaeological sites with high density of engravings and the redundant use of this space, including rock structures for hunting. Finally, due to the introduction of the population concurrency concept, the model has methodological implications. So, population convergence is studied in a regional scale instead of site scale perspective, allowing a better archaeological debate. The importance of the model resides on its capacity to articulate different spatial scales, where the analysis of rock art manifestations plays a central role.

Key words: Patagonia - rock art - engravings - plateau - peopling - hunter-gatherers.

Introducción

La distribución y variación de las técnicas de producción (pintura y grabado) y los tipos representados en los motivos rupestres (figurativos y abstractos) registrados en las cuencas de los lagos Cardiel y Strobel (centro-oeste de la provincia de Santa Cruz) han sido parcialmente explicados en relación con la disponibilidad y oferta de soportes para su elaboración (Belardi y Goñi 2002). En este trabajo se amplía el marco explicativo sobre las distribuciones de motivos rupestres en la meseta del Strobel. A continuación se presentan distintos argumentos ecológicos y arqueológicos con el fin de elaborar un modelo sobre el uso cazador-recolector de la meseta para momentos de ocupación tardíos (desde *ca.* 2500 años A.P. hasta momentos históricos) considerando su articulación con espacios bajos, como la cuenca del lago Cardiel y las mesetas aledañas. A la vez, la información arqueológica de la meseta del Strobel es evaluada comparativamente con la registrada en otras regiones adyacentes, enfatizando aquella centralizada sobre el diseño y tipo de motivos grabados.

Los argumentos ecológicos destacan la marcada estacionalidad, la alta disponibilidad y productividad de recursos y la localización estratégica de la meseta del Strobel en el marco suprarregional. Por otra parte, el análisis de la evidencia arqueológica se centraliza en la distribución y diversidad de motivos rupestres, entendiendo a los mismos como un artefacto más (Aschero 1988). A ello se suma la evidencia de la tecnología lítica y la del equipamiento del espacio. Estos indicadores son utilizados para evaluar los patrones de circulación y uso del espacio entre cuencas bajas y altas por parte de las poblaciones cazadoras-recolectoras, aportando al conocimiento de la dinámica del poblamiento humano tardío del centro-oeste de la provincia de Santa Cruz. Así, la meseta del Strobel habría sido un espacio articulado logísticamente desde sectores más bajos. Sobre la base de la similitud de los motivos grabados registrados en la meseta del Strobel respecto de los existentes en espacios aledaños se plantea una de las hipótesis centrales del modelo, postulando que en tiempos tardíos y, dentro de un esquema suprarregional, la meseta del Strobel fue utilizada como un espacio de convergencia poblacional. Entonces, las representaciones rupestres juegan un rol preponderante al actuar como mecanismos sociales de circulación de información (Wobst 1977; Barton *et al.* 1994) durante momentos tardíos en Patagonia meridional, nucleando y compartiendo características de diferentes sectores de la región. A la vez, dentro de este contexto se discutirá el concepto de convergencia poblacional diferenciándolo del de agregación social, especialmente en términos de escalas temporales y espaciales amplias.

La evidencia arqueológica discutida proviene del relevamiento de una franja de cinco kilómetros de ancho en sentido norte-sur en el sector oeste de la meseta del Strobel (Lámina 1a) (Ferraro y Molinari 2001 y 2006; Belardi y Goñi 2002, 2003; Re *et al.* 2004).

El marco ambiental y paleoambiental

De acuerdo con las investigaciones arqueológicas que se están realizando en la región, la cuenca del lago Cardiel fue sectorizada para su estudio siguiendo criterios geomorfológicos: cañadones (margen oeste), mesetas bajas (margen norte), médanos (márgenes este y sur) y mesetas altas (al sur y al norte), las cuales incluyen a la meseta del Strobel (Goñi *et al.* 2005).

La meseta del Strobel abarca la amplia superficie que media entre los lagos Cardiel, al sur, y el Strobel, al norte, siendo el punto más cercano entre la costa norte del lago Cardiel y la costa sur del lago Strobel de 35 km. La meseta se ubica a 48° 30' Latitud Sur y a 71° 46' de Longitud Oeste (Figura 1). Sus límites norte y este están conformados por el valle del río Chico, mientras que el oeste lo marca la Meseta de la Muerte. Dadas sus cotas, que oscilan entre 900 m y 1200 m, es un ambiente con una marcada estacionalidad, pudiendo ser ocupado sólo durante fines de primavera y el verano.

La meseta presenta una alta productividad faunística, generada por la disponibilidad de guanacos (*Lama guanicoe*), choiques (*Pterocnemia pennata*) y especies de porte menor, entre las cuales se cuentan diversas aves voladoras. Se destaca la importancia de las pasturas y la baja presencia de plantas leñosas. Existe agua en abundancia relacionada con la presencia de lagunas, que a la vez actúan como lugares de reparo al estar enmarcadas por paredones basálticos. La mayor frecuencia y densidad de lagunas se da en el sector oeste de la meseta, sobresaliendo las llamadas Encadenadas. El principal curso de agua es el río Barrancoso, que une a los lagos Quiroga Grande y Chico, con el Strobel.

En términos paleoambientales, el marco de referencia para el análisis se basa sobre la información obtenida en el lago Cardiel, que señala la existencia de aumentos notables de humedad aproximadamente entre 10000 y 7000 años A.P. y entre 5500 y 4500 años A.P. Por el contrario, se registran importantes descensos del nivel del lago, relacionados con la disminución de la humedad, principalmente a partir de los últimos 2500 años A.P. (Stine y Stine 1990; Gilli *et al.* 2001) y cambios en la dirección de los vientos a partir de 1800 años A.P. con la dirección predominante oeste-este (Gilli 2003). Se entiende que las notables fluctuaciones ambientales registradas a lo largo del Holoceno, y en especial la marcada disminución de humedad durante el Holoceno tardío, debió influir en las posibilidades de acceso y la consecuente utilización humana de la meseta. A un nivel regional más amplio, se ha postulado que las cuencas bajas (v.g. lagos Cardiel y Salitroso/Posadas), habrían actuado como atractoras de población, con una marcada reducción de la movilidad residencial y una ampliación de los rangos de acción logísticos (Goñi *et al.* 2000-2002).

La evidencia arqueológica

La información arqueológica regional también proviene mayoritariamente de la cuenca del lago Cardiel y ubica

cronológicamente a las ocupaciones humanas principalmente a partir de los últimos 2500 años A.P. (Goñi *et al.* 2004), contextualizando las ocupaciones de la meseta del Strobel (Belardi y Goñi 2002). A su vez, la cronología máxima de ca. 2000 años AP obtenida para el uso de parapetos en mesetas aledañas, como la Pampa del Asador (Goñi *et al.* 2000-2002), las morfologías de las puntas de proyectil registradas en la meseta del Strobel—homologables a diseños tardíos— e inclusive la presencia de tuestos cerámicos en el sitio Don Edmundo (Cassiodoro 2004), sostienen el marco cronológico propuesto. Situaciones temporales similares han sido registradas en otras cuencas en estudio, como en el Parque Nacional Perito Moreno y en los lagos Posadas y Salitroso (Goñi *et al.* 2000-2002).

Los análisis realizados han mostrado un uso diferencial de los distintos sectores estudiados en las cuencas de los lagos Cardiel y Strobel (Goñi *et al.* 2000; Ferraro y Molinari 2001, Savanti *et al.* 2001; Belardi y Goñi 2002; Belardi *et al.* 2003, 2005), donde el sector de mesetas altas—representado por la meseta del Strobel— muestra marcadas diferencias con los demás. La explicación de esta diferencia se centralizará en los dos aspectos más importantes del registro arqueológico local: las representaciones rupestres y la tecnología y el equipamiento del espacio.

Las representaciones rupestres

Ya la información provista por Gradin para la meseta del Strobel daba cuenta de las particularidades de los motivos rupestres, principalmente grabados (Gradin 1959/60a y b). Las siguientes investigaciones corroboraron la importancia de la meseta en cuanto a la diversidad de estos motivos (Belardi y Goñi 2002). Así, se subraya la preponderancia casi absoluta del uso de la técnica de grabado en el sector. Sólo se han registrado unos pocos motivos pintados en los sitios Laguna de Los Negros (ocho negativos de manos en blanco) (Gradin 1959a), Las Novias (seis negativos de manos en rojo) (Ferraro y Molinari 2006) y Don Edmundo (cuatro negativos de manos en rojo).

Los motivos se encuentran realizados sobre los paredones basálticos que rodean las lagunas, aunque también se registraron casos en paredones aislados. Lo más significativo sobre el emplazamiento de las representaciones es que en la mayoría de los casos se hallan sobre los paredones del oeste, que son los que ofrecen protección del fuerte viento predominante en primavera/verano (Lámina 1b y d). Asimismo, este sector de las lagunas es el que recibe más carga nívea durante el invierno (dado que tarda más tiempo en derretirse), lo que subraya y corrobora la estacionalidad del uso de la meseta.

En la Tabla 1 se indica el tipo de sitio registrado (parapetos, paredones de basaltos y su asociación con lagunas, sitio histórico y cueva), y la presencia/ausencia de grabados y/o pinturas y materiales líticos, mientras que en la Lámina 1a se detalla la ubicación de cada uno de los sitios. En la Tabla 2 se muestra para los sitios con presencia de grabados los tipos de motivos representados. Dado que hasta el momento no se ha realizado una evaluación de las frecuencias absolutas de

motivos rupestres en los distintos sitios, sólo se resaltan cualitativamente las diferencias registradas considerando las frecuencias relativas de motivos relevados.

El predominio de grabados contrasta con lo que sucede en los sectores bajos de la cuenca del lago Cardiel, cañadones y mesetas bajas, donde las mayores frecuencias de motivos corresponden a pinturas de negativos de manos o de motivos geométricos (Goñi *et al.* 2000; Ferraro y Molinari 2001; Belardi y Goñi 2002). Esta variación entre sectores no respondería a la distinta disponibilidad de hematita—materia prima base para la elaboración de pinturas—, ya que ha sido registrada en varios lugares de la meseta. De esta manera, la diferencia entre sectores se da tanto en las técnicas empleadas como en los motivos representados de acuerdo con los diferentes tipos de soportes disponibles (Belardi y Goñi 2002), indicando así distintos usos del espacio. Entonces, la caracterización inicial de los grabados de la meseta del Strobel muestra una alta frecuencia y densidad notable en varios sitios; amplia diversidad de motivos y diseños (mostrando originalidad y características únicas en varios casos); calidades de elaboración que muchas veces son óptimas (en cuanto a las características de los diseños) y técnicas variadas (inciso, picado y abrasión).

Los sitios que se destacan por sus importantes frecuencias y densidades de motivos son la Laguna del Faldeo Verde (Gradin 1959/60 a y b), donde se registraron 1172 motivos (Re *et al.* 2005), El Lobo, Puesto Las Novias (Belardi y Goñi 2002; Ferraro y Molinari 2006), Puesto Don Edmundo (Belardi y Goñi 2002; Ferraro y Molinari 2006); Laguna Uli (Belardi y Goñi 2002), Arturo o K11; Lagunas Blancas y Laguna Amarillo-Verdosa (ver Tabla 2)¹. Los diseños de los motivos registrados son figurativos y abstractos. Por lo general, en los sitios se encuentran ambos, pero cuando alguno está ausente es el figurativo. En ciertos casos de paredones o bloques con escasos motivos, los mismos eran sólo abstractos (geométricos).

Los motivos figurativos que aquí se consideran incluyen los que Gradin (2001) denominara naturalistas, esquemáticos y también las improntas (rastros o pisadas). En primer lugar se destacan las representaciones zoomórficas: guanaco (de amplia variedad de diseños (Lámina 2 a y f)), huemul, piche, choique, zorro, matuasto/lagartija (Lámina 2 b) y posibles caballos. También son importantes los antropomorfos (Lámina 2 c y d), en particular de la Laguna del Faldeo Verde, ya que son cinco y de distintos diseños. Respecto de las improntas o “pisadas” (Lámina 2 a, b y d), se han registrado las asignables a puma, choique, guanaco, humanas, pudiéndose incluir también unos motivos en forma de herradura (¿caballo?) en Laguna del Faldeo Verde. En definitiva, con la excepción de los posibles motivos de caballo, los demás representan la fauna disponible en la meseta.

Los motivos abstractos se presentan en gran cantidad y variedad: a) lineales simples, complejos (formando trazos mayores, cruciformes, “camino”, etc.) y combinados con círculos; b) círculos simples y/o aislados, círculos concéntricos, círculos unidos por trazos; c) puntiformes y d) rayados en guardas o caóticos. En algunos casos estos motivos se encuentran en forma aislada o simple y en otros en forma combinada o compleja (Lámina 2 a, d, e y f).

Tabla 1. Información general sobre los sitios de la meseta del Strobel

Sitio	Tipo y denominación	Grabados	Pinturas	Artefactos líticos
K1	Paredones basálticos	—	—	X
K2	Laguna	—	—	X
K5	Paredones basálticos (afloramiento)	X	—	X
K6	Parapetos (N=2)	—	—	X
K7	Paredones basálticos	X	—	X
K8	Laguna	—	—	X
K9	Laguna	—	—	X
K10	Estructura de rocas	—	—	—
K11	Laguna Sitio Arturo	X	—	X
K12	Laguna	X	—	X
K13	Laguna	X	—	X
K14	Parapetos (N=4)	—	—	X
K15	Laguna	X	—	X
K16	Laguna	X	—	X
K17	Parapetos (N=3)	—	—	X
K18	Parapetos (N=3)	—	—	X
K19	Laguna	—	—	X
K20	Parapetos (N=5)	—	—	X
K21	Parapetos (N=5)	—	—	X
K22	Paredones basálticos y alero	X	—	X
K23	Asentamiento histórico	—	—	Vidrio
K24	Laguna. Los Negros	X	X	—
K25	Laguna. Faldeo Verde	X	—	X
K26	Laguna. Uli	X	—	X
K27	Laguna. Puesto Las Novias	X	X	X
K28	Laguna. Don Edmundo	X	X	X*
K29	Cueva. Puesto Las Novias	—	—	X
K30	Parapetos (N=3)	—	—	X
K31	Paredones basálticos. Vega del Hosco	X	—	—
K32	Laguna. Amarillo-Verdosa	X	—	X

X= presencia, — = ausencia. * Además se recuperó material óseo

Se registra una distribución relativamente continua de las representaciones a lo largo de toda el área muestreada. Lo que sí se destaca es que hay lagunas o paredones con concentraciones mayores de motivos. También, existe una relación positiva entre cantidad de motivos y la de artefactos líticos presentes: a mayor número de grabados mayor densidad artefactual registrada.

Las superposiciones y pátinas también han sido estudiadas, en especial para poder establecer posibles cronologías relativas entre las mismas y la existencia de redundancia en el uso del espacio.

En los sitios con mayores concentraciones las superposiciones son frecuentes; sin embargo, hasta el momento no se ha podido establecer un patrón consistente, en especial en lo concerniente a la sucesión entre motivos figurativos y abstractos (Belardi y Goñi 2002; Ferraro y Molinari 2001; Re *et al.* 2005). Respecto de las pátinas, se puede señalar que efectivamente se registran diferentes grados de desarrollo entre los grabados, incluyendo algunos

ya muy poco visibles y otros que prácticamente no presentan pátina. Sin embargo, aún no se pueden postular secuencias regionales de elaboración. El registro de superposiciones y pátinas —en especial de los sitios con mayor profusión de motivos como Laguna del Faldeo Verde y Las Novias—, reflejan una alta redundancia de uso específico del espacio a través del tiempo.

Los diseños de las representaciones son de particular interés en las investigaciones. Son significativos por la alta variedad que presentan algunos de los motivos, como por ejemplo los guanacos o los antropomorfos. Esto, sumado a la alta frecuencia presente, generan un contexto de primer orden para el análisis. Hasta el momento, no se contaba con registros de representaciones de guanacos grabados en Patagonia centro-meridional, dado que todas las tipologías establecidas estaban centralizadas sobre motivos pintados (ver Gradín *et al.* 1979). En la meseta del Strobel, se registran diferentes tipos de diseños de guanacos, comparables con los del estilo B1 propuesto por Gradín *et al.* (1979).

Tabla 2. Tipos y frecuencias relativas de motivos

MOTIVOS	SITIOS ARQUEOLOGICOS														
	K5	K7	K11	K12	K13	K15	K16	K17	K22	K24	K25	K26	K27	K28	K32
<i>FIGURATIVOS</i>															
<i>ZOOMORFOS</i>															
Siluetas															
Guanaco	X	—	—	—	—	—	X	—	X	—	X	X	X	—	—
Huemul	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	—
Matuasto	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	X	X	X	—	X
Caballo (¿?)	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—
Pisadas															
Guanaco	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	X	X	X	—
Tridígito	X	—	X	—	—	—	—	X	—	X	X	X	X	X	X
Puma	X	—	X	—	—	X	—	—	—	—	X	X	X	X	—
Caballo	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—
<i>ANTROPOMORFOS</i>															
Siluetas	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	—	—
Pisada o mano	—	—	X	—	—	—	—	—	—	—	X	—	—	X	—
<i>ABSTRACTOS</i>															
<i>LINEAS</i>															
Simple	X	—	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Compleja	—	—	X	—	X	X	X	X	X	—	X	X	X	X	—
Con círculo	—	—	X	—	—	X	X	X	X	—	X	X	X	X	X
<i>CIRCULOS</i>															
Simple	—	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Concéntrico	—	X	X	—	—	—	X	X	X	—	X	X	X	X	X
Con línea	—	X	X	—	—	X	X	X	X	—	X	X	X	X	X
<i>PUNTOS</i>															
PUNTOS	—	X	X	—	—	—	—	X	—	—	X	X	X	X	X
<i>RAYADOS</i>															
RAYADOS	—	—	X	—	—	X	X	—	X	—	X	X	X	—	—
N RELATIVO	< 10	10-50	51-100	10-50	< 10	10-50	51-100	10-50	51-100	10-50	1172	>100	612	138	51-100

X = presencia, — = ausencia

Tanto Gradin como Aschero (com. pers.) han señalado esta similitud en función de los registros fotográficos que les fueran mostrados oportunamente.

Las técnicas de elaboración de los grabados principalmente son el picado, la abrasión y la incisión, las que se consideran relacionadas con la granulometría del soporte basáltico –a mejor soporte, técnica más precisa–, (Belardi y Goñi 2002). No obstante, también hay que señalar que la mayoría de los motivos abstractos fueron realizados por picado. Respecto de los motivos antropomorfos, en especial en el caso del sitio Laguna del Faldeo Verde, se registró una importante variedad de diseños, todos de tamaños que no sobrepasan los 12 cm. En síntesis, la distribución espacial de motivos grabados en el oeste de la meseta del Strobel es continua, habiendo motivos aislados, concentraciones de densidades bajas, medias y alta (estas últimas en sitios Laguna del Faldeo Verde, Las Novias y Uli), diversidad de diseños y variedad de motivos.

Se destaca que los motivos de grabados registrados en la meseta del Strobel son similares a los de otras regiones y lugares del centro-oeste de Patagonia que han sido toma-

dos a fin de ilustrar este trabajo, tales como la meseta del lago Buenos Aires –ubicada aproximadamente a 200 km al norte– (Gradin 1976), la Estancia Punta del Lago Viedma –aproximadamente a 130 km al sur– (Schobinger y Gradin 1985), la Estancia La Barrosa a unos 150 km al sureste (Molina 1967) y la Estancia La Flecha a 100 km al este (Gradin 2003). La técnica de grabado ha sido la empleada en los espacios recién señalados. Por otra parte, en el Área del Río Pinturas, el Parque Nacional Perito Moreno (Aschero 1996) y en el sitio Cerro de los Indios 1 se encuentran motivos pintados que en la meseta del Strobel han sido representados por medio de grabados, como los guanacos del denominado estilo B1 (Gradin *et al.* 1979) y los círculos concéntricos.

Tecnología y equipamiento del espacio

Otra importante línea de evidencia utilizada para evaluar el uso del espacio ha sido el análisis de la circulación de materias primas líticas a partir de la identificación de

sus fuentes de proveniencia. Las principales rocas utilizadas para la manufactura de artefactos en la cuenca de los lagos Cardiel y Strobel han sido limolita, basalto, sílice y obsidiana. Si bien no se dispone de información que permita descartar la disponibilidad de sílices y basalto en la meseta, hasta el momento no se ubicaron allí rocas de buena calidad para la talla. Por el contrario, en el lago Cardiel la limolita se encuentra disponible en el sector de cañadones y el basalto predomina en el sector de médanos (Goñi *et al.* 2005), mientras que la sílice tendría una distribución ubi-cua en la cuenca y la obsidiana provendría de la Pampa del Asador (Espinosa y Goñi 1999; Stern 1999), localizada a aproximadamente 40 km lineales de la costa norte del lago Strobel.

En la cuenca del lago Cardiel la tendencia general marca que en aquellos lugares donde se encuentra disponible una determinada materia prima, ésta fue la más intensamente utilizada, lo que se ve reflejado en las frecuencias de desechos de talla. En todos los sectores las materias primas empleadas para la confección de instrumentos han sido las rocas síliceas, mientras que en el caso específico de las puntas de proyectil, se priorizó el empleo de la obsidiana (Belardi *et al.* 2003, 2005). Por otra parte, en la meseta alta la menor frecuencia artefactual corresponde a aquellos confeccionados sobre limolita y basalto. En conclusión, la presencia de rocas no disponibles en la meseta (principalmente limolita y obsidiana) indicaría que los ejes de ingreso a la misma se iniciarían en el sur y en el norte respectivamente. No obstante, la obsidiana también podría ingresar a la meseta desde la cuenca del lago Cardiel, donde se han registrado evidencias de manufactura de artefactos sobre esta materia prima.

Otro aspecto importante para la discusión del uso cazador-recolector de la meseta del Strobel es la alta frecuencia de puntas de proyectil registradas, especialmente en los sondeos llevados a cabo en el sitio Laguna del Faldeo Verde. La meseta posee el mayor porcentaje de puntas (37,3% -N=65) registrado en toda la cuenca Cardiel/Strobel. Son mayoritariamente de morfología triangular con pedúnculo diferenciado y aletas. Un 75,3 % (N=49) son de obsidiana y el 57,8% (N=11) de las puntas enteras exhibe muestras de mantenimiento. Además, las puntas de la meseta alta tienen el mayor índice de bases y pedúnculos con respecto a ápices y limbos (11,8), indicando la preeminencia del descarte de los extremos proximales de las puntas y así de las tareas de recambio (Belardi *et al.* 2005). Estas características del conjunto de las puntas de proyectil señalan la importancia de las tareas de caza llevadas a cabo en la meseta del Strobel.

Por último, y en relación con el punto anterior, se debe destacar el profuso equipamiento de la meseta a través de parapetos de caza (Lámina 1 c), los que se relacionarían con el aprovechamiento de chulengos (cría del guanaco que es muy apreciada por su cuero) durante fines de primavera. Registros preliminares dan cuenta de un total de 74 estructuras, pero se han identificado amplios sectores con concentraciones aún no cuantificadas.

Entonces, de acuerdo con los relevamientos realizados, tanto las representaciones rupestres, las materias primas de

diferentes fuentes de proveniencia, así como los parapetos y las puntas de proyectil, se distribuyen a lo largo de todo el sector relevado de la meseta.

Discusión

La información ecológica y arqueológica es relacionada ahora con el fin de elaborar un modelo del uso cazador-recolector de la meseta del Strobel durante el Holoceno tardío (últimos 2500 años A.P.). Para ello, en primer lugar se resume dicha información a partir de los siguientes argumentos.

Argumentos ecológicos: 1) el uso estacional de la meseta durante el fin de primavera y verano relacionado con 2) el potencial aprovechamiento de chulengos. 3) Los guanacos tienen allí una distribución relativamente homogénea y estable temporalmente de acuerdo con la marcada estacionalidad. 4) En una escala espacial supra-regional la distribución de los guanacos durante el verano puede verse como heterogénea, concentrándose también en otras mesetas aledañas al lago Strobel. 5) La meseta del Strobel se ubica en la convergencia de las dos rutas naturales de menor costo, el valle del río Chico y el camino que de norte a sur corta las mesetas del oeste de Santa Cruz (que se corresponde con el actual trazado de la Ruta Nacional N°40). 6) La oferta de lagunas se ubica como un recurso de primer orden, ya que tienen una amplia distribución conformando reservorios de diferentes tamaños, alta productividad para el sustento de aves voladoras, reparos naturales y soportes para el plasmado de manifestaciones rupestres, las cuales a su vez establecen microambientes rocosos que nuclea variada fauna menor. 7) El marco de aridez creciente desde inicios del Holoceno tardío.

Argumentos arqueológicos: 1) La meseta del Strobel muestra una importante intensidad de uso humano en toda su extensión. 2) La presencia de los motivos rupestres se relaciona exclusivamente con lugares de reparo (lagunas enmarcadas por paredones basálticos y paredones basálticos aislados). 3) Se ha observado una relación positiva entre frecuencias de motivos rupestres y artefactos líticos. 4) El empleo de la meseta como espacio de caza, relacionado con la alta frecuencia de puntas de proyectil, junto con 5) la presencia de equipamiento (reflejado a partir de la alta frecuencia de parapetos). 6) La intensidad y forma de uso del espacio recién reseñada se corresponde con estrategias logísticas articuladas desde campos bajos. 7) En cuanto a las materias primas, hay una alta frecuencia de la obsidiana y de rocas síliceas, mientras que en menor proporción se registra limolita y basalto. 8) A excepción de la técnica de grabado aplicada a la elaboración de guanacos y algunos antropomorfos presentes en el Strobel, se presenta una convergencia de motivos grabados en un marco suprarregional, tanto hacia el norte como al sur de la meseta; siendo similares a los de otras áreas del centro-oeste de Patagonia, como la meseta del lago Buenos Aires (Gradin 1976), la Ea. Punta del Lago Viedma (Schobinger y Gradin 1985), la Ea. La Barrosa (Molina 1967) y la Ea. La Flecha (Gradin 2003). 9) La técnica de grabado ha sido un factor de uni-

ficación en tanto que la gran diversidad de motivos y diseños presentes ha sido elaborada sólo por medio de esta técnica, aún cuando la pintura se encuentra presente en la cuenca del lago Cardiel y la materia prima para su elaboración—hematita— ha sido registrada en la meseta del Strobel.

Al relacionar los argumentos ecológicos con los arqueológicos surgen las hipótesis que conforman el modelo de uso cazador-recolector del espacio en la meseta del Strobel. Se propone que, en la escala local, la meseta fue utilizada intensamente durante el fin de primavera y verano como campo de caza y articulada logísticamente desde campos bajos (Belardi y Goñi 2002), mientras que en una escala suprarregional, habría actuado como un amplio espacio de convergencia de poblaciones humanas. Así, se puede pensar que en un determinado sector y durante un lapso conocido, distintos grupos sepan que pueden encontrar a otros en ese lugar y en un momento determinado del período anual o del cíclico de movilidad (Grupos 2 y 3 de Binford 2001), por lo que es esperable que exista redundancia genérica y específica en el uso del espacio. Dicha situación se habría dado en la meseta del Strobel, donde se estaría frente a un amplio espacio que presenta lugares determinados que, como el sitio Laguna del Faldeo Verde, muestra redundancia específica a través de las superposiciones de motivos, las distintas pátinas relevadas y la presencia cercana de parapetos.

Se plantea el problema en términos de convergencia poblacional y no de agregación social porque la primera puede homologarse a la información artefactual (que incluye a las manifestaciones rupestres), y torna al concepto discutible en una escala arqueológica. Es decir, la convergencia poblacional—nucleamiento en un mismo espacio de segmentos poblacionales provenientes de diferentes lugares—no propone necesariamente la simultaneidad; se trata de un espacio de potencial uso común, ya sea en forma diferida como simultánea. A la vez, el concepto es empleado sobre la base de una escala espacial amplia, como la región (ver Shott 2004). Entonces, la convergencia poblacional explicaría, por un lado, el omnipresente equipamiento del espacio en la meseta del Strobel por medio de parapetos, la alta densidad y amplia distribución del registro arqueológico y, por otro, la significativa diversidad de motivos rupestres que sintetiza y concentra una amplia gama de diseños que se encuentran heterogéneamente distribuida en una escala suprarregional que se extiende desde el sur (Ea. Punta del Lago Viedma—Laguna Barrosa), al norte (Meseta del lago Buenos Aires, Área del Río Pinturas, Parque Nacional Perito Moreno y Cerro de los Indios/Posadas) y al este (Ea. La Flecha), de la meseta del Strobel.

El marco propuesto se relaciona directamente con la ubicación central de la meseta, ya que, como fuera mencionado, es posible su acceso a través de caminos de menor costo que conectan diferentes espacios aledaños, entre los que se incluye el bajo de los lagos Posadas y Salitroso de 100 a 200 m.s.n.m.—(Goñi *et al.* 2000-2002). De esta manera, la meseta del Strobel no sólo debe ser vista como una zona de caza, sino como un lugar donde se concentró y distribuyó información (Wobst 1977; Barton *et al.* 1994; Guraieb 2001). En tal sentido, Binford (2001) postula que

la agregación periódica implica la coordinación de redes que articulan conocimientos y responsabilidades educativas. A la vez, se destaca que ésto habría sucedido a partir del Holoceno tardío durante momentos de marcado descenso de humedad, cuando buena parte de los sectores bajos estuvieron abiertos al uso humano y las tierras altas comienzan a ser incorporadas efectivamente dentro de la geografía cazadora-recolectora (Borrero 1994-1995).

Por otra parte, y en cuanto a la presencia de guanacos, la meseta del Strobel no parece ser distinta a ninguna de las aledañas. No obstante, la gran diferencia estriba en su alta oferta de reparos naturales con agua. Así, las densidades de sitios arqueológicos con motivos rupestres y la alta frecuencia de parapetos reflejan una intensidad de uso del espacio que es marcadamente mayor que la exhibida en las mesetas aledañas. Por ejemplo, en la Meseta del Águila, que separa las cuencas altas del Parque Nacional Perito Moreno (900 m.s.n.m.) de las más bajas del lago Posadas/Salitroso (100-200 m.s.n.m.), no se han registrado representaciones rupestres ni tampoco concentraciones importantes de artefactos. En la Pampa del Asador (900-1100 m.s.n.m.) tampoco se han registrado sectores con representaciones rupestres, aunque sí altas frecuencias de artefactos—relacionadas con la oferta de materias primas líticas allí presente— y dos grupos de 15 parapetos en total (Espinosa y Goñi 1999). A la vez, y como fuera mencionado, los motivos rupestres representados en la meseta del Strobel se han hallado en lugares distantes, lo que podría relacionarse con mecanismos de circulación de información (Wobst 1977; Barton *et al.* 1994).

El sustento del modelo propuesto debe verse en el grado de ajuste que existe entre los argumentos ecológicos y arqueológicos. Así, el uso logístico de la meseta del Strobel se ve reflejado en la distribución del registro arqueológico, concentrado en las lagunas que muestran densidades variables de motivos rupestres y artefactos líticos y en los parapetos. En este sentido, la amplia distribución de sitios con manifestaciones rupestres también puede relacionarse con una de las expectativas derivadas del modelo propuesto por Horn (1968, en Winterhalder 1981), por lo que la presencia relativamente homogénea del guanaco en la meseta alta durante fines de primavera y verano habría generado la existencia de campamentos dispersos, los que arqueológicamente se reflejarían en distintas concentraciones de materiales arqueológicos, tal como resulta de lo registrado en las diferentes lagunas.

El modelo aquí presentado también tiene implicaciones en cuanto a la jerarquización del uso humano del espacio en momentos tardíos del centro-oeste de Santa Cruz, destacando a la meseta del Strobel como un lugar que ha concentrado ocupaciones de manera muy diferente a las demás. La evidencia discutida no parece entonces representar tan sólo el uso secuencial de la meseta del Strobel a través del tiempo, configurando de esta forma un paisaje arqueológico que muestra una importante intensidad de uso, sino que esta intensidad y el registro que la refleja (principalmente la alta frecuencia de sitios con una importante densidad de motivos rupestres) es diferente a lo que se está registrando en las mesetas aledañas. Por otra parte, el modelo tiene implicaciones metodológicas, ya que al introducir el

concepto de convergencia poblacional, una situación como la de la agregación social es evaluada en una escala regional y no de sitio, como fuera tratado por otros autores (Mengoni Goñalons y Yacobaccio 2000 y ver comentarios en Shott 2004; Guraieb 2001), lo que se considera que permite su mejor discusión en escala arqueológica.

Por último, se señala que la importancia del modelo reside en su capacidad para articular distintas escalas espaciales, donde el análisis de las manifestaciones rupestres cumplen un rol central. Es sobre la base de su contrastación que continuarán las investigaciones en la meseta del Strobel. La necesaria ampliación de los relevamientos, excavaciones y la obtención de un marco cronológico son pasos necesarios en esta tarea.

Agradecimientos

En primer lugar queremos agradecer profundamente a Charles Gradin por su enorme legado.

Por su hospitalidad e invaluable apoyo en el trabajo de campo también agradecemos a las familias Nuevo Delaunay de Ea. Las Tunas (lago Cardiel); Rodríguez de Ea. Lago Strobel y Cittadini de Ea. Faldeo Verde.

A Amalia Nuevo Delaunay, Anahí Re y Tirso Bourlot por su ayuda durante el trabajo de campo y gabinete. A Anahí Re agradecemos también su invaluable colaboración en la edición del artículo.

A M. Mercedes Podestá y a Dánae Fiore por su invitación a participar de este libro. Flavia Carballo Marina, Silvana Espinosa, Gustavo Barrientos, Diego Rindel y Francisco Zangrando leyeron y discutieron distintos aspectos del manuscrito. En especial a Estela Cúneo, evaluadora de este trabajo.

Arturo Olivero López que ha sido un excelente baqueano y compañero de viaje. A Alejandro Serret por la excelente información de la meseta proporcionada y a Andrés Johnson por habernos facilitado tan gentil y desinteresadamente sus anotaciones de campo sobre la Meseta del Strobel.

El trabajo fue realizado como parte de los proyectos "Poblamiento humano y paleoambientes de las cuencas lacustres esteparias: arqueología de los lagos Cardiel y Strobel", (PICT 98 N°4511) y "Poblamiento humano durante el Holoceno tardío en las mesetas basálticas Strobel y Cardiel Chico, Patagonia meridional" (PICT 2004 N°26295), dirigidos por el Lic. Rafael Goñi y financiado a través de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y "Distribuciones, tecnología y poblamiento humano en la cuenca de los lagos Cardiel y Strobel (Santa Cruz)" (UNPA-UARG 29/A114), dirigido por el Dr. Juan Bautista Belardi y financiado por la Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

Notas

¹ En este volumen Ferraro y Molinari presentan un análisis específico de las representaciones de los sitios Puesto Don Edmundo y Puesto Las Novias.

Bibliografía

- Aschero, C. A.
1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales: un encuadre arqueológico. H. Yacobaccio (ed.). *Arqueología Contemporánea Argentina. Actualidad y Perspectivas*, pp. 109-145. Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.
1996. ¿A dónde van esos guanacos? J. Gómez Otero (ed.). *Arqueología. Solo Patagonia. Ponencias de las II Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, pp. 153-162. Puerto Madryn, CENPAT.
- Barton, M. C., G. A. Clark y A. E. Cohen
1994. Art as information: explaining Upper Paleolithic art in western Europe. *World Archaeology* 26(2):185-207.
- Belardi, J. B., S. Espinosa y G. Cassiodoro
2005. Un paisaje de puntas: las cuencas de los lagos Cardiel y Strobel (Provincia de Santa Cruz, Patagonia argentina). *Werken. Arqueología, Antropología e Historia* 7: 57-76.
- Belardi, J. B. y R. A. Goñi
2002. Distribución espacial de motivos rupestres en la cuenca del lago Cardiel (Patagonia Argentina). *Boletín SIARB* 16:29-38.
2003. Motivos rupestres y circulación de poblaciones cazadora-recolectoras en la meseta del Strobel (Santa Cruz, Patagonia argentina). *CD VI Simposio Internacional de Arte Rupestre*, San Salvador de Jujuy, pp:186-195.
- Belardi, J. B., R. A. Goñi, T. J. Bourlot y A. C. Aragone
2003. Uso del espacio y paisajes arqueológicos en la cuenca del lago Cardiel (Provincia de Santa Cruz, Argentina). *Magallania* 31:95-106.
- Binford, L. R.
2001. *Constructing Frames of Reference. An Analytical Method for Archaeological Theory Building Using Ethnographic and Environmental Data Sets*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles y Londres.
- Borrero, L. A.
1994-1995. Arqueología de la Patagonia. *Palimpsesto. Revista de Arqueología* 4:9-69.
- Cassiodoro, G.
2004. La tecnología cerámica en cazadores recolectores de la provincia de Santa Cruz. *XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Río Cuarto, Córdoba. CD Rom.
- Espinosa S.L. y R.A. Goñi
1999. ¡Viven!: una fuente de obsidiana en la provincia de Santa Cruz. Soplando en el viento. *Actas de las Terceras Jornadas de Arqueología de la Patagonia*,

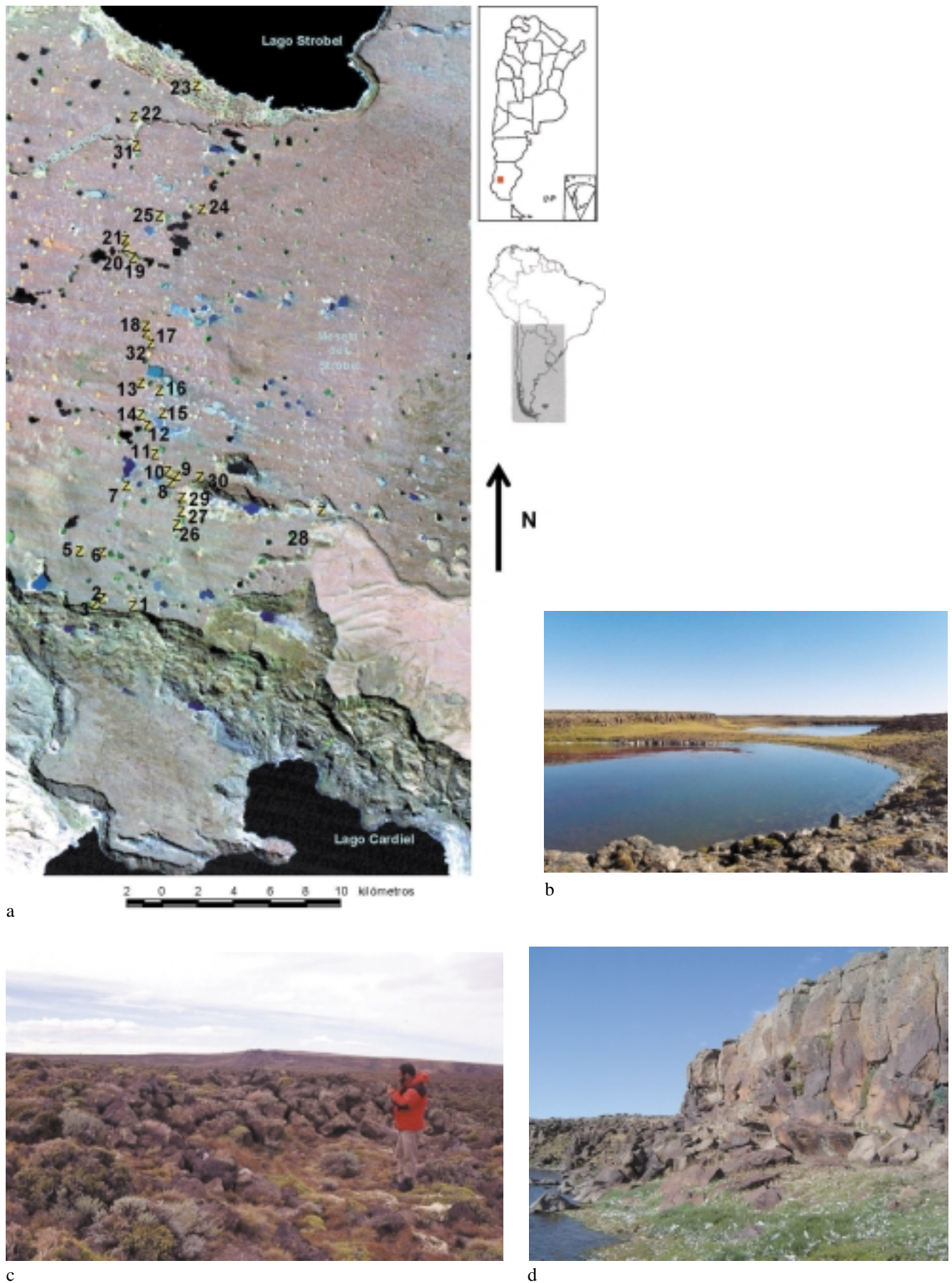


Lámina 1: a- Mapa de ubicación de los sitios arqueológicos de la meseta del Strobel, b- Vista de la Laguna del Faldeo Verde (K25), c- Parapeto de caza, d- Vista general de paredón con grabados de Laguna Uli (K26)



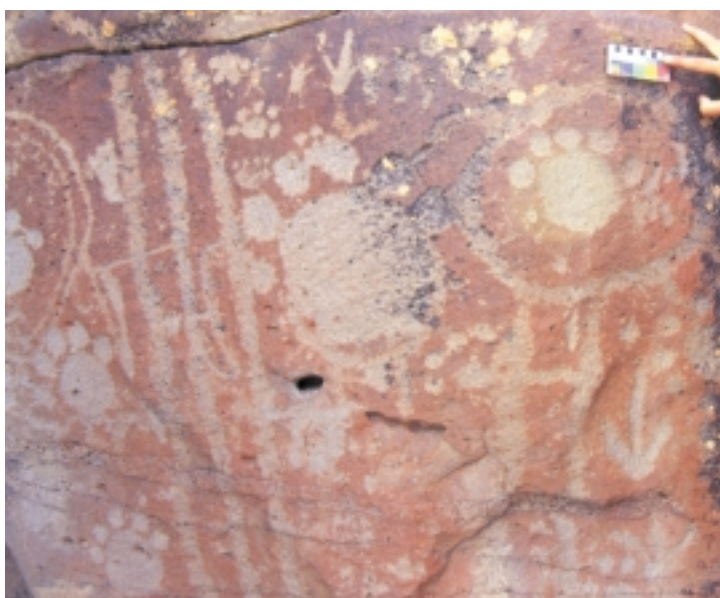
a



b



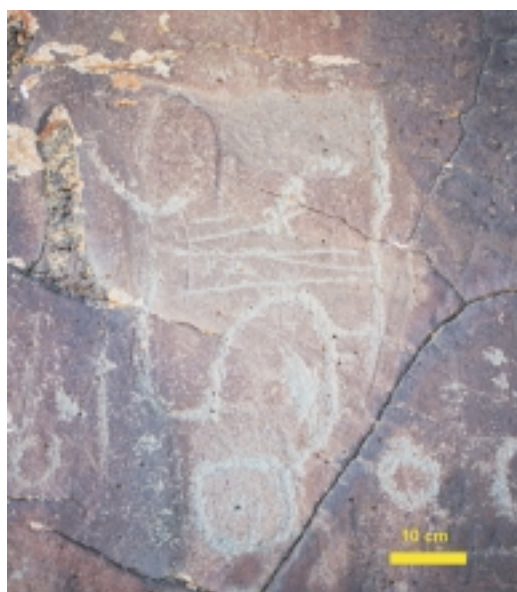
c



d



e



f

Lámina 2: a- Sitio K26, Laguna Uli, guanacos y abstractos, b- Sitio K26, matuastos/lagartijas, c- Sitio K25, Laguna del Faldeo Verde, antropomorfo (¿escena de parto?), d- Sitio K25, Pisadas -de puma y tridigitos-, antropomorfos (sector superior) y abstractos, e- Sitio K26, abstractos (círculos concéntricos), f- Sitio K22, El Lobo, abstractos y guanacos

- Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano y Universidad Nacional del Comahue, pp.177-188.
- Ferraro, L. y R. Molinari
2001. ¡Último momento! El arte de los cazadores recorre el lago Cardiel y se dirige al Strobel. *Libro de Resúmenes. XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp: 377-378.
2006. Uso y valoración de las altas mesetas santacruceñas a partir del estudio del arte rupestre. Lago Strobel (Argentina). D. Fiore y M. M. Podestá (eds.) *Tramas en la Piedra. Producción y Usos del Arte Rupestre* paginas y editores.
- Gilli, A.
2003. *Tracking late Quaternary Environmental Change in Southernmost South America using lake sediments of Lago Cardiel (49°S), Patagonia, Argentina*. Doctoral Dissertation. Swiss Federal Institute of Technology Zurich. DISS ETH N°15307.
- Gilli, A., F. Anselmetti, D. Ariztegui, J. Bradbury, K. Kelts, V. Markgraf y J. McKenzie
2001. Tracking abrupt climate change in the Southern Hemisphere: a seismic stratigraphic study of Lago Cardiel, Argentina (49°S). *Terra Nova* 13 (6):443-448.
- Goñi, R. A., S. L. Espinosa, J. B. Belardi, R. L. Molinari, F. Savanti, A. Aragone, G. Cassiodoro, G. Lublin y D. Rindel
2005. Poblamiento de la estepa patagónica: cuenca de los lagos Cardiel y Strobel. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Tomo 4, pp. 7-18.
- Goñi, R. A., G. Barrientos y G. E. Cassiodoro
2000-2002. Condiciones previas a la extinción de las poblaciones humanas del sur de Patagonia: una discusión a partir del análisis del registro arqueológico de la cuenca del lago Salitroso. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 19:249-266.
- Goñi, R., J. B. Belardi, S. Espinosa y F. Savanti
2004. Más vale tarde que nunca: cronología de las ocupaciones cazadoras - recolectoras en la cuenca del lago Cardiel (Santa Cruz, Argentina). (M.T. Civalero, P. M. Fernández y A. G. Guraieb compiladores). *Contra Viento y Marea. Arqueología de la Patagonia*, pp. 237-247. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano y Sociedad Argentina de Antropología.
- Gradin, C. J.
1959/60 a. Petroglifos de la meseta del lago Strobel (Provincia de Santa Cruz, Argentina). *Acta Praehistorica* III/IV: 123-143.
1959/60 b. Tres informaciones referentes a la meseta del Lago Strobel (Prov. de Santa Cruz, Argentina). *Acta Praehistorica* III/IV:144-149.
1976. Parapetos de piedra y grabados rupestres de la meseta del Lago Buenos Aires. Actas y Memorias. IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina (Primera Parte). *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael, Mendoza*, tomo III, N° 1/4: 315-337.
2001. El arte rupestre de los cazadores de guanaco de Patagonia. E. Berberían y A. N. Nielsen (eds.). *Historia Argentina Prehispánica*. Tomo 2, pp. 839-874. Córdoba, Brujas.
2003. Grabados de la Ea. "La Flecha". Gobernador Gregores- Provincia de Santa Cruz. A. M. Aguerre (ed.). *Arqueología y Paleoambiente en la Patagonia santacruceña argentina*, pp.121-137.
- Gradin, C. J., C. A. Aschero y A. M. Aguerre
1979. Arqueología del área Río Pinturas (provincia de Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* NS, Tomo XIII:183-227.
- Guraieb, A. G.
2001. La agregación en cazadores recolectores: aportes desde la etnografía y la arqueología. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXVI:369-383.
- Mengoni Goñalons, G. L y H. D. Jacobaccio
2000. Arqueología de Cerro de los Indios y su entorno. *Arqueología* 10:193-201.
- Molina, M. J.
1967. Apuntes sobre los grabados rupestres de la laguna Barrosa (Departamento Lago Argentino – Provincia de Santa Cruz). *Antiquitas* V:4-6.
- Re, A., A. Nuevo Delaunay y L. Ferraro
2005. Grabados en la meseta del lago Strobel (Provincia de Santa Cruz): el sitio "Laguna del Faldeo Verde". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXX: 245-256.
- Savanti, F., T. Bourlot y A. Aragone
2001. Zooarqueología y uso del espacio en lago Cardiel, provincia de Santa Cruz. *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, en prensa.
- Schobinger, J. y C. J. Gradin
1985. *Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos. Arte rupestre de la Argentina*. Madrid. Encuentro Ediciones.
- Shott, M. J.
2004. Hunter-Gatherer Aggregation in Theory and Evidence: The Eastern North American Paleoindian case. G. M. Crothers (ed.). *Hunters and Gatherers in Theory and Archaeology*. Occasional Paper N° 31, pp:68-102. Center for Archaeological Investigations, Southern Illinois University, Carbondale.
- Stern, C.
1999. Black obsidian from central-south Patagonia;

chemical characteristics, sources and regional distribution of artifacts. Soplando en el viento. *Actas de las Terceras Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, Instituto nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano y Universidad Nacional del Comahue, pp: 221-234.

Stine, S y M. Stine

1990. A record from Lake Cardiel of climate change in southern South America. *Nature* 345:705-708.

Winterhalder, B.

1981. Optimal Foraging Strategies and hunter-Gatherer

Research in Anthropology: Theory and Models. B. Winterhalder y E. A. Smith (eds.). *Hunter-Gatherer Foraging Strategies. Ethnographic Archeological Analyses*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres.

Wobst, M.

1977. Stylistic Behavior and Information Exchange. C. E. Cleland (ed.). *Papers for the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin*. University of Michigan. Museum of Anthropology, Anthropological Papers 61:317-342. Ann Arbor, Michigan.

Uso y valoración de las altas mesetas santacruceñas a partir del estudio del arte rupestre. Lago Strobel (Argentina)

Lorena Ferraro y Roberto Molinari

RESUMEN

En este trabajo se presentan los resultados de los relevamientos sistemáticos recientes del arte rupestre de los sitios arqueológicos Puesto Las Novias y Puesto Don Edmundo (Meseta del lago Strobel, Santa Cruz, Argentina) dentro del proyecto que abarca las cuencas de los Lagos Cardiel – Strobel y estudia la vinculación entre la evolución paleoambiental y el poblamiento humano. Asimismo, se integran con los datos publicados dentro del mismo proyecto (Belardi y Goñi 2002, Belardi y Goñi en este volumen, Goñi *et al.* 2004a, Re *et al.* 2005).

Luego de estudiar las manifestaciones rupestres del Lago Cardiel (Ferraro y Molinari 2001), planteamos un modelo biorregional donde los espacios geográficos podían comprenderse –tanto en términos socioculturales como naturales– como **núcleos** concentradores de diversidad natural y cultural dentro de **matrices** –espacios homogéneos que los contienen–. Asumíamos que las cuencas se ajustaban a la idea de núcleo mientras que dejábamos el interrogante del papel de la meseta intermedia que las separa.

Aquí, discutimos dicho rol a partir de las evidencias materiales de ocupación de la meseta, principalmente partiendo del estudio del arte rupestre (repertorio iconográfico, conjuntos de pátina y distribución / superposición espacial). También se evalúan las valoraciones actuales de estos espacios que influyeron en el desarrollo de las investigaciones.

Palabras clave: arte rupestre - poblamiento humano - modelo biorregional - distribución - repertorio.

ABSTRACT

Although at first sight the high plains in Santa Cruz province (Patagonia, Argentina) look inhospitable and hostile, the study of their environmental and archaeological features may show a completely different view.

In this paper we want to analyse the past use of one of this spaces –i.e. Lago Strobel plain. We will focus in landscape structure and resources as well as in the archaeological record associated to it, mainly, the rock art. This research is framed by a project interested in the Cardiel – Strobel lake basins, covering the relation between paleoenvironmental evolution and human settlement. We also discuss our results in the light of data previously published by members of this project (Belardi and Goñi 2002, Belardi and Goñi in this volume, Goñi *et al.* 2004a, Re *et al.* 2005).

We present the preliminary data of the systematic archaeological rock art surveys in Puesto Las Novias (PLN) and Puesto Don Edmundo (PDE). There is not, however, any definite quantitative information for the latter. The variables used in such recordings are: iconographic repertoire, patina assemblages and spatial distribution / superposition.

From such data, we describe the main features of both locations as regards their cultural aspects. Furthermore, we compare them to other sites detected and recorded in our study area –Cardiel / Strobel lake basins and the separating intermediate plain– and also to other basalt plains in Santa Cruz.

For data discussion, we appeal to the ideas outlined somewhere, where we studied Cardiel Lake rock art (Ferraro and Molinari 2001). In that paper we postulated a bioregional model (Miller 1996, Molinari and Ferraro 2001) where geographic spaces may be understood –both in social and environmental terms– as **nuclei** concentrating natural and cultural diversity inside **matrices** –i.e. embedding larger and more homogeneous spaces. The nuclei, in turn, would be related to the matrix by **passages**. In that paper we assumed the Cardiel / Strobel basins corresponded to the idea of nuclei. At the same time, we were dubious about the separating intermediate plain's role which we discuss in this paper. Here, we also want to evaluate current social values of these spaces influencing research development.

The most relevant results indicate that, following the bioregional model, the Strobel plain meets the appropriate conditions to be considered as part of the nucleus made up by the Cardiel / Strobel basins.

Although this section did not house early occupations, its resource structure helped hunter-gatherer societies take advantage of its use for the last 2,000 years. The rock art data in the aforementioned sites backing up this idea are: the use of central spaces with platforms and shelters suitable for settlement, with a high representational concentration, a high number of superpositions and/or multiple patina assemblages. The use of resources appealing to a wide visual range (such as the high location of motifs) is also highlighted.

Definitely, for some local human groups, during the Middle-Late Holocene transition there was a change in the Strobel plain hierarchy. This suggests the idea that the winter restriction of the plains would not imply that such environments were marginal to the cultural processes. This is probably the plains' valuation (compared to other Patagonic environments) since the white occupation and the subsequent space restructuration following the new way of life and environmental exploitation.

Key words: rock art - human settlement - bioregional model - distribution - repertoire.

Introducción

Si bien a primera vista las altas mesetas de la provincia de Santa Cruz se nos presentan como lugares inhóspitos y hostiles, una aproximación a sus características ambientales y arqueológicas pueden mostrarnos un panorama diferente.

En este trabajo pretendemos analizar la forma en que uno de estos espacios –la Meseta del Strobel– fue utilizado en el pasado. Nos centramos en la estructura del paisaje y sus recursos así como en la de su registro arqueológico asociado, principalmente el arte rupestre.

Presentamos los primeros resultados del relevamiento sistemático de las manifestaciones rupestres de los sitios arqueológicos Puesto Las Novias (PLN) y Puesto Don Edmundo (PDE), si bien aún no se ha generado información cuantitativa definitiva para este último. Las variables utilizadas para dicho abordaje son el repertorio iconográfico, los conjuntos de pátina y la distribución / superposición espacial.

A partir de los datos disponibles describimos las características fundamentales de ambas localizaciones en relación con sus aspectos culturales y su emplazamiento. Asimismo se comparan con otros sitios detectados y documentados en nuestra área de estudio –cuencas de los Lagos Cardiel / Strobel y la meseta intermedia que los separa– como con otras mesetas basálticas de Santa Cruz (Belardi y Goñi 2002, Belardi y Goñi en este volumen, Goñi *et al.* 2004a, Re *et al.* 2005).

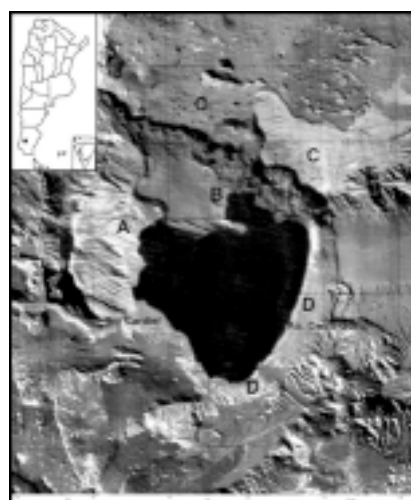
Para la discusión de dichos datos, retomamos las ideas esbozadas en un trabajo anterior, donde estudiamos el arte rupestre del Lago Cardiel (Ferraro y Molinari 2001). Allí planteábamos un modelo biorregional (Miller 1996, Molinari y Ferraro 2001) donde los espacios geográficos podían comprenderse –tanto en términos sociales como ambientales– como **núcleos** concentradores de diversidad natural y cultural dentro de **matrices** –que son aquellos espacios mayores y más homogéneos que los contienen–. A su vez, los núcleos estarían vinculados a través de la matriz por **corredores**. En esa oportunidad, asumíamos que las cuencas Cardiel / Strobel se ajustaban a la idea de núcleo mientras que dejábamos el interrogante del papel de la meseta intermedia, que las separa. Este punto será discutido en el presente trabajo.

El relevamiento de los sitios

La Meseta del Lago Strobel posee ambientes de laguna que conforman hoyadas –algunas profundas– donde se interrumpe el paisaje uniforme de pampa de alta meseta. Este es un sistema lagunar complejo, conformado por más de 50 pequeños cuerpos de agua, algunos de ellos encadenados. Recientes prospecciones en algunas de estas hoyadas permitieron detectar numerosos sitios arqueológicos con arte rupestre y materiales en superficie –y excepcionalmente estratificados– (ver Belardi y Goñi en este volumen). Mientras que, bordeando tales depresiones y en los sectores intermedios de meseta, resulta recurrente el emplazamiento de parapetos circulares o semi-circulares de basalto con abundantes artefactos líticos.

Si bien las localizaciones que nos ocupan en este trabajo son PDE y PLN, otros sitios con manifestaciones rupestres ya han sido documentados en la Meseta. Pueden mencionarse Laguna Uli –ubicada a 500 m. de distancia del último– (Belardi y Goñi 2002) donde realizamos un sondeo y prospección preliminar, Laguna del Faldeo Verde, Laguna de Los Negros, etc. (Gradin 1962 a y b), también presentados por Belardi y Goñi en este volumen, junto con nuevas localizaciones (ver también Re *et al.* 2005).

Dentro de nuestra área de estudio (Mapa 1), además de



A. cañadones de arenisca
B. mesetas basálticas bajas C. Meseta del Strobel D. Médanos

Mapa 1. Lago Cardiel/Mesetra del Strobel

aquellos de la Meseta del Strobel (C) se han documentado sitios con arte rupestre en la cuenca del Lago Cardiel, en sectores de cañadones de arenisca (A) y mesetas basálticas bajas (B). Se trata de 17 localizaciones con manifestaciones rupestres, principalmente pintadas –a excepción de uno denominado Manantial Solís que además combina la técnica de grabado–. El repertorio iconográfico muestra una abrumadora mayoría de negativos de mano que se complementa con motivos geométricos y una muy baja proporción de motivos figurativos (Ferraro y Molinari 2001). Un cuarto sector lo conforman conjuntos de medanos (D) donde no se documentó arte rupestre.

Puesto Don Edmundo

Corresponde a un sitio junto a una pequeña laguna, a 14 km de distancia del casco de Ea. Las Tunas, donde se ubica un puesto de veranada que actualmente no es utilizado para labores ganaderas. Haciendo base en éste se relevaron PDE y PLN y se prospectó Laguna Uli.

Como los restantes, el sitio se extiende a lo largo de los paredones basálticos en herradura que bordean y conforman la hoyada de una laguna, en una extensión de 400 metros. La hoyada es bastante abierta mientras que los paredones alcanzan una altura aproximada a los 15 metros y se orientan hacia el este. Su extremo Sur posee un pircado pequeño mientras que en cercanías a la laguna existen materiales líticos en superficie. Si bien resta concluir la cuantificación de los datos y el relevamiento del arte rupestre, es posible realizar aquí una descripción preliminar.

Las representaciones se ejecutaron exclusivamente sobre paredones. Algunas se ubicaron a gran altura. En general el soporte basáltico muestra una considerable alteración. También fueron detectados sectores con mucha humedad.

Los motivos identificados hasta el momento se ejecutaron mediante picado mientras que un pequeño porcentaje fueron pintados. Esta técnica se asoció exclusivamente a negativos de mano y una mancha vinculada a una agrupación de tres de ellos.

El repertorio iconográfico de los sectores relevados (138 motivos, ver Tabla I) muestra una mayoría de círculos (18,1%), seguidos por huellas humanas (8,7%) y líneas paralelas (7,2%). Es importante destacar que si bien existe una mayoría de motivos geométricos, también se presenta un número importante de representaciones figurativas metonímicas: pisadas de felinos, guanacos y aves así como manos –grabadas y pintadas en negativo– y pies humanos (segunda categoría en importancia). Además fue identificado un huemul –como único zoomorfo– que aparentemente fue representado con un arma arrojadiza clavada en el lomo (Figura 1).

Los paneles que conforman el sitio no presentan –a excepción de un caso– superposiciones diacrónicas de motivos. Sin embargo, pudieron detectarse varios grados de pátina que dan cuenta de la distancia temporal en la ejecución de algunos motivos con respecto a otros, en un mismo panel. Es destacable un caso donde una unidad topográfica con alta visibilidad –y asociada a una plataforma ancha,

Tabla I

MOTIVO	TOTAL	PORCENTAJE
boleadora	1	0,72%
círculo solo o unido con / sin péndices y con / sin elementos centrales	25	18,11%
espiral	1	0,72%
geométrico complejo	8	5,79%
geométrico simple	6	4,34%
huella felino	7	5,07%
huella guanaco	1	0,72%
huemul	1	0,72%
laberintiforme	2	1,44%
línea	3	2,17%
líneas paralelas	10	7,24%
mancha	2	1,44%
mano	5	3,62%
NM	6	4,34%
óvalo	4	2,89%
picado caótico	5	3,62%
pie humano	12	8,69%
punto	3	2,17%
puntos en sucesión	3	2,17%
rombo	1	0,72%
semicírculo	4	2,89%
semicírculo con trazo central	1	0,72%
serpentiniforme	1	0,72%
subcircular con apéndices	1	0,72%
suboval	8	5,79%
subrectangular	3	2,17%
trazo	4	2,89%
trazos paralelos en sucesión	1	0,72%
tridígito	7	5,07%
tridígito con trazo	1	0,72%
U	1	0,72%
Total	138	100%



Figura 1. PDE Huemul

adecuada para el asentamiento– posee 4 coloraciones de pátina diferentes.

Es muy llamativa la utilización de elementos naturales de la roca en la composición y emplazamiento de los motivos. Algunas representaciones –aisladas o en conjunto– se enmarcan entre grietas (principalmente en el caso de los geométricos complejos). Asimismo, se utilizó recurrente-

mente como recurso la ejecución de motivos sobre depósitos de óxido de hierro, asegurando un contraste entre el surco y la roca. Esta estrategia sirvió en sectores ubicados a gran altura –hasta 9 metros por encima del talud– donde los grabados no presentan líneas o contornos continuos sino que conforman figuras únicamente si el observador se encuentra a cierta distancia del panel (Figura 2). Los depósitos de hematita también sirvieron para crear un efecto visual mediante el cual, representaciones grabadas de manos parecían negativos pintados ante los ojos de un observador ubicado a considerable distancia del panel (Figura 3). Estas tácticas muestran una apelación a un *campo visual* amplio *sensu* Leroi Gourhan (1984).

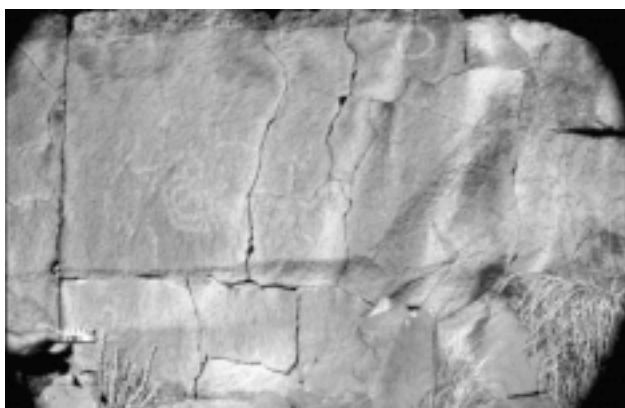


Figura 2. PDE Mano grabada

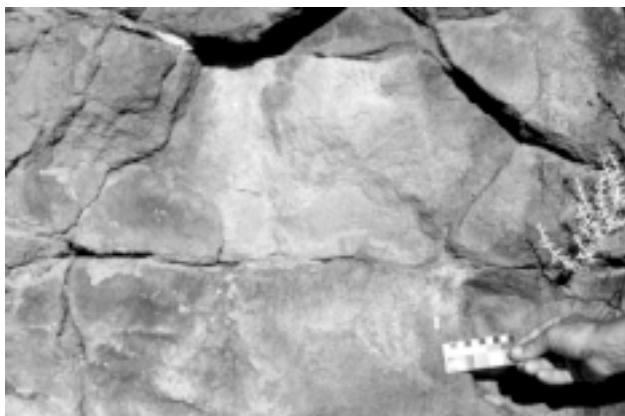


Figura 3. PDE. Panel a gran altura

Puesto Las Novias

Se ubica a 8,5 Km del anterior y a unos 500 metros hacia el norte del extremo final de Laguna Uli, siguiendo el patrón típico de la Meseta por el que se asocian acotadas herraduras basálticas a lagunas ubicadas en el fondo de hoyadas, en este caso de 100 metros de profundidad. Los paredones basálticos alcanzan una altura aproximada a los 20 metros y el sitio posee, de sur a norte, una extensión total aproximada a los 350 metros. Los primeros 200 metros se orientan al este, luego de los cuales las bardas se sitúan al este-noreste.

En este sitio se practicó un sondeo en una porción llana del faldeo, ubicada a 10 metros de un bloque con arte, al pie del paredón. Los vestigios encontrados fueron fragmentos de botellas de vidrio y carbón vegetal. No aparecieron restos líticos o faunísticos.

Una característica importante del sitio es que a lo largo de toda su extensión, las bardas que lo conforman van replicando la estructura en herraduras. De esta manera los motivos rupestres –exclusivamente ejecutados con diferentes técnicas de grabado– se emplazan en 132 paneles o unidades topográficas tanto en paredes (103 casos) como en bloques aislados (29 casos) –localizados al pie de las bardas o a mitad de faldeo hacia la laguna– que en un caso muestra un motivo semienterrado. La estructura geomorfológica del sitio es similar a la de las localizaciones con arte rupestre documentadas en las mesetas intermedias al N - NO del Lago Cardiel. Allí, Gerasin I y II y Manantial Solís presentan paneles dispuestos en extensos paredones de basalto.

Es llamativo que la distribución de agrupaciones de motivos no es homogénea a través de todo el sitio. Sin embargo, no es posible aseverar que se dé una concentración en un punto geográfico central desde el cual vaya reduciéndose la densidad de representaciones. Aunque este es el caso del anteriormente mencionado Gerasin I donde la barda número 5 es la más importante en cuanto a cantidad y concentración de manifestaciones, mientras que desde esa y hacia la 1 y 9 –respectivamente– se va reduciendo dicha magnitud. Aquí por el contrario, puede observarse la distribución al interior de cada una de las pequeñas herraduras donde siempre se presentan paneles –con cantidad de motivos variable– a la entrada y a la salida.

La mayor concentración en un espacio central, que ya fuera remarcada por Gradin para otros sitios de la meseta (Schobinger y Gradin 1985), parece estar más relacionada con la disponibilidad de una plataforma –que permite el asentamiento humano– que con un punto geográfico central. Esta característica, sí es recurrente en los dos sitios que nos ocupan aquí así como en Manantial Solís y Gerasin I. Los artefactos líticos y arqueofaunísticos en superficie siguen el mismo patrón, concentrándose en el espacio central del sitio.

De la misma manera que Puesto Don Edmundo, PLN posee un sector –relativamente cercano al límite Sur– donde se combinan una plataforma ancha con paredones planos y soportes de buena calidad para la ejecución de arte. Estos tienen una depositación de óxido de hierro que permite un mayor contraste entre los motivos grabados y la pared. Dicha porción fue elegida a lo largo del tiempo para representar motivos –en algunos casos de más de 1 metro de extensión– a gran altura (entre 2 y 2,5 m. de la plataforma) lo que implica un amplia visibilidad o gran *campo visual* (Leroi Gourhan 1984). Asimismo, los paneles que la conforman poseen abundantes y complejas superposiciones. Aquí también podemos encontrar la mayor cantidad de bloques aislados con representaciones. Igualmente pudo documentarse casi la totalidad de los graffiti (de nombres, zoomorfos, copulas de hombre / mujer, zoofilia, etc.) y la existencia de un pircado reciente –levantado por trabajado-

res de la Estancia donde se localiza el sitio, durante el siglo XX– cerrando un fogón en un espacio reparado. Para la construcción de este picado se desprendieron varios fragmentos de bloques del entorno, algunos de los cuales poseían representaciones rupestres.

El repertorio iconográfico muestra una muy amplia variabilidad en los 612 motivos representados que fueron documentados hasta el momento (Ver Tabla II). A los fines prácticos, fueron simplificados en categorías más amplias. Un caso ejemplar es la categoría “círculos” donde fueron agrupados aquellos ejecutados solos, unidos, concéntricos

5 %, principalmente menores a 1 %. Cabe señalar que una de las clases más significativas, la de “guanacos”, es la única que no recibió un agrupamiento posterior. También es importante la diversidad de representaciones zoomórficas y la ausencia de antropomorfos. Con respecto al alto porcentaje de líneas, sería interesante analizar en el futuro si algunas de ellas pueden vincularse a la formatización de instrumentos para la ejecución de los otros grabados, utilizando aportes de estudios experimentales (Alvarez y Fiore 1995).

Se emplearon diversas técnicas de grabado para ejecutar los motivos. La más usada fue la de picado (69,05 %), a continuación la incisión (16,15 %) y luego el raspado (13,4 %). Asimismo se combinaron diferentes técnicas como la incisión con el raspado, el picado y la horadación pero entre todas alcanzaron un valor del 5,4 %. Es importante remarcar que el raspado se asocia abrumadoramente a los motivos “indeterminados” y a los “guanacos”. Para este último tipo, también se utiliza la combinación de la incisión –para las patas– y el raspado –para el cuerpo–. La incisión se vincula fuertemente con los reticulados. Mientras que el picado fue la técnica más extendida a la diversidad de motivos del repertorio iconográfico.

Se realizó un análisis de *conjuntos de pátina* (Aschero 1979) con el objetivo de identificar agrupaciones de motivos que mostrarán una relativa sincronía de ejecución en cada uno de los paneles. El método utilizado fue la comparación de la coloración de la pátina en el surco de los distintos grabados de cada panel durante el trabajo de campo (y corroborado más tarde en gabinete). La mayor parte de las unidades topográficas presentaron 1 a 2 conjuntos o grados de pátina, menos frecuente es la aparición de 3 a 5 conjuntos y excepcionalmente 6, 7 y 11. Cabe señalar que este último se refiere al panel principal del espacio central, antes descrito (Figura 4). Además, gran parte de los paneles con más de 3 conjuntos de pátina son bloques aislados.

Tabla II

MOTIVO	TOTAL	PORCENTAJE
cánido	2	0,33%
guanaco	72	11,76%
huella felino	16	2,61%
huella guanaco	1	0,16%
huemul	1	0,16%
matuasto	2	0,33%
rastrillada + huella felino	1	0,16%
rastro felino	1	0,16%
rastro tridígito	1	0,16%
tridígito con / sin apéndice	10	1,63%
barco	1	0,16%
boleadora	13	2,12%
círculos	94	15,36%
semicírculos	20	3,27%
subcirculares	7	1,14%
clepsidra	1	0,16%
cruciforme doble	2	0,33%
curvilíneo	1	0,16%
espiral Con / sin apéndice / s	2	0,33%
estrelliforme	1	0,16%
geométrico complejo	21	3,43%
geométrico simple	16	2,61%
indeterminado	15	2,45%
L invertida con / sin elemento / s	5	0,82%
líneas	107	17,48%
óvalos / subovales	8	1,31%
peiniforme doble	1	0,16%
punteados	81	13,24%
radial	2	0,33%
rectángulo / subrectangular	5	0,82%
reticulado	33	5,39%
romboide	2	0,33%
semielíptico	1	0,16%
serpentiforme	9	1,47%
triángulo / subtriangular	2	0,33%
T, T invertida	2	0,33%
trazos	47	7,68%
U, concéntricas / invertidas	4	0,65%
V invertida	1	0,16%
Total	612	100%

y con/sin apéndice/s y con/sin elemento/s interiores. Los porcentajes más representativos son el de las líneas (17,48 %), seguidos de los círculos (15,36 %), punteados (13,42 %), guanacos (11,76 %), trazos (7,68 %) y reticulados (5,39 %). El resto de las categorías poseen porcentajes inferiores al



Figura 4. PNL Panel espacio central

Las superposiciones muestran un patrón en el cual una amplia variedad de motivos obliteran a reticulados, líneas o lineales caóticos. El caso más destacado es el de 26 representaciones superpuestas a un reticulado; también encontramos dos paneles donde 12 grabados se ejecutaron sobre lineales caóticos y otros donde se dieron entre 5 y 8. La mayor parte de los soportes donde se da este tipo de articulación son bloques aislados. Esta característica marca una diferenciación llamativa entre estos y los paredones en cuanto a la composición de los espacios plásticos, mientras que el repertorio de motivos también es diferente: los guanacos nunca se grabaron sobre bloques.

Otro fenómeno muy interesante de recalcar es la incorporación de elementos nuevos a motivos más antiguos, evidenciado por la presencia de diferentes conjuntos de pátina. Ocurre principalmente en sectores donde fueron grabados guanacos a los que luego se les añadieron boleadoras de 1 o más bolas –conformando escenas de caza– (Figura 5); un caso importante es el del panel principal, referido más arriba. Asimismo se registró la ejecución de un círculo exterior a otro concéntrico más antiguo.

También, con relación a la articulación de los espacios plásticos, fueron incorporados elementos naturales a las representaciones. Generalmente círculos o bolas de boleadoras se representaron encerrando pequeñas oquedades de la roca. En otra escena, un chulengo (cría de guanaco) sigue un rastro –también de guanaco– que concluye en el vértice de la pared, de esta forma podemos conjeturar que se habría incorporado deliberadamente la dimensión del panel a la composición.

Finalmente, un análisis del tratamiento de las formas muestra que los motivos se han diseñado a partir de líneas, sucesión de pequeños puntos o trazos y de cuerpos llenos. Sólo un motivo fue ejecutado en perspectiva mientras que el resto posee un tratamiento plano.



Figura 5. PNL Lazo superpuesto a guanacos

Discusión y conclusiones

Anteriormente (Ferraro y Molinari 2001) y en base a los datos de los primeros relevamientos (Belardi y Goñi 2002), asumíamos que, en comparación con los 17 sitios de la cuenca del lago Cardiel, en los sitios de la Meseta no se encontrarían motivos en negativo (especialmente manos) debido a la limitación que impone la técnica de grabado –que había sido la única detectada hasta ese momento en las investigaciones del equipo–. Sin embargo, los nuevos datos muestran que en PDE no sólo fueron documentados 6 negativos de mano sino que también se utilizó el recurso de grabarlas sobre depósitos de hematita para crear el efecto visual de un negativo. Recordemos también que los negativos de mano aparecen en Laguna de los Negros al N de estas localizaciones y dentro de la Meseta del Strobel (Gradin 1962b).

Las descripciones anteriores nos permiten encontrar puntos de convergencia y divergencia entre ambos sitios. Estas últimas se refieren principalmente al repertorio iconográfico. PDE tiene varias representaciones antropomorfas metonímicas y –a excepción de varias huellas– un solo zoomorfo (huemul). Por el contrario, PLN presenta un número muy grande de guanacos y otros zoomorfos y/o sus pisadas, mientras que los antropomorfos están ausentes.

Sin embargo, reviste mayor importancia la diferencia en la articulación del espacio plástico. Mientras que en PDE está prácticamente ausente la superposición, en PLN es un recurso muy extendido. A pesar de ello, en ambos encontramos que la distribución de representaciones en los paneles de los denominados *espacios centrales*, muestra la incorporación de distintos motivos a lo largo del tiempo que se articulan de manera compleja, llegando a conformar escenas. Esto recuerda a los sitios de las mesetas bajas, especialmente a Manantial Solís (Ferraro y Molinari 2001). Por ejemplo, este sitio comparte con PLN la existencia de paneles con “puntos en sucesión” que interceptan distintas representaciones. Otras localizaciones de la meseta (como Laguna del Faldeo Verde) replican el mismo patrón: un espacio central donde los paneles presentan superposiciones y/o articulaciones complejas (Schobinger y Gradín 1985, Re *et al.* 2005).

Consideramos que el patrón anteriormente descrito puede aportar a la caracterización de las ocupaciones de estos sitios de la Meseta, introduciendo el concepto de convergencia poblacional discutido en este volumen por Belardi y Goñi. Si bien aún no contamos con fechas para ellos, sabemos que las cronologías para la ocupación de otras mesetas basálticas de Santa Cruz es de 2000 AP. Así, Goñi (2001) documenta que la utilización de parapetos de la Pampa del Asador –en la Meseta del Águila– poseen fechados radiocarbónicos de *ca.* 2000 AP mientras que Gradin asocia con esa misma antigüedad el uso más temprano de sitios en la Meseta del Lago Buenos Aires (Gradin 1996, entre otros).

Goñi *et al.* (2004b) asumen que durante el Holoceno Temprano y Medio las mesetas locales eran lugares donde únicamente se circulaba. En los últimos 2500 años habrían

comenzado a usarse de manera logística para una alta actividad específica relacionada con la caza de verano, dada la gran oferta de recursos en esa estación –contrapuesta a la accesibilidad restringida en invierno– y a una desecación ambiental regional donde los diferentes espacios fueron revalorizados para su utilización. Sin embargo, es necesario trabajar en el futuro para ajustar estos datos a los elaborados para la secuencia de estilo regional del arte rupestre (Gradín *et al.* 1979). Dicha secuencia es importante ya que habla de una mayor antigüedad para el estilo de guanacos documentados en PLN que se asocian con los grupos estilísticos B y B1 (inscritos en cronologías entre los 7300 y 3000 AP).

De acuerdo con nuestro planteo de Modelo Biorregional donde existen núcleos concentradores de diversidad natural y cultural, unidos por corredores e insertos en una matriz homogénea que los contiene a ambos, es posible plantear que la Meseta del Strobel posee las condiciones apropiadas para ser considerada parte del núcleo conformado por las cuencas Cardiel / Strobel. Si bien el sector no contaría con ocupaciones tempranas, su estructura de recursos permitió que las sociedades cazadoras–recolectoras se volcaran a su uso recurrente en los últimos 2500 años. Los datos del arte rupestre de los sitios estudiados que apoyan esta idea son: la utilización de espacios centrales con plataforma y reparos aptos para el asentamiento, los que poseen una alta concentración de representaciones, con alto número de superposiciones y/o múltiples conjuntos de pátina. También se destaca el uso de depósitos de óxido de hierro para marcar el contraste entre los motivos y el soporte y otros recursos que apelan a un campo visual muy amplio (como la ubicación de motivos a gran altura) que pueden facilitar estrategias de intercambio de información asociadas a la convergencia poblacional (*sensu* Belardi y Goñi en este volumen).

En definitiva, en la transición Holoceno Medio y Tardío se habría dado un cambio en la jerarquización de la Meseta del Strobel para los grupos humanos de la región. Esto nos permite pensar que la restricción de las mesetas en invierno no implicaría que dichos ambientes se caracterizaran por la marginalidad en los procesos culturales. Esta quizás es la valoración que se hizo de las mesetas, en comparación con otros ambientes de la Patagonia, a partir de la ocupación blanca y la consecuente reestructuración del espacio acorde con el nuevo modo de vida y explotación ambiental.

Agradecimientos

Agradecemos muy especialmente a Mariano González, Judith Charlin y Natalia Spaggiari por su colaboración en el procesamiento de los datos. A Dánae Fiore y Mercedes Podestá. A Aixa Vidal por la traducción.

Este trabajo fue realizado como parte de los proyectos “Poblamiento humano y paleoambientes de las cuencas lacustres esteparias: arqueología de los lagos Cardiel y Strobel”, (PICT 98 N°4511), dirigido por el Lic. Rafael Goñi y financiado a través de la Agencia Nacional de Promoción

Científica y Tecnológica y “Distribuciones, tecnología y poblamiento humano en la cuenca de los lagos Cardiel y Strobel (Santa Cruz)” (UNPA-UARG 29/A114), dirigido por el Dr. Juan Bautista Belardi y financiado por la Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

Bibliografía

- Álvarez, Myrian y Dánae Fiore
1995. Recreando imágenes: diseño de experimentación acerca de las técnicas y los artefactos para realizar grabados de arte rupestre. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 16: 215-239. Buenos Aires.
- Aschero, Carlos
1979. Aportes al estudio del arte rupestre de Inca Cueva 1 (Departamento de Humahuaca, Jujuy). *Actas de las Jornadas de arqueología de NOA.*: 419-459. Buenos Aires, Universidad del Salvador.
- Belardi, Juan y Rafael Goñi
2002. Distribución espacial de motivos rupestres en la cuenca del lago Cardiel (Patagonia Argentina). *Boletín* 16: 29-38. La Paz, SIARB.
- Belardi, Juan y Rafael Goñi
2006. Representaciones rupestres y convergencia poblacional durante momentos tardíos en Santa Cruz (Patagonia argentina). El caso de la meseta del Strobel. En este volumen.
- Ferraro, Lorena y Roberto Molinari
2001. ¡Ultimo momento! El arte de los cazadores recorre el Lago Cardiel y se dirige al Strobel. *XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. En prensa.
- Goñi, Rafael
2001. Fechados radiocarbónicos y registro arqueológico en la cuenca de los lagos Salitroso / Posadas (Santa Cruz). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*. En prensa.
- Goñi, Rafael, Juan B. Belardi, Anahí Re, Amalia Nuevo Delaunay, Roberto Molinari y Lorena Ferraro
2004a. Los grabados de la Meseta del lago Strobel (Patagonia argentina) desde una perspectiva regional. *I Simposio Nacional de Arte Rupestre*, Primer Taller Nacional de Arte Rupestre Cusco. En prensa.
- Goñi, Rafael, Juan B. Belardi, Silvana Espinosa y Florencia Savanti
2004b. Mas vale tarde que nunca: cronología de las ocupaciones cazadoras–recolectoras en la cuenca del Lago Cardiel (Santa Cruz, Argentina). En M. T. Civalero, P. M. Fernández y A. G. Guraieb (eds.) *Contra viento y marea. Arqueología de la Patagonia*, pp. 237-247. Buenos Aires, Instituto Nac. de Antropología y Pensamiento Latinoamericano y Soc. Arg. de Antropología.

Gradin, Carlos

1962 a. Petroglifos de la meseta del Lago Strobel (Prov. de Santa Cruz, Argentina). *Acta Praehistorica* III/IV (1959-1960): 123-143. Buenos Aires.

1962 b. Tres informaciones referentes a la Meseta del Lago Strobel (Prov. de Santa Cruz, Argentina). *Acta Praehistorica* III/IV (1959-1960): 144-149.

1996. Grabados y parapetos de la zona sur de la meseta del Lago Buenos Aires (prov. de santa Cruz). En: J. Gómez Otero (ed.) *Arqueología, solo Patagonia. Potencias de las II Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, pp. 173-184. Puerto Madryn, CENPAT.

Gradin, Carlos, Aschero, Carlos y Ana Aguerre

1979. Arqueología del área Río Pinturas (provincia de Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XIII: 183-227. Buenos Aires.

Leroi Gourhan, André

1984. *Arte y grafismo en la Europa Prehistórica*. Madrid, Ediciones Istmo.

Miller, Kenton

1996. *En Busca de un Nuevo Equilibrio. Lineamientos para incrementar las oportunidades de conservar la biodiversidad a través del manejo biorregional*. Washington D.C., World Resources Institute.

Molinari, Roberto y Lorena Ferraro

MS. Articulando el arte: manejo para el desarrollo y beneficio de las comunidades de pertenencia.

Re, Anahí, Amalia Nuevo Delaunay y Lorena Ferraro

2005. Grabados en la meseta del Lago Strobel: El sitio Laguna del Faldeo Verde (Provincia de Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXX: 245-256.

Schobinger, Juan y Carlos Gradin

1985. *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Madrid, Encuentro Ediciones.

De cazadores y pastores

El arte rupestre de la modalidad *Río Punilla* en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna meridional argentina.

Carlos A. Aschero

RESUMEN

El lapso 4500-2500 AP es tiempo de cambios en la Puna y su periferia. De pastores que siguen siendo cazadores, de espacios que requieren demarcación ... y de investigadores que vemos formas económicas discrepantes o preludios de complejidad. Esta modalidad *Río Punilla* comprende las representaciones rupestres asociadas con los momentos finales de ese lapso (ca.3800-2500 AP), momentos para los que se aceptan situaciones avanzadas de circunscripción espacial, las que operarían como uno de los factores del cambio en las economías cazadoras-recolectoras hacia formas productivas, hacia ca.5500 a 3000 años AP. El cómo y el cuándo de ese cambio, que en la Puna incluye la domesticación de camélidos y del establecimiento de una economía pastoril, es un punto de discrepancia entre los investigadores del área e involucra el concepto de *complejidad* en la estructura de estas sociedades. Precisamente *Río Punilla* acompaña los tiempos de ese cambio. Aparece en seis sitios de la microrregión de Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Puna argentina) e introduce un marcado énfasis en la representación de camélidos con cánones y patrones diversos, y su asociación con figuras humanas. Los acompañan un repertorio de representaciones nuevas como la de pisadas humanas y de aves junto a otras representaciones y temas –como el de camélido/ave o camélido/ave/felino– que continúan de la anterior modalidad *Quebrada Seca*, asignada a contextos cazadores-recolectores de momentos tempranos del Arcaico tardío (ca.5500-3800 AP). Si bien los diseños de esos camélidos no continúan en modalidades inmediatamente posteriores, *Río Punilla* instala una dualidad en la forma de representarlos. Dos imágenes del camélido conviven: una más naturalista o analítica –en relación al referente objetivo– que recuerda las formas Kalina/Puripica y Taira/Tulán del Arcaico tardío y Formativo temprano del Norte de Chile y otra de mayor síntesis formal, propia o local, que se continuará en las formas geométrico-esquemáticas aplicadas posteriormente a la representación de los camélidos domésticos. Hay escenas de pastoreo y la representación del camélido con carga, que indican un manejo y uso de los camélidos domésticos ya incorporado a las prácticas económicas. Aparecen también aquí representaciones icónicas como las de camélidos y figuras humanas combinadas, que anticipan los llamados *altares bicápites* del Alto Loa (Norte de Chile) y figuras elipsoidales que se repetirán en las primeras placas de oro de las sociedades agro-pastoriles, hacia los 2500-2000 AP. Son representaciones visuales que introducen, en la geografía del desierto, lo silvestre *versus* lo doméstico como dicotomía y la figura humana como mediadora. Se agregan esas representaciones de carácter icónico –por su relación a contextos simbólicos conocidos para el área centro-sur andina– que resultarían de un incremento en las interacciones a distancia, de la conformación de redes sociales entre eco-paisajes distintos y/o del intercambio de información.

Cinco de esos seis sitios, de dos distintas quebradas del área de estudio, muestran semejanzas y particularidades, indicando que –dentro de códigos visuales compartidos– hay comportamientos idiosincráticos que refieren a distintas unidades sociales productoras. Frente a ellos el sitio Confluencia 1 muestra una síntesis de esas semejanzas y diferencias junto a la introducción de esas figuras icónicas. Por ello se lo presenta como un sitio particular donde las diferencias son atemperadas y que es interpretado como parte de una estrategia de reducción de los conflictos derivados de la mencionada circunscripción espacial. En suma: el tiempo de *Río Punilla* es uno de cambios que habilitan espacios para que adquieran relevancia ciertos agentes sociales, armonizando conflictos y exponiendo imágenes visuales con alto contenido simbólico. Es, también, un tiempo bajo análisis que proporciona nuevos indicadores arqueológicos para discutir qué entender por “complejidad” en las economías cazadoras-recolectoras tardías de la Puna argentina.

Palabras clave: modalidad Río Punilla - Antofagasta de la Sierra - complejidad social.

ABSTRACT

The period between 4500 and 2500 BP is a time of change in the Puna and its surroundings. Shepherds are still hunters, spaces need boundaries, and researchers find conflicting economic structures or preludes to complexity. The *Punilla River* modality includes the rock art representations associated to the end of this period (c. 3800-2500 BP), in which conditions of advanced spatial circumscription are accepted. These conditions would be one of the change factors from hunter-gatherer economies towards productive modalities, c. 5500 to 300 BP. Researchers disagree as to how and when this change took place, which in the Puna includes the taming of camelids and a pastoral economy, since it involves the concept of *complexity* in these societies' structure. In fact, *Punilla River* follows the rhythm of those changes. It appears in six sites of the Antofagasta de la Sierra microregion (Catamarca, Argentine Puna), introducing a strong emphasis on the representation of camelids with different canons and patterns, and their association to human figures. They are accompanied by a repertoire of new representations such as human and bird footprints together with other representations and topics –the camelid/bird or camelid/bird/feline– in line with the previous modality of *Quebrada Seca*, assigned to hunter-gatherer contexts from the early Late Archaic period (c. 5500-3800 BP). Although these camelid designs cannot be found in modalities directly following *Punilla River*, the latter sets a duality in the way of representing them. Two camelid images coexist: one is more naturalistic or analytic in relation to the objective referent, which recalls the Kalina/Puripica and Taira/Tulán shapes of the Late Archaic and Early Formative periods in northern Chile. The other reveals a greater (own or local) formal synthesis, which would continue in the geometrical and schematic shapes later applied to the representations of domestic camelids. There are grazing scenes and camelids are represented carrying loads, indicating the use of domestic camelids for economic practices. There are also iconic representations such as the combination of camelids and human figures, anticipating the so-called Alto Loa two-headed altars (northern Chile), and ellipsoidal figures that will appear again in the first golden plates of the agro-pastoral societies towards 2500-2000 BP. They are visual representations that introduce the wild versus the domestic as a dichotomy in the geography of the desert, and the human figure as mediator. The iconic representations are added due to their relation to symbolic contexts known in the center-southern Andean area, which would be the result of an increase of remote interactions, the creation of social networks between different eco-landscapes, and/or information exchange.

Five of these six sites, located in two different canyons in the study area, show similarities and particularities, which indicate that –within shared visual codes– there are idiosyncratic behaviors referring to different productive social units. In comparison, the *Confluencia 1* site shows a synthesis of these similarities and differences together with the introduction of iconic figures. Thus, it is presented as a unique site where differences are tempered, and researchers interpret as part of a strategy to reduce the conflicts derived from the spatial circumscription mentioned above. In summary, *Punilla River's* time is one of the changes that provide spaces for certain social agents to become relevant, harmonizing conflicts and exposing highly symbolic visual images. It is also a period under analysis that offers new archaeological indicators to discuss what “complexity” means in the late hunter-gatherer economies of the Argentine Puna.

Key words: Punilla River modality - Antofagasta de la Sierra - social complexity.

Introducción

Geografía, arte rupestre y recursos en Antofagasta de la Sierra

Hablar del arte rupestre de Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina), es hablar de expresiones plásticas de la gente que pobló lo que actualmente es un hábitat de extremo desierto, sobre los 3400 m.s.n.m. (Figura 1). Un poblamiento que conocemos aquí, en forma reiterada o persistente, desde ca. 10000 años AP. Sin embargo los lugares aptos para la vida humana, en estos desiertos de altura de la Puna salada meridional, no han sido homogéneamente habitados y/o explotados. Como han mostrado los estudios de Ratto en la Puna de Chaschuil, Catamarca, existen zonas de poblamiento discontinuo, marginal o estacional (Ratto 2003). Zonas con un comportamiento –en el largo plazo– muy distinto al de Antofagasta de la Sierra (abreviada: ANS). Dicho en otros términos: existieron lapsos con zonas “despobladas” que contrastan con otras en las que la

oferta de recursos naturales fue suficientemente atractiva para sostener megafauna y zonas de pasturas abundantes, primero, y luego abundante fauna de camélidos silvestres, variados recursos vegetales y poblaciones humanas localizadas, desde fines del Pleistoceno y durante gran parte del Holoceno, respectivamente.

Buena parte de la *microrregión* de ANS es una de estas zonas propicias; de 75 x 45 km (3375 km²), con las características de una cuenca endorreica, con agua permanente en varios cauces estrechos, servidos por abundantes vertientes y en su mayoría distribuidas en la franja occidental del Volcán Galán (5912 m.s.n.m). Es el caso del Río Punilla –colector principal– y de ríos como Chorrillos/Toconquis, Curuto, Miriguaca o Las Pitas (Figura 2 y Lámina 1-a). El perfil altimétrico de estos cauces permite establecer, en recorridos no mayores a 20 km, transversales a ambas márgenes del Punilla, cuatro zonas de características diferentes por la disponibilidad de distintos recursos vegetales y por su topografía. Estas interesan como una aproximación, desde

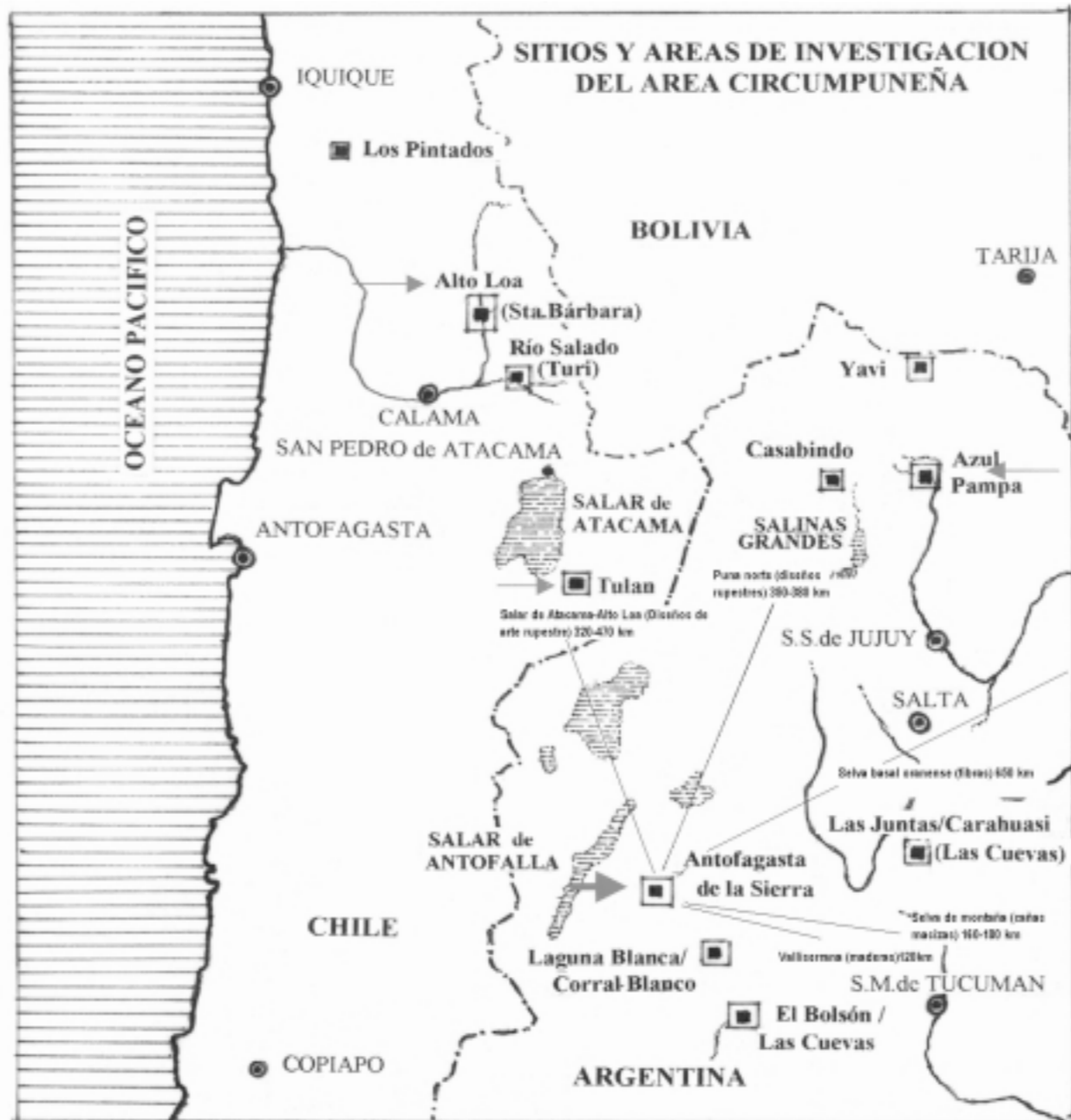


Figura 1. Mapa área circumpuneña

la geografía actual, al emplazamiento del arte rupestre y a la concentración diferencial de sitios de las ocupaciones cazadoras-recolectoras tempranas y tardías:

Zona A: Pampas, faldeos de cerros altos (>4500m) con vegetación del *pajonal* y quebradas altas acantiladas con *vegas* extendidas; vegetación del *pajonal* y tolares de bordes de *vegas* entre 3800 y 4300 m.s.n.m. Sectores: Qda. Alta de Cacao, Quebrada alta y Ojos del Miriguaca, Real Grande y Quebrada Seca, Qda. Alta de Ilanco.

Zona B: Pampas con arbustos de *Acantholippia deserticola* Phil. (*rica-rica*) predominantes, *vegas* estrechas y quebradas intermedias, en parte acantiladas, con vegetación del *tolar* en relieves bajos. Altitud entre 3800 y 3450 m.snm. Sectores intermedios de los ríos Miriguaca y Las Pitas (localidades de asentamiento: Peñas Coloradas (Lámina 1-a); Peñas Chicas-Punta de la Peña-Peña

de las Trampas; Piedra Horadada-El Sembrado-Salamanca, Las Juntas), Vega intermedia de la confluencia Cacao-Curuto, curso y *vegas* estrechas del Río Punilla aguas arriba de Paicuqui. (Figura 2)

Zona C: Relieves terrazados con vegetación de *Acantholippia des.* predominante, *vegas* amplias, lagunas y salares de fondo de cuenca entre 3450 y 3350 m.snm, con vegetación del *tolar*; quebradas amplias, en parte acantiladas, faldeos pedregosos, escoriales de cerros bajos y volcanes; sectores Los Negros-Laguna Antofagasta-Bajo El Coypar; Peña de las Tumbas-La Torre-Co.Via Crucis; Derrumbes-Confluencia-Laguna Colorada; Casas Viejas-Peña Colorada del Río Punilla-Paicuqui.

Zona D: Pampas desérticas sin recursos hídricos y recursos vegetales escasísimos o ausentes entre 3400 y 3300

m.s.n.m. Sectores Carachi Pampa, Pampa de la Peña del Campo, Pampa del bajo Calalaste.

Esta propuesta agrega algunas variables topográficas y de vegetación más la zona D a la realizada por Olivera y Podestá (1993). El caso es que, viendo el paisaje “residual” actual en la perspectiva de las economías cazadoras-recolectoras (abreviado: C-R), los recursos vegetales útiles que se concentran en aquellas quebradas con agua permanente se potencian con los que la topografía brinda para la caza de camélidos y chinchillidos, o los que ofrecen las *pampas* (relieves abiertos y en pendiente del *glacis*) para sostener la producción de tecnofacturas líticas. La particular concentración de estos en concordancia con la vegetación del *pajonal* o *pastizal altoandino*, hace que los sectores de zona A y de la transición B-A, en las quebradas con

agua permanente, fueran de importancia para ser controlados por estas economías y las pastoriles posteriores.

Para el caso del Río Las Pitas, por ejemplo, en 18 km de distancia se pasa de la zona C a la zona A y de 3400 a 4300 m.s.n.m. Aquí la franja B-A/A ofrece la mayor variedad y concentración de rocas para la talla –basandesitas de muy buena y excelente calidad– una topografía de quebradas acantiladas con muy pocos puntos de acceso, pero abundantes lugares de reparo bajo roca, recursos de leña y cauces angostos de buen caudal para el riego de las terrazas bajas adyacentes, con baja inversión de trabajo. Esas quebradas acantiladas brindan buenas posibilidades de caza por encierro, en “mangas” naturales, así como para un pastoreo controlado de tropas de camélidos domésticos. Asimismo esas terrazas bajas brindan buenas posibilidades de produc-

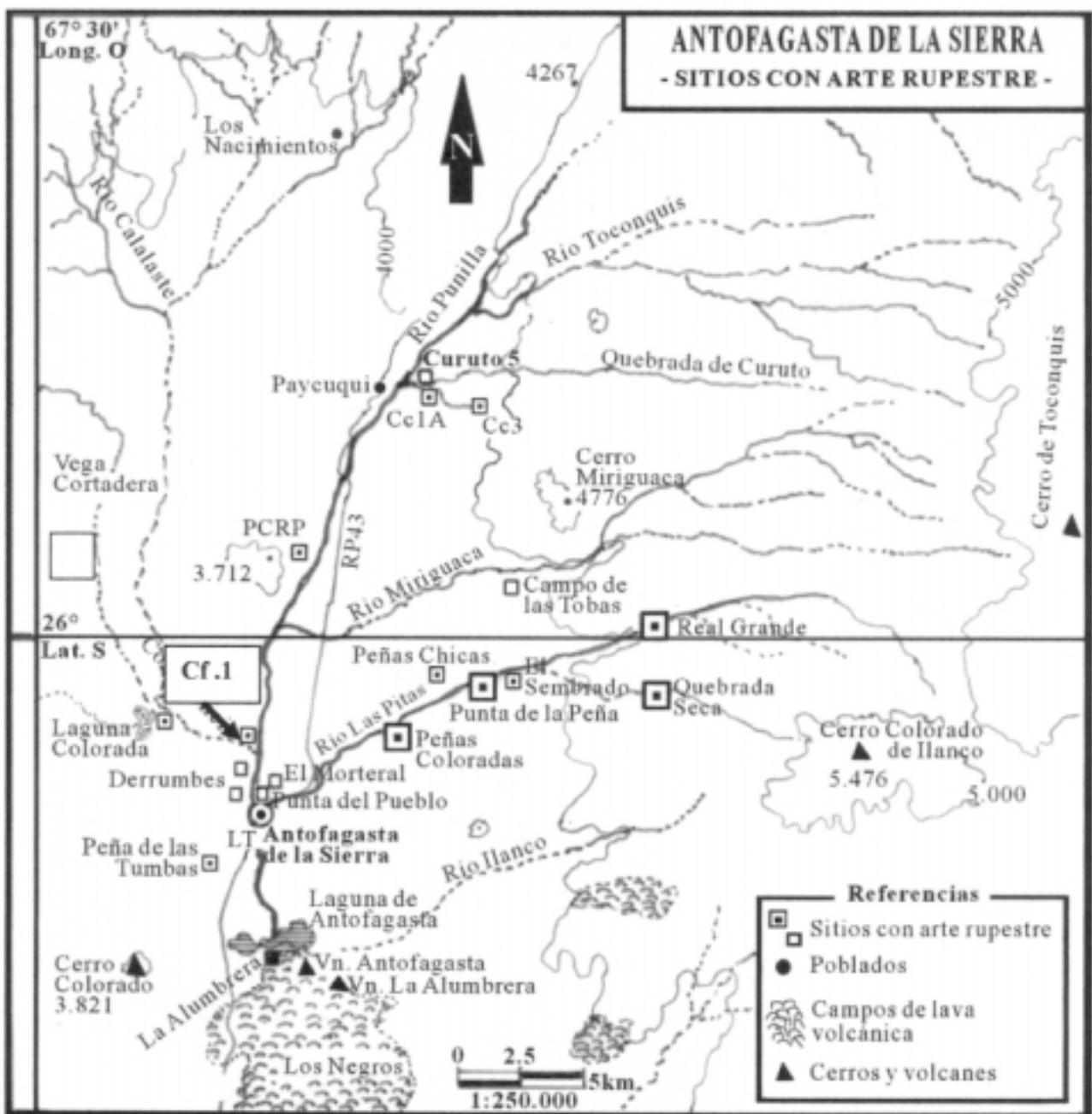


Figura 2. Mapa ANS

ción hortícola de especies microtérnicas, a escala doméstica. Disponer de estos recursos, más el rápido acceso al *pajonal* y las *vegas de altura* para las mejores concentraciones de presas de caza, hacen que esta zona muestre la mayor densidad de sitios arqueológicos C-R y Formativos conocidos actualmente para esta microregión.

El arte rupestre está presente en ANS desde el Holoceno temprano y su emplazamiento varía, a través del tiempo, entre las zonas A a C, siendo nulo para la D. Esa notable mayor frecuencia en B y A se registra para las representaciones rupestres y los sitios arqueológicos anteriores al ca.1000 AP. Posteriormente las zonas B-C serán predominantes, concentrando poblados y estructuras de regadío, que posibilitan disponer de importantes áreas de producción sobre los suelos arenosos y ampliar sensiblemente los espacios de pasturas naturales –de la vega del Punilla– para el pastoreo de camélidos. Esto significa que la concentración de recursos económicos, lugares de asentamiento y arte rupestre mantienen en ANS una correspondencia no ambigua, que varían o cambian de zona según las estrategias socio-económicas preponderantes. Insisto en esta doble articulación porque el arte rupestre no debe ser visto sólo en su articulación con los asentamientos (Olivera y Podestá 1993) sino con el control de esos sectores de zonas A y B-A; situación que en parte explica por qué están allí las mayores concentraciones del arte rupestre Arcaico y del Formativo temprano. Control que, desde el arte rupestre debe ser visto no sólo maximizando los rendimientos de tropas, pasturas y cosechas a través de operaciones simbólicas, sino también las interacciones sociales de los que allí viven con los que acceden a estos espacios desde otras áreas.

Sociedades cazadoras-recolectoras: continuidades, interacciones y después...

Este arte rupestre denota una continuidad en temas y motivos que permite evaluar, por una vía independiente, otros datos proporcionados por los contextos arqueológicos en torno a las interacciones sociales ocurridas desde este particular ambiente “del desierto” y la transmisión de información, entre generaciones, que tal continuidad sugiere. Esto de la continuidad es un tema clave para entender el funcionamiento del arte rupestre en esta y otras áreas con notables concentraciones de sitios. Retomaré esto luego, pero...¿cuáles son esos factores que permitieron subsistir y dar continuidad a esas sociedades de cazadores-recolectores, en las que se consolida y desarrolla el arte rupestre de ANS?

La información arqueológica recuperada desde 1983¹ muestra que en tiempos antes del 1000 AP estas eran poblaciones poco numerosas –a juzgar por el tamaño de los sitios registrados hasta el momento– pero que, a pesar de ello, desde el Holoceno temprano tuvieron acceso, o interactuaron con otras poblaciones que tenían acceso, a recursos de otros pisos ecológicos como los Valles mesotérmicos, las Selvas de montaña y la Selva basal.

Que exista desde ANS una movilidad parcial destinada a cubrir esas interacciones, vinculada con ciertos grupos de

tareas y con relaciones de reciprocidad e intercambio, más que una movilidad estacional de grupos mayores, está apoyada por varios indicadores arqueológicos a saber: por la cobertura temporal de las secuencias radiocarbónicas de los distintos sitios; por la reiteración de tipos de artefactos líticos en el tiempo; por el uso persistente de fuentes de aprovisionamiento lítico locales o de distancias no superiores a los 70 km; por el re-uso de los espacios de asentamiento; o la reiterada presencia de parapetos para cazas colectivas y el progresivo aumento de sitios hacia el 5500-4000 AP. Evidencias que muestran una continuidad generacional en el uso de estos espacios, con una transferencia continua en los conocimientos sobre el manejo de recursos y las habilidades técnicas (Hocsman 2002, Aschero y Martínez 2001, Aschero *et al.* 2002, Pintar 1996 y 2004).

Más allá de lo que pueda discutirse en torno a situaciones de territorialidad tempranas para estas quebradas puneñas, con vegas y agua permanente, esas evidencias permiten inferir el uso sostenido de estos espacios por *ciertos grupos o segmentos sociales* que manipulan información calificada para distintos aspectos de la subsistencia. Pero si se acepta el supuesto que este uso mantuvo un cierto control en la predación de dichos recursos a manos de *grupos de consumidores poco numerosos*, podría plantearse que la microregión de ANS posibilitaría una subsistencia anual completa con bajos rangos de movilidad para la subsistencia y el mantenimiento de tecnologías. Por cierto contrastar esta hipótesis evaluando y comparando lo que brinda esta microregión en una escala espacial mayor, requeriría una información equivalente para sociedades C-R que no disponemos aún para áreas aledañas a ANS, ni para las zonas de procedencia de los recursos vegetales más distantes (Figura 1). Pero quiero insistir en esto porque hay aquí ciertos componentes de la subsistencia que interesa recalcar, por lo que importan a esa continuidad y a los referentes objetivos del imaginario rupestre.

El principal de ellos tiene que ver con las facilidades topográficas para la captura de camélidos silvestres en partidas de caza individuales o colectivas –teniendo en cuenta su carácter gregario– y una predecible *alta disponibilidad* de tropas de vicuñas y guanacos para la caza a partir del Holoceno temprano, a juzgar por el registro arqueofaunístico de distintos sitios y épocas. El producto bruto posible de obtener en fibras, pieles, cueros, hueso y carne, de la caza de vicuñas y guanacos es cuantitativamente alto y cualitativamente variado frente a otras presas de caza disponibles en otras regiones del NOA para esas épocas. Además, con baja inversión de trabajo, estos productos podrían ser convertidos en bienes de uso aptos para sostener un intercambio con zonas ecológicas distintas y distantes. Precisamente los restos orgánicos conservados en los niveles ocupación C-R, muestran residuos de distintos procesos de manufactura para productos que cubrirían un amplio espectro de utilidades, de acuerdo a lo que conocemos para los bienes de uso en estas épocas, por ejemplo en contextos cazadores-recolectores de la Puna norte (Colección Torres Aparicio, Humahuaca; Aguerre *et al.* 1973, Aschero 1979 y 2005, Fernández Distel 1986, Yacobaccio 1998, 2001, Aschero y Yacobaccio 1999).

Otro es la existencia de distintas especies vegetales, para ingesta, uso medicinal y prácticas tecnológicas (Elkin 1992; Rodríguez 2003, 2001, 1999, Rodríguez y Martínez 2001, Aguirre 2005, Cuello 2006). Precisamente en el último trabajo citado —una guía de la flora actual recolectada tomando una localidad de la zona B (Punta de la Peña) como centro— permite discriminar que, sobre 120 especies identificadas en ANS, el 35% (N=42) son utilizadas para prácticas medicinales (18.3 % N=22), como comestibles (10% N=13) y para tintes y sahumeros (5.8% N=7).

Así, como planteó Haber para el posterior manejo de los recursos agrícolas y para la importancia que habría adquirido el recurso *vicuña* en Antofalla (Haber 2001) existiría una suficiencia temprana de estas microrregiones puneñas, que discute cualquier noción de *periferia* o *marginalidad* vistas desde otras áreas ecológicas. Digo *suficiencia* y no *autosuficiencia* puesto que la incorporación de elementos vegetales exóticos como componentes de la tecnología es una práctica reiterada desde fines del Holoceno temprano. Sin embargo este concepto de “suficiencia” implica que se habría podido subsistir y producir excedentes con los recursos de estos ambientes. Creo necesario separar lo que es parte de esta “suficiencia” frente a aquello que ingresa por vía de esas estrategias de interacción social e intercambio. Esas estrategias operarían mediatizando esa suficiencia, pero no por carencias en la dieta, sino por necesidades del equipamiento técnico y por requerimientos sociales que subyacen a los propiamente económicos y anticipan, en estas poblaciones cazadoras-recolectoras, esa percepción andina de un espacio multiecológico, *socialmente concebido*.

Un error posible de esas nociones de marginalidad fue el presentar este desierto en términos de *lo que es* y proyectarlo al pasado (Lámina 1-a). Pero lo real es que, en ese pasado del final del Pleistoceno y comienzos del Holoceno, los espejos lagunares y la vegetación del entorno de las vegas fueron mucho más amplios que los actuales (Nuñez *et al.* 1999, Olivera *et al.* 2002, Nuñez y Grosjean 2003, Tchilinguirian y Olivera 2005) como para poder mantener fauna extinta del tamaño y capacidad de ingesta de megaterios, cuyas fecas contienen los mismos recursos vegetales existentes en los bordes de las vegas actuales (Martínez *et al.* 2004). Asimismo es necesario re-pensar las condiciones iniciales de disponibilidad de recursos hídricos para entender cuánto y cómo fueron mermando. En suma: esas condiciones del eco-paisaje de ANS hacia el 11000-9000 AP habrían propiciado un fuerte atractivo para la caza de animales gregarios (guanacos, vicuñas), tanto como para alentar el asentamiento de poblaciones y un temprano control de estos recursos a través de la construcción de un paisaje social particular, con distintas formas de demarcación.

Desde ca.9000 AP el registro arqueológico de ANS muestra el ingreso de esos recursos vegetales exóticos e información sobre otros paisajes y prácticas, a esta zona particular del desierto sur-puneño. Esos recursos, interacciones e información de espacios distantes, son otro factor que importa para entender la conformación de estas sociedades. Porque la reiteración del uso *de los mismos* recursos exóticos a través del tiempo, la similitud en las mo-

dalidades de representación para el arte rupestre más temprano (Aschero y Podestá 1976) más las distancias a las fuentes de obtención de tales recursos —en radios de 120 hasta 600km lineales para los recursos de los Valles mesotérmicos y de la Selva basal oranense, respectivamente (Hocsman *et al.* 2004)— presuponen la continuidad temporal de esas interacciones bajo la forma de *redes* de interacción social e intercambio consolidadas en el tiempo. En la figura 1 las distancias lineales a las localidades arqueológicas señaladas por las flechas —que interesan a la circulación de información en torno al arte rupestre— son 320 km al sector Tulán-Peine, 470 km a Sta. Bárbara en Alto Loa y 380 km a Azul Pampa (Inca Cueva).

Otro punto interesante de destacar aquí es que estos recursos no comportan sólo elementos “suntuarios” o del adorno personal, sino otros para equipar ciertas prácticas tecnológicas, como los astiles de sauce (*salix humboldtiana*) y de cañas macizas (*chusquea lorentziana*) para las armas de caza o las fibras de palmera (*acrocomia chunta*) para la preparación de cordelería resistente (Rodríguez 1998, Hocsman *et al. op.cit.*, Rodríguez y Martínez *op.cit.*, Rodríguez y Aschero 2005). Esto es: en equivalencia con lo que se pudo haber producido para el intercambio, lo que se introduce son recursos vegetales para usos de amplio espectro, a diferencia de lo que se ha sostenido para intercambios más tardíos desde el ámbito puneño (Haber *op. cit.*).

Para el lapso anterior al 8500AP esa baja demografía se nos presenta como una estrategia para sostener ciertas condiciones de vida —nomadismo estacional con rangos espaciales no muy amplios (¿60-70 km?)— sin tener que aumentar la obtención y procesamiento de recursos bióticos locales. Este bajo número de individuos —en términos de la integración de los grupos sociales que interactúan dentro de un ámbito geográfico considerado como propio— más esos bajos rangos espaciales de movilidad, pueden considerarse estrategias de un programa de acción que *ya conoce y manipula a su favor* las limitantes ambientales. A partir del 8500 AP el trazado de esas redes surge como una estrategia complementaria o de amplificación de ese mismo programa y para mantener una memoria social activa que lo que lo enriquece en información, lo sostiene y reproduce.

Como bien ha planteado Lazzari para situaciones del Formativo valliserrano (Lazzari 1999), estas redes deben verse como potentes herramientas de una interacción social que implica mucho más que la circulación de objetos e información. Así como ocurre entre numerosas poblaciones cazadoras-recolectoras de ámbitos desérticos o semi-desérticos y en referencia a su particular “sociabilidad” (Kelly 1995, Ingold 1999), son estas redes las que habrían posibilitado sostener estrategias de fisión o fusión de grupos y también de mantener o renovar la base genética de poblaciones poco numerosas. Pero a diferencia del énfasis que ha planteado Lazzari en posibles situaciones de conflicto que operarían para esas redes más tardías (del Formativo), estas redes tempranas deberían verse mejor como una estrategia que armoniza recursos y gentes, que no apunta a establecer diferencias dentro o entre las unidades sociales interactuantes, sino proveer interacciones cara a cara, reciprocidades y lazos de parentesco, que hacen a la

construcción de un *sistema social* (en el sentido de Giddens 1985) que las reúna.

Es a partir del 7300-7100 al 5000 AP cuando nuevos ajustes en la economía de caza-recolección ocurren, generando una situación de cambio que afecta a distintas poblaciones del ámbito circumpuneño. En ANS se observa el incremento de las prácticas de molienda y con ello la intensificación en el procesamiento de la colecta vegetal a partir del 5500 AP (Babot 2004); otro tanto ocurre con el incremento de los recursos de caza, mediante cazas colectivas de camélidos que utilizan, simultáneamente, esos numerosos sitios con parapetos de piedras (Martínez 2005 e.p., Aschero y Martínez 2001, Hocsman 2002). Un aumento en el número de sitios sugiere que, a partir de ese momento, esa intensificación responde –conjuntamente con el establecimiento de prácticas de domesticación de camélidos, conocidas hacia el 5500-4200 AP para el ámbito circumpuneño– al estrés de recursos por las condiciones de mayor aridez imperantes hacia fines del Hipsitermal y/o a la imposibilidad de expandirse, sin conflictos con otras poblaciones, hacia otros espacios productivos.

Esta circunscripción espacial ocurrida hacia el 5500AP con una concomitante competencia territorial –sin descartar la posibilidad que esta ya opere en momentos anteriores (véase Aschero 2005)– es uno de los factores que podrían explicar las concentraciones diferenciales de arte rupestre en distintos sectores del ámbito circumpuneño. Porque así como existieron diferencias entre los lugares de la Puna que la gente eligió para quedarse, el arte rupestre juega también las suyas. Por ejemplo: hay diferencias significativas sobre su notable presencia en ANS y en Laguna Blanca (Lorandi 1966, González 1980, Podestá 1990, Delfino 1997) en relación con lo que se conoce hasta el momento en otras áreas con buena concentración de recursos del desierto puneño, como la del Salar de Antofalla o del Salar del Hombre Muerto (Catamarca-Salta). Creo posible vincular esto tanto con la continuidad ocupacional dada por el registro arqueológico de ANS como con esa circunscripción espacial. Así como ocurre en el centro y borde oriental de la Puna jujeña y norte de la Quebrada de Humahuaca (Jujuy), en el flanco sureste del Salar de Atacama o en el Alto Loa y Río Salado (Norte de Chile), estas concentraciones geográficas de un alto número de sitios con arte rupestre, parecen responder no sólo a esta presencia continua de población en el tiempo sino también a la competencia entre gentes y la distinción de ciertos espacios o “territorios” de explotación. Parecen responder tanto a una situación de demarcación de esos espacios frente a “otros” actores sociales como a una necesidad de “actualización” de la propia memoria social. Un proceso profundo en el tiempo que se ve en ANS en el re-uso de sitios, en el mantenimiento de las representaciones y en la continuidad de cierta iconografía.

Circunscripción espacial y riesgo ambiental son otros dos factores que los arqueólogos y antropólogos puneños han manejado recurrentemente para evaluar situaciones de cambio y/o estrategias de reproducción social, pasadas o presentes (Escola 1996, Yacobaccio 2001, Hocsman 2002, Azcune y Gómez 2002). Pero es precisamente esa conti-

nuidad de las relaciones sociales en espacio y tiempo, más la información circulante, las que introducen esa *memoria social* como factor acumulativo y mediador entre ambas. Construida y nutrida por esas interacciones persona a persona, reciprocidades familia a familia, y como un denominador común de las memorias individuales, esa memoria social debió haber jugado un papel activo en proporcionar soluciones alternativas que minimizaron riesgos y constricciones, en distintos tiempos y circunstancias. Como construcción social colectiva posibilitó a mujeres y hombres –desde sus propias perspectivas de género– tener acceso a información acumulada a través de generaciones, mantener un programa acción a largo plazo, comparar con soluciones conocidas, sopesar posibles estrategias de acción y operar en consecuencia. Por ello, en la escala microrregional en que se está estudiando el caso de ANS y para entender la continuidad y profundidad temporal de esas interacciones, esa *memoria* debe ser considerada un componente activo en esa toma de decisiones y en la previsión de situaciones de riesgo (Aschero 1992).

El arte rupestre es, en este sentido, una herramienta de análisis excepcional para entender qué es lo que esa memoria recibió, retuvo, impulsó o eliminó, en el pasar de tiempos y paisajes. Es decir: visto con la perspectiva de esa continuidad temporal de las ocupaciones y de las interacciones sociales a distancia, el arte rupestre de ANS puede proporcionar una importante información sobre los efectos y mecanismos de esa *memoria* operando en el citado uso, re-uso y/o mantenimiento de sitios, soportes y representaciones, así como en la incorporación de nuevos iconos o temas iconográficos en una matriz preexistente.

Todo esto tiene que ver también con el rol o la función que ese sitio de arte rupestre cumple en esas interacciones entre los distintos segmentos sociales que entran en juego. Ese sitio no sólo agrega una “marca” en el paisaje arqueológico de la época sino que se constituye en un nudo de interacciones posibles. En tal sentido el preguntarse por el *contexto funcional* de estos sitios es un paso hacia entender esas demarcaciones del paisaje arqueológico en términos de un paisaje social. Puede proporcionar otra rica información sobre la función de los sitios en que esa nueva iconografía se inserta, esto es: sobre el papel que esos sitios juegan a nivel social, a nivel de las interacciones entre *agentes* y actores sociales (Giddens *op.cit.*), entre productores y receptores de cierta imaginaria visual.

Sobre modalidades grupos estilísticos y estilos

Para tratar de captar esas interacciones a nivel de la producción y asociación de las representaciones utilizo tres conceptos operativos que tratan de dar cuenta de la dinámica de los rasgos compartidos entre esos actores sociales. Trabajando en esta escala microrregional, en un trabajo de síntesis anterior he definido diversas *modalidades estilísticas* para el arte rupestre de ANS (Aschero 1999). Usé este concepto de *modalidad* como una herramienta de análisis distinta a la de *grupo estilístico* y de mayor inclusión que la de *estilo*, intentando preservar la diversidad que

veía en la comparación entre conjuntos de representaciones de distintas quebradas.

Modalidad reúne patrones de representación, temas, selecciones de emplazamiento y uso de los soportes semejantes, ocurridos en una trama de relaciones relativamente sincrónica y preservando la posibilidad de incluir *estilos* diferentes que coexisten dentro de cada modalidad. En el uso que Gradín dio a *grupo estilístico* en Río Pinturas (Gradín *et al.* 1979), por ejemplo, esta trama es diacrónica, incluye potenciales sub-estilos o fases estilísticas diferentes, incluyendo esos mismos elementos de semejanza formal y compositiva pero que se superponen recurrentemente en distintos sitios. En otros términos *modalidad* despliega la variabilidad estilística potencial existente en una microrregión pero articulando aquellos elementos que se comparten quebrada a quebrada, esto es, información comparticipada dentro de un determinado lapso. Gráficamente estas diferencias se expresarían así:

Tabla 1. Diferencias entre modalidad y grupo estilístico

Modalidad estilística			Grupo estilístico		
Rasgos compartidos					
Estilo X	Estilo Y	Estilo C	Estilo C	Rasgos Comunes	<i>Tiempo:</i> <i>Lapso 3</i>
<i>Tiempo: un mismo lapso</i>			Estilo B		<i>Lapso 2</i>
			Estilo A		<i>Lapso 1</i>
Espacio microrregional					

Estilo refiere algo particular en la forma en que es producido, compartido y repetido en tiempo y espacio. Producido por determinado segmento social (individuo o grupo de individuos), puede ser compartido por la totalidad social pero también por sólo una parte de ella. Guarda una coherencia formal más estricta entre sus componentes –en cánones, patrones de representación, articulación entre rasgos y elementos constitutivos, entre otras– respecto a modalidades y grupos estilísticos. A su vez representa una dinámica social distinta por el papel que juega en las interacciones dentro o fuera de la sociedad que lo produce; en su carácter *asertivo* o *emblémico* (Wiessner 1983, 1989), en relación con las respuestas que genera en su espectador-reproductor (Hodder 1990) o en los distintos sentidos en que *interfiere* en la producción y en la lectura de la cultura material (Wobst 1999).

En este sentido *grupo estilístico* refiere a una trayectoria temporal, a códigos que son transmitidos entre generaciones y que muestran cambios que no afectan a la temática y a los cánones; por ejemplo cambios hacia un menor tamaño de las representaciones y a un distinto uso de la topografía o microtopografía del soporte. A diferencia de éste, modalidad y estilo refieren a interacciones e intercambio de información entre segmentos sociales coetáneos y en lapsos temporales más acotados.

En suma: los tres definen distintas situaciones que pueden ocurrir en un mismo espacio físico de circulación e interacción. Esos “rasgos compartidos” son parte de los códigos que entran en juego en la producción de las representaciones rupestres, son información calificada que circula y se usa entre segmentos sociales con espacialidades distintas. Precisamente, lo que la aproximación microrregional de ANS permite ver es la variabilidad que existe entre conjuntos de representaciones de distintas quebradas, así como su relación con esos espacios de asentamiento o los de alto valor económico.

Arte rupestre y sociedades cazadoras-recolectores en Antofagasta de la Sierra

En congruencia con esas interacciones sociales a distancia, ese arte rupestre utilizó, desde momentos tempranos

(desde *ca.* 9000 AP), recursos plásticos y representaciones geométricas simples semejantes a las usadas por poblaciones C-R de la Puna norte, más precisamente como las del *grupo estilístico A* de Inca Cueva (Aschero y Podestá *op.cit.*). Luego, hacia el 4200-3500 AP, utiliza patrones de diseño y modalidades compositivas distintas, conocidas para la Puna norte argentina y para el Alto Loa y la vertiente oriental del Salar de Atacama, en el Norte de Chile.

Dos modalidades estilísticas fueron delimitadas en ANS referidas a las ocupaciones C-R: *Punta de la Peña* y *Quebrada Seca* (Aschero 1999). La primera se caracteriza por el uso estricto de esos signos geométricos simples, sin uso de referentes figurativos. Ocurre entre el *ca.* 9000/ (¿10000?) al 5500 AP y está presente en cinco sitios de las zonas A y B. La segunda mantiene estas representaciones geométricas simples pero agrega componentes no-figurativos y figurativos, humanos y animales. Entre estos últimos representaciones de camélidos, aves y felinos; constituyendo los temas camélido-ave-felino o camélido-felino y ave-camélido. Estos temas recurren en las series Taira-Tulán del Alto Loa y Salar de Atacama, conjuntamente con patrones de camélidos de cuatro patas, con cuerpo de tratamiento plano figurativo-sintético, que recuerdan lo que personalmente llamaría el *canon* tipo *Vizcachuno*, característico del Alto Loa y tomando la designación de J.Berenguer (Berenguer

1999, figura pág.15). En este canon –o receta constructiva de la figura– se comienza del trazado de un cuerpo elíptico o subrectangular y se le “agregan” cuello-cabeza y pares de patas, a los que pueden darse una animación más o menos dinámica por posiciones más diagonales o más perpendiculares al eje “pecho-cuarto trasero” del cuerpo, respectivamente. Hay a su vez distintos *patrones* posibles según la forma del cuerpo y en las proporciones o tratamientos formales de sus “agregados”.

A diferencia de la modalidad precedente *Quebrada Seca* suma, a las pinturas, grabados y pictograbados. Estos se aplican al uso de soportes a cielo abierto que si bien se utilizan en la modalidad anterior –un único caso en Punta de la Peña 5– van a ser ahora más comúnmente utilizados, si bien el mayor número de representaciones fueron relevadas en abrigos bajo roca. Los soportes a cielo abierto corresponden a la parte basal de las escarpadas paredes verticales de cerritos tabulares o de relieves remanentes de la erosión del manto de ignimbritas (*paredones*). También ocurren en las superficies de bloques, sin reparo efectivo o combinando distribuciones bajo aleros y simultáneamente en paredones expuestos adyacentes a estos, pero utilizando la técnica del grabado.

En ambas modalidades los emplazamientos refieren a sitios próximos a lugares con alto potencial de caza y pastoreo, vegas de quebradas altas e intermedias. Otra característica común a ambas es su posición dentro o en la inmediata proximidad de espacios de asentamiento reiteradamente utilizados, desde los cuales el uso de esas *vegas* como lugares de caza o pastoreo pudo ser implementado. Es el caso de los sitios de Quebrada Seca (QS1 a 3) y de Real Grande (ver Figura 2)

La gran mayoría de los motivos se ubican dentro del campo manual de un operador de pié, en lugares de fácil acceso y amplio campo visual. Asimismo su proximidad a los lugares de asentamiento (con evidencias de actividades múltiples) o de reiterada circulación (lugares de caza o pastoreo), indican emplazamientos que están propiciando su observación sin restricciones de edad o sexo.

Como rasgo particular, que importa a lo que viene después, hay otras representaciones de camélidos asociadas a las anteriores –pero con un canon distinto– que muestran una notable síntesis formal que tiende a lo geométrico. Ocurren en dos de los sitios –Cacao 1.A y La Torre 1– e interesan porque implican dos captaciones muy diferentes del referente objetivo. El cuerpo es ancho, tiende a lo cuadrangular y las cuatro patas han sido unificadas en dos de forma rectangular ancha y muy corta. Traduce una visión “nucleada” del cuerpo, cabeza y extremidades, con un alto grado de síntesis formal y estatismo (Figura 3). En el caso de La Torre-1, estos últimos camélidos se han representado alineados en una misma dirección y siguiendo un plano de apoyo virtual, un recurso que va a ser característico en *Río Punilla* y en modalidades posteriores. Las diferencias entre ambos cánones de representación sugieren que estas últimas captan la forma particular de los cuerpos enlanados de los camélidos domésticos y remarcan el estatismo de sus patas, acortando sensiblemente su longitud. El conjunto que ilustramos en la figura 3 corresponde a la unidad topográfica

4 (abrev.: UT) del sitio Cacao 1.A.; son grabados ejecutados en un paredón externo y puede observarse la repetición del tema camélido-felino, en el que el felino es de gran tamaño y ocupa el plano superior de la composición, al igual de lo que ocurre en el sitio Quebrada Seca 2 (Aschero y Podestá 1986). El otro camélido es bien distinto al que ya mencionamos, tiene el mismo grado de pátina fuerte y los dos pares de patas dejan, como en un bajo-relieve, los espacios libres entre cada una.



Figura 3. Conjunto de grabados de la modalidad Quebrada Seca. Calco. Cacao 1a-UTD

La modalidad *Quebrada Seca* reutiliza los sitios anteriores (N=4) y suma otros cinco sitios, incluyendo la zona C. Aumenta y diversifica el número de signos geométricos simples, agregando circunferencias concéntricas, circunferencias con apéndices inferiores y/o superiores, cruciformes de brazos lobulados, series de trazos verticales alineados y reticulados, entre otros. En Quebrada Seca 2 y Cacao-1 representaciones aisladas de un par de trazos cortos paralelos, que serán luego comunes en la representación de “rastros” de camélidos, aparecen delimitando –hacia la izquierda del observador– la distribución de los motivos que se ubican bajo el techo del alero.

Comparando ambas modalidades, no sólo aumentan en *Quebrada Seca* las clases de representaciones, las técnicas de producción, el número de sitios utilizados y su emplaza-

miento en zonas de fondo de cuenca (zona C), sino que también aparecen grabados de trazos finos en bloques que forman parte de los parapetos de piedra característicos de sitios de caza colectiva (sitio Laguna Colorada 3: zona C).

Los signos geométricos simples de dicha modalidad están tapados en el sitio Punta de la Peña 4 por bloques que forman estructuras sub-circulares de piedra, estratificadas, y con dataciones por C14 y AMS que las ubican entre ca. 4200-3800 AP. A su vez, por debajo de estas estructuras, en sedimentos datados entre 4200 y 4500 AP, se recuperaron trozos de pared con pintura roja correspondientes a series de puntos y trazos cortos que aparecen por debajo de los grabados en la pared del alero. Una única ocupación previa a las mencionadas –datada en ca. 8900 AP– en parte vaciada por las ocupaciones posteriores, estaría en relación con estas pinturas de la modalidad *Punta de la Peña*.

Los sitios de la modalidad *Río Punilla*

Esta modalidad aparece en 6 sitios de la microrregión, utilizando paredes de aleros, paredones y bloques expuestos como soportes naturales, sin indicios de preparación previa. Representaciones asignadas a esta modalidad aparecen superpuestas a motivos puntiformes de otras anteriores y por debajo de motivos de otras modalidades en el sitio Cacao 1.A (Lámina 1-b). Aquí algunas representaciones de camélidos en rojo oscuro desvaído, de esta modalidad, no vuelven a repetirse en otras series superpuestas. Tienen un carácter dinámico en la animación del conjunto y un diseño que tiende a lo analítico en la captación del referente objetivo.

El sitio Cc1.A es uno de los pocos con superposiciones que involucran a motivos *Río Punilla*. En los restantes sitios en los que había representaciones de modalidades anteriores estas se respetan, buscándose espacios libres para su ejecución. En la comparación con otras series anteriores *Río Punilla* introduce un franco énfasis en la representación de camélidos –con cánones y patrones diversos– la asociación de estos con figuras humanas, la representación de camélidos bi y tricápites, y un repertorio de signos novedosos junto a otros que continúan de la modalidad *Quebrada Seca*. Los diseños de esos camélidos no permanecen en modalidades inmediatamente posteriores, pero lo que es interesante es que uno de estos diseños “de contorno abierto” va a ser copiado o re-utilizado luego en camélidos más esquemáticos de la modalidad *Punta del Pueblo* (Podestá 1989, Aschero 1999: figura pág.119), del Formativo tardío.

En el caso de los grabados estos presentan pátinas *fuertes*, frente a motivos de series posteriores, pero un gran número de representaciones han sido atacadas por líquenes que producen una alteración del surco, destruyendo la pátina original y dejando expuesta la coloración de la matriz mineral (a modo de un “rejuvenecimiento” de la pátina original) y/o un “relleno” de los surcos con los restos de la materia orgánica y sedimento, dejados por los líquenes, tal como fuera expuesto en un trabajo anterior (Aschero y Martel 2003/2005). En esos casos consideré “pátina origi-

nal”, para toda la representación, aquellos remanentes de la pátina *fuerte* observados en pequeñas porciones del surco. Remito al lector al referido trabajo en lo que se refiere a la definición de otros conceptos operativos y al modelo de ficha de relevamiento original.

En la tabla 2 he sintetizado el comportamiento de los sitios asignados a Río Punilla tomando en cuenta la *extensión en metros lineales* del frente rocoso utilizado, el *carácter del sitio* en cuanto a la morfología y exposición de la superficie rocosa utilizada (por ausencia de visera o techo), el emplazamiento del sitio en una u otra *zona ambiental*, la *superficie del soporte utilizado en m²* –medido a partir del rectángulo que inscribe las representaciones de los extremos horizontal y vertical de la distribución– por el total de conjuntos y series presentes en el sitio, así como el *porcentaje de uso* (de ese total del soporte) por la modalidad que tratamos.

Luego he consignado la cantidad (N) de unidades topográficas (abrev.: UT) usadas por esta modalidad en cada sitio, la cantidad de representaciones de la modalidad en relación al número total de representaciones (NTR) y el porcentaje que le corresponde a Río Punilla. Sigue la cantidad de UT que están fuera del campo manual (UT FCM), que corresponden a situaciones de acceso restringido y la presencia de representaciones anteriores, de otras modalidades, no necesariamente en situación de superposición.

Debo aclarar que en los sitios de Peñas Coloradas y en Real Grande 3, estoy segmentando los conjuntos que originalmente Podestá había asignado al Formativo, sin discriminar (1986-87 y 1991). Fueron las superposiciones de Cc1.A, más los hallazgos de nuevas representaciones en el sitio Cfl y la aludida diferencia en las formas de representación de camélidos y figuras humanas, en la comparación entre sitios, la que me permitieron establecer esta diferencia.

Volviendo a la tabla 2, los sitios que aquí figuran pueden ubicarse en el mapa de la figura 2, donde se ha destacado el sitio Confluencia 1 por cierta particularidad que trataré más adelante. Cfl es a su vez el frente rocoso más extenso utilizado, sumando espacios libres más unidades topográficas. Los emplazamientos en las zonas A y B incluyen la mayor cantidad de representaciones sumando el 79.9 % del total registrado (N=175/219). Los sitios con mayor cantidad de representaciones asignadas a esta modalidad corresponden al uso combinado de aleros y paredones en forma continua, emplazados junto a *vegas* con importantes recursos de pastoreo: Cc1.A y RG3. Todas ellas dentro del campo manual de un operador de pié y sin situaciones de acceso restringido. En RG3 la superficie del soporte –la mayor de los sitios– no pudo ser segmentada en UT ya que se trata de un soporte continuo, sin cambios de planos visuales, que se propone a modo de un “recorrido” para el campo visual del observador. Otro tanto ocurre en el interior del alero Cc1.A (UT2). Esta situación de fácil continuidad visual fue particularmente aprovechada para la ejecución de “escenas” con camélidos sobre las que volveré luego.

Los dos sitios en los que el soporte no había sido utilizado por series, conjuntos o motivos anteriores son PC2.3

Tabla 2. Características generales de los sitios de la Modalidad *Río Punilla*

Nombre del Sitio (sigla)	Extensión en metros	Carácter del sitio	Zona ambiental	Sup. soport utiliz. m ²	% Uso Modalid.	N: UT's	NR Modal / NTR. (%)	UT. FCM	UT. ARes	Modalids. anteriores
Peñas Coloradas 1.2 (PC1.2)	14.61	Pared y bloque expuestos	B	36	70	6	25/251 (9.9)	0	0	Sí
Peñas Coloradas 2.3 (PC2.3)	1.00	Pared expuesta	B	2,88	100	1	2/2 (100)	0	0	No
Real Grande 3 (RG3)	22.35	Alero y paredón Expuesto	A	28,60	75	1	72/196 (36.7)	0	0	Sí
Cacao 1.A (Cc1.A)	22	Alero y paredón Expuesto	B	28,45	80	2	76/364 (20.8)	1	0	Sí
Confluencia 1 (Cf1)	82.40	Pared expuesta	C	11,61	80	8	42/94 (44.6)	4	4	No
La Torre 1 (LT1)	3.00	Bloque exp.	C	2,35	30	1	2/23 (8.6)	0	0	Sí

y Cf1. Este último es también el que presenta un mayor número de representaciones ejecutadas fuera del campo manual y el único con UT de acceso restringido. Son también los únicos dos sitios en que aparecen figuras icónicas –en relación a su presencia en otros sitios circumpuneños– como los camélidos bi o tricápites con una figura humana asociada.

La relación entre superficie de soportes, porcentaje de uso, cantidades de UT y el N de representaciones es débil, en cuanto no se registra una tendencia clara hacia que mayores superficies concentren mayor número de representaciones. En esto es claro el caso de PC1.2 donde los grandes paneles representados por las UT B3 y B4 muestran sólo un gran camélido cada uno y donde los motivos restantes son todos de modalidades posteriores (Lámina 1-c y Figuras 11-12).

En la tabla 3.1 a 3.3 muestro la distribución correspondiente a la modalidad que me ocupa, por UT, sitios o complejos de sitios, sobre el total de clases y subclases de motivos presentes a través del tiempo en la secuencia de ANS. Puede observarse aquí que Río Punilla alcanza una presencia del 80% de las clases (N=20 sobre 25 clases) y un 48% de las subclases N= 36 sobre 75 subclases). Esto es: anticipa varias clases/subclases que van a ser comunes en épocas posteriores, con un predominio de camélidos (25.1%:N=55), de figuras humanas (17.8%:N=39), signos lineales y trazos (10.5%:N=23) y aves (9.6%:N=21) sobre un total de 219 representaciones registradas en los seis sitios (ver tabla 3.1, 3.2 y 3.3).

Entraré con mayor atención al contenido de cada sitio –a costa de la paciencia del lector– para destacar semejanzas, diferencias y continuidades existentes dentro y entre ellos.

Cacao 1.A

Cacao 1 representa un complejo de sitios donde 1.A es el alero de mayor dimensión, vinculado con una explanada contenida por un muro de piedra, semicircular y muy deruido, delimitando una superficie de 22x14m. Las representaciones asignadas a *Río Punilla* se distribuyen en tres unidades topográficas, la pared de fondo del alero (UT2) con mejores condiciones de preservación (N=57), y las paredes externas a ambos lados del mismo. De éstas, la UT1 presenta sólo pinturas en muy mal estado de conservación (N=8) y la UT3 grabados en regular estado de conservación (N=11).

Las modalidades *Punta de la Peña* y *Quebrada Seca* aparecen aquí con pinturas en el interior del alero y, esta última, con puntiformes y signos geométricos en rojo y negro en la UT 2 (Figura 5 y Lámina 1-b) y grabados externos al alero (UT4: Figura 3).

De las series asignadas a *Río Punilla* en la UT2 hay pinturas (N=54) y escasos grabados (N=3), entre ellos una representación de la pisada o planta de pié humano y dos camélidos. Las pinturas incluyen el conjunto en rojo oscuro desvaído que antes mencionamos como probable escena, que es difícil integrar en todos sus componentes por la cantidad de superposiciones sobre ella. Los tres camélidos de la figura 4 son parte de esa escena muy obliterada por las superposiciones posteriores. Al camélido de mayor tamaño de la escena se le ha agregado, por superposición, una figura humana sosteniendo objetos en ambas manos –con brazos muy alargados– que podrían representar hondas o mazas con algún elemento incorporado. La tonalidad del rojo es casi la misma en ambas figuras, con grados de desvanecimiento distintos. Hay una serie de otras representa-

ciones de trazos curvilíneos que delimitan la escena (Figura 4) y una serie de figuras humanas portando cargas en la espalda, que podrían haber formado parte de ella (Figura 6-A). También formarían parte de la escena figuras de aves (¿ñandúes y perdices?) (Figura 5). El conjunto tonal de los camélidos corresponde a un rojo oscuro desvaído (Munsell 10 R 3/6). El rojo es algo más oscuro en las figuras “con carga” pero en las partes más desvaídas es semejante a la tonalidad de los camélidos. Puede observarse también en la Figura 5 y en la Lámina 1-b el re-uso de los espacios del soporte y las situaciones de reciclado y mantenimiento a las que hicimos alusión anteriormente. En la figura 5 las flechas agregadas señalan otro camélido del conjunto rojo y las dos distintas representaciones de aves; algunas de las aves presentan un re-pintado posterior (flechas “Rp”), en la misma tonalidad roja pero más intensa, que respetó los contornos originales (mantenimiento).

en la que cuello y vientre están resueltos en una línea curva continua de contorno. Esto podría ser tomado como el caso de *distintos ejecutores* operando en la composición de la escena. En las figuras visibles los cuerpos tienden a ser angostos en la dimensión lomo-vientre y las patas no diferencian los muslos del animal. Las cuatro patas y las dos orejas representadas indican una presentación que combina un cuerpo-cuello en perfil absoluto y patas-orejas en tres cuartos de perfil (perspectiva “torcida”).

El trazo curvilíneo irregular (muy deteriorado) a la izquierda-arriba y el otro curvilíneo regular de la derecha-arriba forman un “cierre” del conjunto en la figura 4. Considerando que los cuerpos angostos de los camélidos sugieren representaciones de vicuñas más que de guanacos y que hay una dinámica expresada en la animación de los cuerpos, ese “cierre” puede estar indicando parte de una escena de captura del tipo “chaku”.



Figura 4. Camélidos y figura humana en rojo bajo motivos grabados y pintados de la modalidad Peñas Chicas. Calco. Cacao 1A-UTB

Los camélidos incluidos en el conjunto rojo tienen en común una captación semi-analítica² del referente objetivo, en las proporciones cuerpo-patas-cuello-cabeza y en la captación del movimiento. Tienen un canon distinto, en el que cuerpo-cuello-patas conforman un diseño integral, que las separa de las representaciones de la modalidad *Quebrada Seca* y de la captación plenamente sintética y geométrica de la posterior modalidad *Peñas Coloradas* (Tabla 4 y Aschero 1999). Pero obsérvese que hay diferencias de factura entre uno y otro camélido del conjunto (Figuras 4 y 5), particularmente la relación cuello-cuerpo varía y el del extremo izquierdo de la figura 4 tiene una síntesis de diseño

Me interesa destacar otra pequeña escena en la parte más alta de la UT2, algo por encima del campo manual. Es la captura de un camélido en la que una figura humana, en actitud de fuerza, “tira” de una cuerda que parte del cuello del camélido, el que se presenta ejerciendo una fuerza contraria. Es una pintura en rojo oscuro, parcialmente desvaída, que no clasifiqué dentro de las conocidas escenas “de tiro” (ver subclase U1, tabla 3) ya que, en esas, la figura humana no se enfrenta al camélido en una animación dinámica. La figura humana de la escena de captura se presenta en tres cuartos de perfil, con cuerpo corto y piernas abiertas de tamaño exagerado (Figura 6-B). La factura del motivo “de

Tabla 4.

	Puna Septentrional Inca Cueva Grupos estilísticos	Puna Meridional Antofagasta de la Sierra (ANS) Sitios y niveles arqueológicos Modalidades estilísticas	ANS – Elementos iconográficos Distribución temporal	Períodos						
0.75	Inca Cueva C 1	Punta de la Peña 4 (c.1-3) Punta de la Peña 9 Punta de la Peña 3 Cacao 1.A	Confluencia	Figura humana con hacha y brazos alzados	INTERMEDIO TARDIO o DESARROLLOS REGIONALES					
1.00										
1.25										
1.50	¿?	Punta de la Peña 9	Punta del Pueblo	Figura humana de brazos alzados Grandes formas elípticas Rostros mascariformes	FORMATIVO TARDIO					
1.75										
2.0										
2.25										
2.5										
3										
3.5										
4	Inca Cueva B	Punta de la Casa Chavez Peña 9 Montículos 1 Quebrada Seca 3 (capa 2a) Cacao 1.A Punta de la Peña 11.A	Peñas Chicas Peñas Coloradas Rio Punilla	Pectorales elípticos (placas) Bicápites/Cuadrápites Formas elípticas Máscaras Figuras humanas "en bloque" Figura Solar Iconos de CFI Tricápite con Fig.Hum.en bloque	FORMATIVO TEMPRANO					
4.5										
5.										
5.5										
4						Inca Cueva A	Peñas Chicas 1.1 Punta de la Peña 4 (capas 4.a 6) QS3 2b2 QS3 2b3 ↑ QS3 2b5 Cueva Salamanca	Quebrada Seca	Tema Ave-Camélido-Felino Camélidos con tratamientos figurativo-sintéticos y esquemáticos. Circunferencias con apéndices Circunferencias concéntricas	ARCAICO TARDIO
4.5										
5.										
5.5										
5.5										

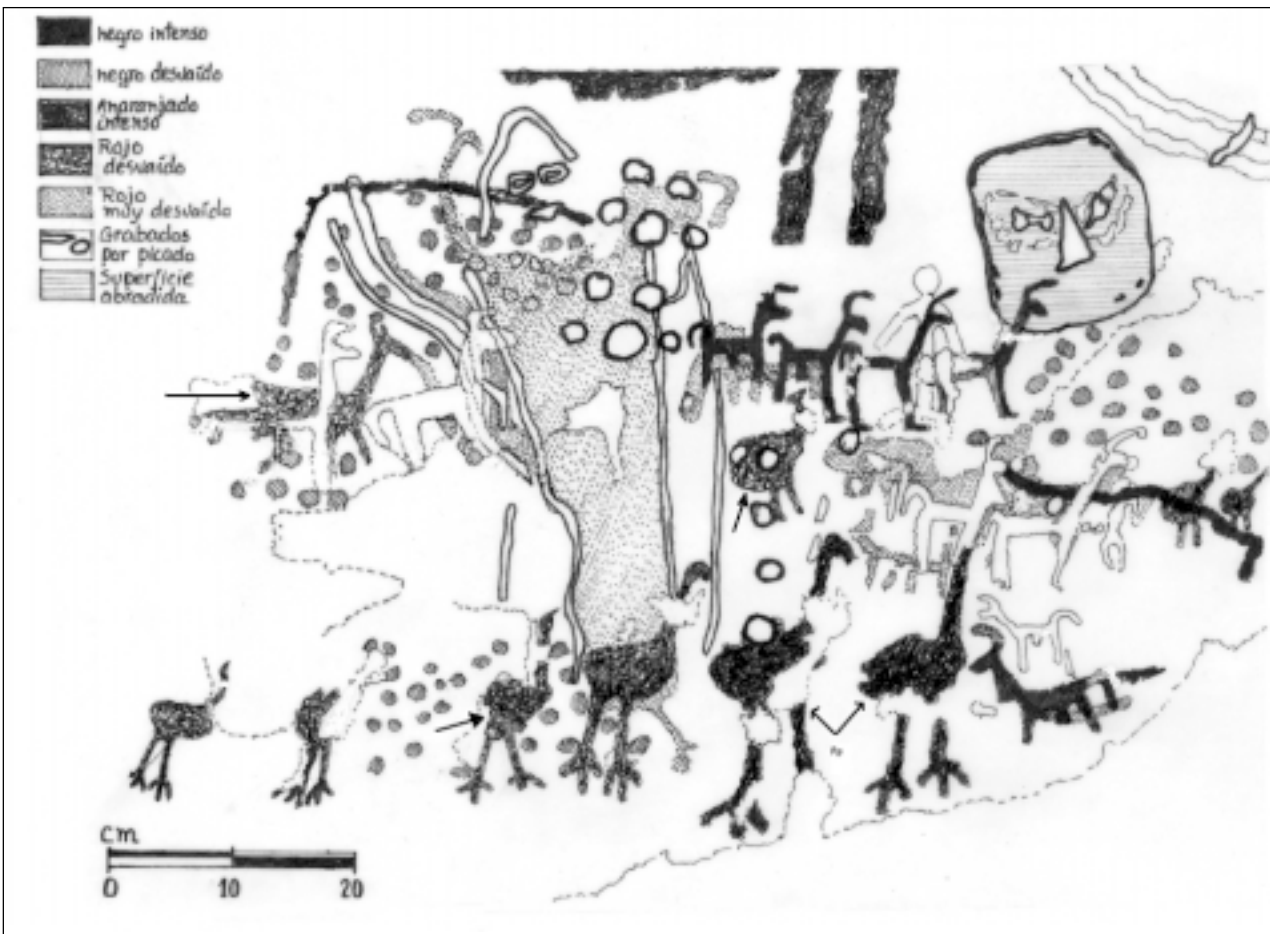


Figura 5. Detalle de superposiciones. Calco. Cacao 1A-UTB

captura” es notablemente expresiva en su síntesis formal y concuerda con la de los mencionados “individuos con carga” (Figura 6-A).

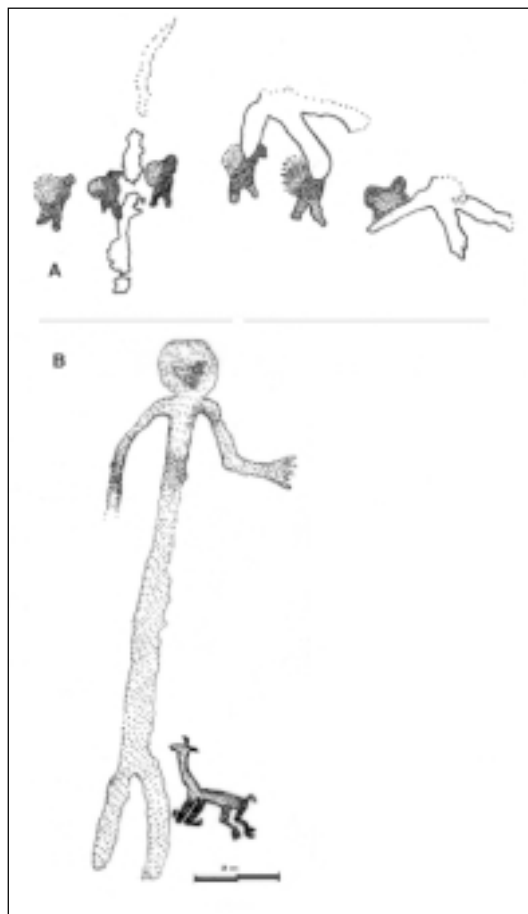


Figura 6 a-b. Cc1. A UT2

Otras dos figuras humanas deben ser destacadas por su tamaño y posición en la UT2. Son marcadamente longilíneas, ubicadas en la parte más alta de la distribución y con distintos grados de conservación. La de la izquierda del observador es la mejor conservada, pintada en rojo oscuro con el agregado de un objeto grabado en su mano izquierda (a derecha del observador). La otra aparece con un tono ocre-amarillento muy desvanecido que resulta del desprendimiento de la materia colorante en los tonos rojos oscuros, por lo observado en otros motivos. En esta hay, abajo, a derecha, una pequeña figura de camélido “arrodillada” (Figura 6-B). Particularmente esta última figura humana semeja los cuerpos desmesuradamente alargados del grupo estilístico B de Inca Cueva, en la Puna norte argentina (Aschero *et al.* 1991). Hay una presentación frontal de cabeza, torso y brazos, mientras que las piernas pueden mostrarse en norma frontal o en tres cuartos de perfil, indicando movimiento.

Respecto a las figuras de aves es posible que estas formen parte de la escena con camélidos. Están todas dirigidas hacia la izquierda del observador y son dos series diferenciadas por la longitud de las patas y el cuello. La serie inferior de patas y cuello alargado podría ser la representación de *suris* y la superior, muy obliterada, muestra una

única figura algo más completa, de patas y cuello corto, que recuerda más la representación de un tinámido (perdiz o martineta; Figura 5 y Lámina 1-b). El tema ave-camélido no sólo es recurrente en la modalidad Quebrada Seca sino que es, como ya mencioné, algo común en las series Taira-Tulán del Norte de Chile, donde se observa esta misma variación entre tinámidos, otras aves como el ñandú o *suri* y el ganso silvestre (*Chloephaga* sp), *guayata* o *wallata* y cuya relación con los camélidos en la cosmogonía de los pastores destacó Berenguer (Gallardo *et al.* 1999, figura pág. 63; Berenguer 1999:24-25).

Los conjuntos de motivos pintados mencionados constituyen lo que en un trabajo en preparación designé *Cacao C* para la secuencia local. Los grabados de camélidos y pié humano del interior del alero y las representaciones grabadas de la UT3 marcan un momento diferenciado de ejecución (*Cacao D* en la secuencia local). Aparecen aquí camélidos grabados de cuerpos anchos y tratamiento por picado plano y otros de contornos lineales “abiertos”, con una captación sintética del referente objetivo. El esquema del diseño es semejante al de las serie Kalina-Puripica del Norte de Chile, una línea continua que define lomo-cuello-cola y partes de las patas y otra semejante que define vientre y parte de las patas. Pero mientras que en Kalina, por ejemplo, la captación tiende a lo analítico, aquí es claramente sintética y la extremidad abierta de las patas puede representar indistintamente dos o cuatro patas, mientras que en Kalina representa una pata, en perfil absoluto (Berenguer 1999, figura pág.19). También aquí, como en Kalina se incluyen representaciones de hembras preñadas con el feto en el vientre (Figura 7-B y C).

El conjunto ilustrado en la figura 7-D muestra la figura de un *suri*, a la izquierda del observador, y una figura antropomorfa de cabeza y cuerpo “en bloque”, sin diferenciación de cuello-hombros, con tocado. En lo que sería su mano izquierda tiene un objeto con un extremo en forma de cabeza de pájaro, que podría tratarse de un propulsor o bastón (obsérvese en particular las cabezas de psitácidos talladas en madera, con vástagos para encastres, recuperadas por Fernández Distel en Huachichocana III, capa E2: datada ca. 3400 AP). Debajo de éste hay otra pequeña figura antropomorfa sosteniendo un objeto a su izquierda. Uno de los camélidos mencionados aparece entre las piernas de la figura antropomorfa mayor y su cabeza esta obliterada por la superposición de una planta de pié humano, también grabada. El cuerpo de la figura humana mayor aparece segmentado por dos trazos que delimitarían cabeza de tronco y éste de las extremidades. La “cara” aparece segmentada en tres partes por un trazado en forma de “Y” griega que conecta con dos de los apéndices cefálicos del mencionado tocado.

A la derecha de las figuras anteriores existe una confusa representación “indeterminada” con tres “patas”, dos con terminaciones de pezuñas de camélidos (Figura 7-D) y una con terminación de ave (tridígita). Otra extraña representación aprovechó una depresión natural para una figuración con seis patas, terminadas en tridígitos, tres hacia arriba y otras tres hacia abajo y al costado (Figura 7-A).

Considero que *Cacao C* y *D* constituyen dos posibles

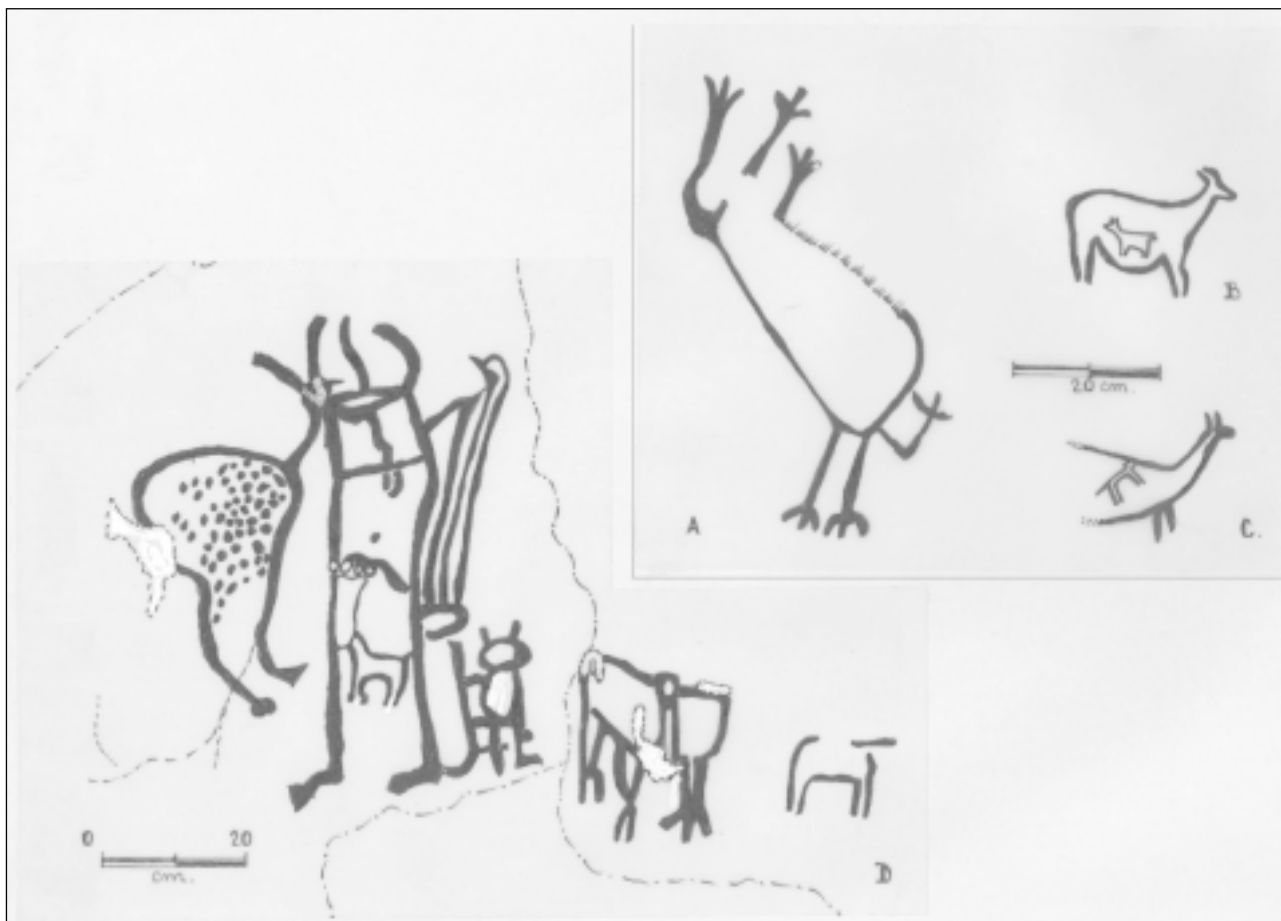


Figura 7. Cacao 1A, UT C, grabados diversos

estilos cuya diferenciación temporal no es aún posible de precisar y que requerirían de más sitios para una mejor discriminación. El primero tiene afinidades con las pinturas de Real Grande 3 y el segundo con Confluencia 1 y La Torre 1. Pero ninguno de ellos admite semejanzas con los sitios de Peñas Coloradas (ver tabla 2). Como luego mostraré es Confluencia 1 el que “junta las puntas” que caracterizan a esta modalidad, conjugando códigos de representación que caracterizan a unos y otros sitios.

Desde el punto de vista arqueológico las ocupaciones detectadas por las excavaciones bajo el reparo del alero están vinculadas con dos lapsos temporales. Un componente superior vinculado al período de Desarrollos Regionales, con diversas ocupaciones datadas entre *ca.* 1400-1000 AP y otro inferior asignable a un Formativo Temprano o Arcaico tardío. Este último habría sido perturbado por limpiezas del piso expuesto en el asentamiento inicial del componente superior. Restan de él artefactos de un evento de depositación ritual (Olivera *et al.* 2003) o de una probable estructura funeraria perturbada (Aschero 2005), además de restos de carbón de fogón incluidos en la cumbre de la capa subyacente. Una trenza de pelo humana y un fragmento de cuero de un par de sandalias proporcionaron dataciones AMS, realizadas por Olivera y su equipo, de 3000 ± 80 AP (corr. 3090 AP-UGA 8627) y 2870 ± 40 (corr. 2970-UGA 9066). Por su parte los restos de carbón proporcionaron una datación *c*14 de 3390 ± 110 (sin corrección- LP-507). Estos

proviene del sondeo inicial del sitio (campaña Aschero, Pintar y Elkin 1992); estaban incluidos en cumbre de la capa 5, una capa formada por fecas disgregadas y completas de fauna extinta con una cronología *c*14 *ca.* 13300-12500 AP.

Entre los artefactos mencionados, dados a conocer por Olivera *et al.* (*op.cit.*), se encuentra un sonajero de calabaza (*lagenaria* sp) con dos cruces de contornos curvilíneos grabadas o pirograbadas. La calabaza, las semillas interiores y la valva que cierra el orificio superior, son especies exóticas a la Puna. La valva fue determinada como especie procedente del Pacífico.

Las cruces de contorno curvilíneo aparecen entre las representaciones pintadas del alero en tres casos, pero de momentos distintos. Uno de ellos es una cruz parcialmente contorneada incluida en un conjunto de trazos rectilíneos asignada a la modalidad *Quebrada Seca*. Otro es una cruz contorneada curvilínea articulada con una figura meandrica asignada a la modalidad *Peñas Chicas* y el tercero es otra cruz contorneada curvilínea vinculada a representaciones de figuras humanas con “uncu” de la modalidad *Confluencia-Derrumbes* (Aschero 1999). No hay asociación con las series asignadas a la modalidad que tratamos, si bien el rango de las dataciones de este componente *ca.* 3500-2900 así como la relación con la costa pacífica proporcionada por la valva coincidirían con las expectativas cronológicas y de interacciones a distancia de *Río Punilla*.

Real Grande 3

RG3 es un alero bajo roca y un paredón expuesto, adyacente, con pinturas rupestres, que se encuentra en la margen SE de la *vega* homónima. El piso del alero está a 1.20 m de altura sobre el nivel de escorrentía actual y sus sedimentos no brindaron materiales arqueológicos. Es el único sitio con representaciones figurativas de arte rupestre en los alrededores de la *vega* y se encuentra emplazado en un sector en que esta se angosta y donde los farallones que delimitan la quebrada muestran un frente acantilado que no brinda accesos a las pampas altas. Otras características del sitio se tabularon y comentaron en la tabla 2. A diferencia de otros sitios, la humedad de la vega (bruma matinal y evapo-transpiración bajo radiación solar) produce aquí una mayor intensidad de las tonalidades, particularmente los rojos.

Podestá determinó dos conjuntos de motivos que denominó A y B (Podestá 1991). Su conjunto A es equivalente a la que llamo modalidad *Punta de la Peña*. El conjunto B admite varias separaciones en la comparación con otros posteriormente conocidos. Separo tres componentes en él, que utilizan el rojo oscuro (Munsell 10 R 3/6) con distintos grados de desvanecimiento y el rojo intenso (10 R 4/8). Un componente B1 que combina rojo intenso con rojo oscuro, en probables casos de repintados y que muestra estrechas semejanzas con las series de signos puntiformes (agrupados, enmarcados o alineados) de Cacao 1.A y Quebrada

Seca 1-2, todos dentro de la modalidad *Quebrada Seca*. Aquí incluyen una figura de un probable felino combinando contorno lineal y puntos, al igual que en Quebrada Seca 2. Hay una clara separación con los puntiformes violáceos (10 R 3/3) del conjunto A en el grado de desvanecimiento y en el mayor diámetro de los puntos y trazos, característico de *Punta de la Peña*.

El componente B2 es el que asigno a la modalidad *Río Punilla* y corresponde a las series de camélidos y figuras humanas en rojo oscuro. Los camélidos siguen el canon de la serie rojo desvaído de Cacao 1.A, con menor grado de dinamismo, pero hay dos figuras de tamaño mayor que se escapan de éste. Muestran un tratamiento figurativo-sintético, uno realizado en pintura de contorno lineal y otro en pintura de cuerpo lleno o “plana”, con cuellos y patas inversamente desproporcionados. Recalco el hecho que estos distintos tratamientos del camélido forman parte de una misma “escena” (Figura 8-A).

Hay un tercer camélido de tamaño grande que presenta el contorno “abierto” en las patas –que comentamos para *Cacao D*– pero que aquí parece combinar tratamiento lineal con puntiforme, más el agregado de cuerdas de sujeción en cabeza, pecho y patas, que son “tiradas” por tres figuras humanas alineadas sobre un plano de apoyo virtual. El hecho que los puntos estén fuera y dentro del cuerpo, más ese contorno lineal “abierto”, me lleva a sugerir que la figura fue originalmente un motivo puntiforme (semejante a los de la serie B1), reciclado en camélido “felinizado”,



Figura 8. Real Grande-3. Pinturas de diversos sectores

por el agregado del contorno figurativo-sintético que usa parte de los puntos a modo de “manchas” del felino (Figura 8-B). A esta figura le es agregada luego (serie B4) las figuras humanas llevándola a tiro, además de toda una serie de figuras alineadas, en movimiento, de perfil y enfrentadas, portando objetos o armas, probablemente arcos (ver figura completa en Podestá *et al.* 2005, lámina 6).

Las figuras humanas presentan una norma frontal estricta con cuerpos de proporciones normales predominantes y muy alargados (tres casos: Figura 8-C y D). Hay tratamientos lineales completos o cuerpos engrosados por tratamiento de pintura “plana”. Las cabezas sin tocado (predominantes) son más angostas que los hombros. Hay dos casos de tocados sub-circulares lineales que inscriben una cabeza muy pequeña (Figura 8-A) partiendo de los hombros. Estos anticipan algunos que van a ser característicos de modalidades posteriores (Peñas Coloradas y Peñas Chicas) donde la cabeza es un punto central dentro de un trazado circular, simple o con radios internos; ambos serían probables formas de representación de turbantes, a modo de los conocidos para el Formativo temprano del Norte de Chile (Gallardo 1993, Aschero 1999, Martel 2004). Otro tocado representa la cabeza “hundida”, con un apéndice o resalte poco notable a cada costado (Figura 8-D). Estas anteceden a los de las series B3 y B4, las que muestran un sombrero o gorro con alas planas y un “casco” con apéndices curvilíneos convergentes, que se insertan paralelamente en su cúspide. Estos últimos van a ser comunes, también, en algunas representaciones de máscaras o rostros mascariformes.

Otras tres figuras humanas se muestran portando un objeto en forma de vara alargada, que es sostenido por ambos brazos hacia abajo y que cruza transversalmente el cuerpo a la altura del pecho (Figura 8-C). Esto se repite en figuras posteriores (la que posee “casco”) e interesa por algunos datos recuperados por Mariscotti de Görtliz (1978) de fuentes andinas, que luego comentaré. Una cuarta figura interesa por presentar un cuerpo muy ancho que muestra en el centro una figura elíptica alargada, en vertical, con pequeños puntos alineados interiores. El borde izquierdo del ancho cuerpo está escalonado del hombro hacia los pies; estos aparecen rebatidos a ambos lados de la figura transgrediendo una norma frontal estricta (Figura 8-D). Para lo que conozco esta sería la primera representación de ropa –del tipo “uncu”– en ANS.

Es destacable en este componente B2 la actitud de los camélidos pequeños formando filas que “suben”, “bajan” o se mueven siguiendo un plano común de apoyo virtual. No hay dinamismo en estas escenas –que incluyen figuras humanas aisladas o en pares o “parejas” (Figura 8-A y D)– ni ningún indicio de armas o cacerías. Las interpreto como escenas de pastoreo de camélidos, de arreo y/o de control de tropas domésticas en situaciones de pastoreo (Figura 8-A y B).

Entre los signos o representaciones no-figurativas, aparece una tripartita donde dos pequeñas circunferencias y una figura ovoide central están unidas por tres trazos que convergen hacia abajo. Importa destacarla también como antecedente de otras, generalmente grabadas, realizadas en soportes de plano inclinado, que denominamos “maquetas”

e interpretamos como esquemas de manejo del agua. En los grabados los surcos conectan hoyuelos que, por efectos del plano inclinado, permiten tirar agua y que esta fluya por los surcos y caiga hacia otro hoyuelo o se desparrame sobre la roca. Hacia los Desarrollos Regionales estas *maquetas* van a mostrar una gran complejidad, a modo de esquemas de sistemas de regadío, como los que aparecen en Confluencia-1 (ANS) o en Toconce, en el Norte de Chile (Aschero 1999: lámina pág. 127 y Gallardo *et al.* 1999: figs. pág. 93). La aparición de este motivo en una vega de altura (4000 m.snm.) como Real Grande, sugiere que podrían haberse realizado manejos del agua relativamente simples, canalizando desde vertientes próximas a la vega, para ampliar por riego las zonas de pasturas hacia las márgenes de la vega.

El componente B3 corresponde a una serie rojo-violáceo (10 R 3/4) que repite estas escenas de pastoreo y una clara –única– escena de caza. En esta un camélido a la carrera, de tratamiento sintético y cuerpo subdividido por un trazado entrecruzado irregular, es superpuesto por un proyectil alargado (semejante a un dardo de propulsor con emplumadura) y está secundado, por debajo, por dos figuras humanas esquemáticas en posición inclinada o diagonal. Los otros camélidos, en filas, incluyen tratamientos sintéticos de cuerpos alargados y esquemáticos-geométricos de cuerpo lineal alargado con cuatro patas. Estos corresponden a la modalidad *Peñas Coloradas* que incluye la figura de un antropomorfo “en bloque” (o *huanca*, Aschero 2005) y de una máscara.

El componente B4 usa indistintamente rojo oscuro o rojo violáceo para representaciones humanas en actitudes dinámicas, de perfil, enfrentadas y/o portando objetos u armas. Incluye la anterior escena del camélido “a tiro” y otra de enfrentamiento o lucha. Estas son características de la modalidad *Peñas Chicas* donde aparecen también una multiplicidad de tocados, adornos corporales y perspectiva jerárquica entre figuras humanas.

Resumiendo: el componente o serie B2 del conjunto de motivos originalmente denominado B por Podestá, muestra afinidades más estrechas con las representaciones pintadas de la serie local *Cacao C*, de *Cacao 1.A*, integrándose a la modalidad que estamos tratando. Pero estas escenas “de pastoreo” no han sido ubicadas en otros sitios de ANS y las diferencias con las de *Cacao 1.A* sugieren que estamos frente a componentes visuales funcionalmente diferenciados, en cuanto a la información que transmiten en cada zona ambiental y localidad de asentamiento en la que están emplazados.

En las cercanías de este sitio Olivera y su equipo han excavado dos aleros con diferentes indicios de ocupaciones con cerámica –sitios RG1 (ca. 770 AP) y RG6 (Olivera y Podestá *op.cit.* y Olivera com. pers.)– a su vez, conjuntamente con Pintar sondeamos otros dos reducidos reparos bajo roca próximos (RG 4 y RG 9), ambos acerámicos, con evidencias de la depositación de una cesta (Perez de Micou y Ancibor 1994) y de una camada de paja con restos de artefactos líticos –incluida una pieza bifacial– respectivamente. Pero hasta el momento no tenemos en Real Grande cronologías radiocarbónicas que reporten evidencias de

ocupaciones tempranas, vinculadas con el uso de RG3 por la modalidad *Río Punilla*. Sin embargo, siguiendo el propio modelo de Olivera de un “sedentarismo dinámico” (Olivera 1991), no debemos descartar que cualquiera de esos dos sitios RG4 o RG9 habrían servido de “puestos” temporarios para control de pastoreo desde otros asentamientos. Algunos de estos datados –o evidencias funerarias datadas– han sido ubicados en la capa 2 A de Quebrada Seca 3 (ca. 2600 AP) y aguas abajo del Río Las Pitas en Peñas Chicas (PCh) y Punta de la Peña (PP), con cronologías c14 desde ca. 3800 a 3200 AP (Sitios PP4, PP11.A, PCh1.1 y recientemente PCh1.3 y PCh1.5). Todos ellos excavados y estudiados por proyectos de investigación bajo nuestra dirección. Vale indicar que la distancia lineal desde Quebrada Seca 3 y de Punta de la Peña a Real Grande 3 es de 2.8 y de 8.2 km, respectivamente.

Pero es necesario decir que no hay nada comparable a la serie B2 en el arte rupestre del curso medio del Río Las Pitas ni en Quebrada Seca. Como seguidamente mostraré, las diferencias son más que notables. Esto lleva a razonar que no es improbable que, ciertas veces de altura como Real Grande, se manejen desde asentamientos en otras quebradas, como podría ser la de Cacao (12.8 km lineales), y no necesariamente desde bases residenciales ubicadas en los cursos inferiores de las mismas quebradas. Esto es: que los espacios explotados por determinado(s) grupo(s) familiar(es) estén inter-digitados con otros y ocupen distintas quebradas.

Peñas Coloradas 1.2

El conjunto de Las Peñas Coloradas fue descrito por Weiser como Peñas Pintadas en 1923, luego esa información tomada por Lorandí en su trabajo de 1966 y revisada y ampliada por Podestá en 1986/87. Las Peñas Coloradas del Río Las Pitas conforman lo que en la Patagonia meridional andina llamé “complejos de sitios con arte rupestre” (Aschero 1996), es decir: unidades discretas de distribución de representaciones y de evidencias de ocupación humana estratificadas y/o en superficie (artefactos líticos o cerámicos), separadas por sectores vacíos, pero espacialmente próximas y vinculadas a una misma formación o relieve topográfico. Son cuatro cerritos tabulares de ignimbrita (“peñas”), cubriendo un área de 620 x 140 m, con un total de 11 sitios con arte rupestre y distintas concentraciones de estructuras habitacionales (N=3) –incluyendo un pequeño caserío, con el acceso originalmente amurallado, en la cumbre de la Peña 3. Hay, además, un alero bajo roca con escasas evidencias de ocupación y otras estructuras, probablemente funerarias (N=2) saqueadas. Aparte de estas evidencias hay abundantes vestigios de cerámicas y artefactos líticos en superficie que sugieren distintos momentos de ocupación.

Como parte de este mismo complejo debe considerarse al llamado sitio “Barranca del Río Las Pitas” (BARP) por Podestá (Olivera y Podestá *op.cit.*) que está junto a la Peña 2 (a 30 m), sobre los afloramientos de ignimbrita de la parte alta de la barranca del río.

El arte rupestre se distribuye en soportes verticales –las superficies de las paredes acantiladas de las peñas– en so-

portes horizontales y verticales de bloques desprendidos de aquellas y en el “piso” alto de las barrancas acantiladas del sitio antes citado (BARP). A pesar de que los sondeos realizados no han proporcionado datos radiocarbónicos, los sitios con arte rupestre deben ser vistos en estrecha relación con espacios de asentamiento. Actualmente las peñas están regadas por una acequia antigua, probablemente “reactivada”, que toma el agua del Río las Pitas a una distancia de 991 m. No se sabe cuán antigua sea esta acequia pero el arte rupestre de todos los periodos representados aquí (Arcaico tardío a Inka) está predominantemente vinculado con la representación de camélidos y la simbología asociada. La referencia que han hecho Olivera y Podestá a la presencia de morteritos e infiriendo su asociación a tareas agrícolas –en particular el sitio BARP (*op.cit.*:114)– debe ser reconsiderada a partir de los recientes estudios de Babot (2004) que han mostrado que los “morteritos elípticos” de este sitio no tienen micro-vestigios adheridos que indiquen su utilización en tareas de molienda, las que habrían dejado residuos detectables, tal como ocurre en los morteritos circulares de otros sitios de la zona.

Interesan dos de estos sitios PC2.1 y 2.3. El primero se ubica en el frente SO de la Peña 1, la primera de la alineación ENE-OSO que siguen las cuatro “peñas”. Definí allí 12 unidades topográficas correspondientes a paneles que requieren distintos ángulos de observación o distintos campos visuales. De estas sólo 6 han sido utilizadas por los conjuntos de la modalidad que tratamos. Tres de estas seis unidades topográficas (UTB2 a B4) se ubican en relación a un “estrado” natural o piso de roca sobreelevado 1.34 m sobre el suelo arenoso actual. El estrado tiene 2.90 x 1.20 m e incluye una cuarta UT que no ha sido utilizada por esta modalidad. Las representaciones de las tres UT vinculadas con el estrado se ubican en los límites de altura del campo manual y pueden ser observadas claramente sin tener que subir al estrado. Pero, sin dudas, el efecto “escenográfico” dado por el estrado debe tenerse en cuenta, ya que sugiere que estas representaciones han tenido una consideración particular por parte de sus ejecutores; utilizando un término que le era grato a C.J. Gradín “aparecen *entronizadas*”.

La UT.B1 es un panel de 2 m de longitud, ubicado inmediatamente a la izquierda del referido estrado, con representaciones desde 0.85 m del suelo actual hasta 2 m de altura. Pero su campo visual está restringido por un gran bloque ubicado enfrente y que deja un estrecho pasillo de circulación (1.30 m) frente al panel.

Curiosamente las representaciones más tempranas de este sitio se ubican en los frentes Este y Sur del mencionado bloque (UT C1 y C3) y en un escalón rocoso del mismo, casi a ras del piso, en posición horizontal (UT C2). No utilizaron los paneles disponibles del estrado, ni los adyacentes a él. Estas representaciones presentan una pátina *muy fuerte*, están afectadas por fracturas muy antiguas del bloque –por su pátina y posterior relleno con sedimentos– e incluyen cruciformes lobulados (UT C2), circunferencias alineadas (UT C1) y una circunferencia con apéndice inferior (UT C3), todas asignadas a la modalidad *Quebrada Seca*.

Las otras dos UT utilizadas corresponde a las caras su-

periores del bloque aludido que forman entre ellas un ángulo de 100° (aprox.) siendo la cara al Norte (UT C4) la más inclinada y la única visible para un observador parado en el piso actual, ya que el bloque se eleva 3.20 m sobre el suelo arenoso. La cara superior mayor, no visible, presenta un plano casi horizontal de 2 x 3.50 m, con una ligera pendiente Norte-Sur (UT C5). Representa un campo visual restringido y “oculto” para la circulación normal. La sola referencia visual sobre la existencia de representaciones allí, está dada por un motivo no-figurativo, enmarcado para el cual, desde C4, puede observarse su continuación en C5.

No hay superposiciones en el bloque entre las series atribuidas a *Quebrada Seca* y a *Río Punilla*. Sus diferencias son por pátinas y técnicas de ejecución. Pero sí hay superposiciones de motivos de series posteriores en la UT B3 del estrado. Estas fueron señaladas en el texto de Podestá, en referencia a los grandes camélidos citados en el trabajo de Lorandi de 1966 (Podestá 1986/87: 251-252 y foto 5). Podestá muestra la superposición de un felino característico de la estilística alfarera Ciénaga sobre uno de los grandes camélidos, pero incluye a ambos dentro de lo que denominó “ocupaciones tempranas” entendiéndose por ellas las Agroalfareras tempranas o del Formativo temprano. En todas estas el grabado es por picado en surco, sin abrasión posterior. Pero las diferencias de técnicas y pátinas son notables ya que, con la salvedad del ataque de líquenes y los efectos a los que ya he hecho referencia, el conjunto asignado a Río Punilla presenta pátinas fuertes que las separa de las de conjuntos posteriores y de las muy fuertes del conjunto asignado a *Quebrada Seca*. A su vez presenta un surco más ancho, profundo e irregular que en algunos casos muestra una terminación de bordes angulosos, sugiriendo el uso de un cincel de filo transversal recto que trabaja oblicuamente respecto a la dirección seguida por el surco.

Comenzando a la izquierda del estrado el conjunto de la UT B1 muestra un camélido de gran tamaño (123 x 118 cm; Figura 9) con tratamiento figurativo-sintético, de contorno lineal cerrado, con tendencia a una esquematización geométrica. El cuerpo es de forma sub-rectangular, con cuatro patas rectas verticales terminadas en pezuñas en forma de “U” y cola oblicua de doble trazo cerrado. El cuello es desproporcionadamente ancho y corto; la cabeza muestra orejas realizadas por dos trazos que aparecen casi unidos en la parte superior, por desgaste o micro-exfoliación de la terminación del surco. La boca, conformada por dos trazos en “V”, se representa abierta, como si el animal estuviera bramando en dirección al estrado. Se estaría representando una hembra con cría, la que se ubica por debajo, en dirección contraria; esta es de tamaño menor, en actitud también estática, con cuerpo oval alargado y cuatro patas sin pezuñas (Figura 9).

En el interior y superpuesto a la figura del gran camélido se localiza una probable representación de ave de tratamiento lineal, totalmente alterada por un orificio irregular profundo cubriendo el centro de la representación. Otros dos orificios acompañan a este, son más regulares en su forma y el mayor de ellos afecta a una de tres representaciones de circunferencias con apéndices inferiores (Figura 9). La pátina de las representaciones, la del orificio más pequeño

y la del mayor son semejantes, por lo que no podría descartarse que los orificios hayan sido realizados en proximidad cronológica con las representaciones.

Las circunferencias concéntricas con apéndices ocurren en la modalidad *Quebrada Seca*, en el sitio homónimo. Estas representaciones de UT B1 parecen ser una síntesis de aquellas, las que también se repiten en asociación con grandes camélidos en Confluencia-1.

La UT B2 tiene dos representaciones: una doble circunferencia unida por un doble trazo vertical (64.5 x 20.5 cm), la inferior con otra circunferencia concéntrica y la superior con tres orificios dispuestos como esquinas de un triángulo, semejando ojos y boca de un rostro humano, y una representación en “U” corta (Figura 10). La primera es estrechamente semejante a una de las placas de oro, en forma de



Figura 9. PC1.2 UT B1

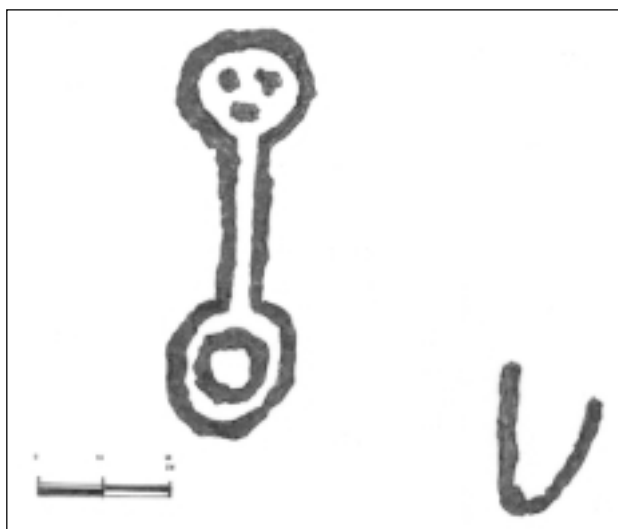


Figura 10. PC 1.2 UT B2

“ocho” ilustrada por González en su trabajo de 1992, procedente del Río Lipez (Sud Lipez, Bolivia), con la diferencia que en esta pieza no hay un rostro humano figurado sino dos circunferencias concéntricas (González 1992: 31 y lam. 3-86). El dato interesa porque las otras placas “en ocho” ilustradas, de la misma procedencia (*op.cit.*: lam 3-82-85), presentan todos rostros humanos figurados en ambos extremos. Volveré luego sobre esto. La otra representación reproduce la “pezuña” de los camélidos de esta modalidad y esto se confirma por su asociación con la representación de “pisadas” de trazos cortos paralelos o subparalelos, que es la forma más generalizada de representación del rastro del camélido. Tal asociación ocurre en la UT C5 pero corresponde a grabados de la modalidad *Peñas Coloradas*.

Las UT B3 y B4 son dos paneles adyacentes, formando un ángulo de la pared y “entronizando” dos grandes figuras de camélidos enfrentadas (Lámina 1-c y Figuras 11-12). El de la izquierda del observador (B3) mide 1,58 x 1,09 m y presenta tres grandes orificios superpuestos (*mataduras*), uno de forma subcircular y dos de forma elíptica (Figura 11). Presenta un trazo a modo de “atadura” en la pata trasera; pero no se puede discernir si es de realización posterior o relativamente sincrónica, por la alteración interna de la pátina original del surco. Lo mismo ocurre con el trazado combinado curvilíneo-rectilíneo del interior del cuerpo del animal. Ambos, por tal razón, aparecen en gris más claro en la figura 11. En el camélido de la UT B4 (1,61 x 0,82 m) está clara la semejanza de pátina de la representación de “carga” sobre el lomo del animal, del trazado de contorno del animal y la “cuerda” que parte de la punta del morro. Esta es la primera representación de “camélido con carga” en lo que se conoce del arte rupestre de ANS.

La figura del camélido de UT B3 es figurativo-sintética respecto al referente objetivo, donde el único esbozo de animación son las orejas volcadas hacia atrás, que indican actitud de resguardo o movimiento del animal. En la segunda figura (UT B4) hay una aproximación más analítica en el tratamiento de las patas, cuerpo y cabeza, a pesar de lo extremadamente corto del cuello. Mientras que en la anterior las patas aparecen como “anexas” al diseño unitario de cuerpo-cuello-cabeza, en esta las patas forman parte integral del diseño. Esta representación (Figura 12) muestra el posible “agregado” de pezuñas en la pata delantera (surco de pátina alterada). Pero no son un surco en “U” simple, como en la anterior figura, sino dos surcos en forma de arco grueso que convergen en el ápice de cada pata delantera. Es, también, una representación mucho más analítica de lo que puede ser la impronta de un rastro de camélido, más aún si se piensa en una llama con carga.

La cuerda del camélido a tiro termina en el ángulo de la pared, no se une al otro camélido. Esta cuerda y el agregado de la cuerda en la pata trasera de la anterior establecen una diferencia significativa entre ambas. Planteo esta diferencia en términos de una oposición “*Llevado (a tiro) vs. Capturado*”, “*Llama carguera vs. Presa de caza*” o “*Doméstico vs. Silvestre*”; interpretación que es reforzada por el diferente canon de una y otra representación además del hecho mismo de estar “enfrentadas” y “entronizadas”. Hay un tamaño y emplazamiento de ambas figuras que necesariamente debe ser tenido en cuenta. Esta interpretación tiene también que ver con lo que muestra el sitio Confluencia 1 y un par de motivos icónicos que trataré luego.

Un camélido de tratamiento aún más figurativo-sintético, con tendencia a lo geométrico se muestra en la UT C5,

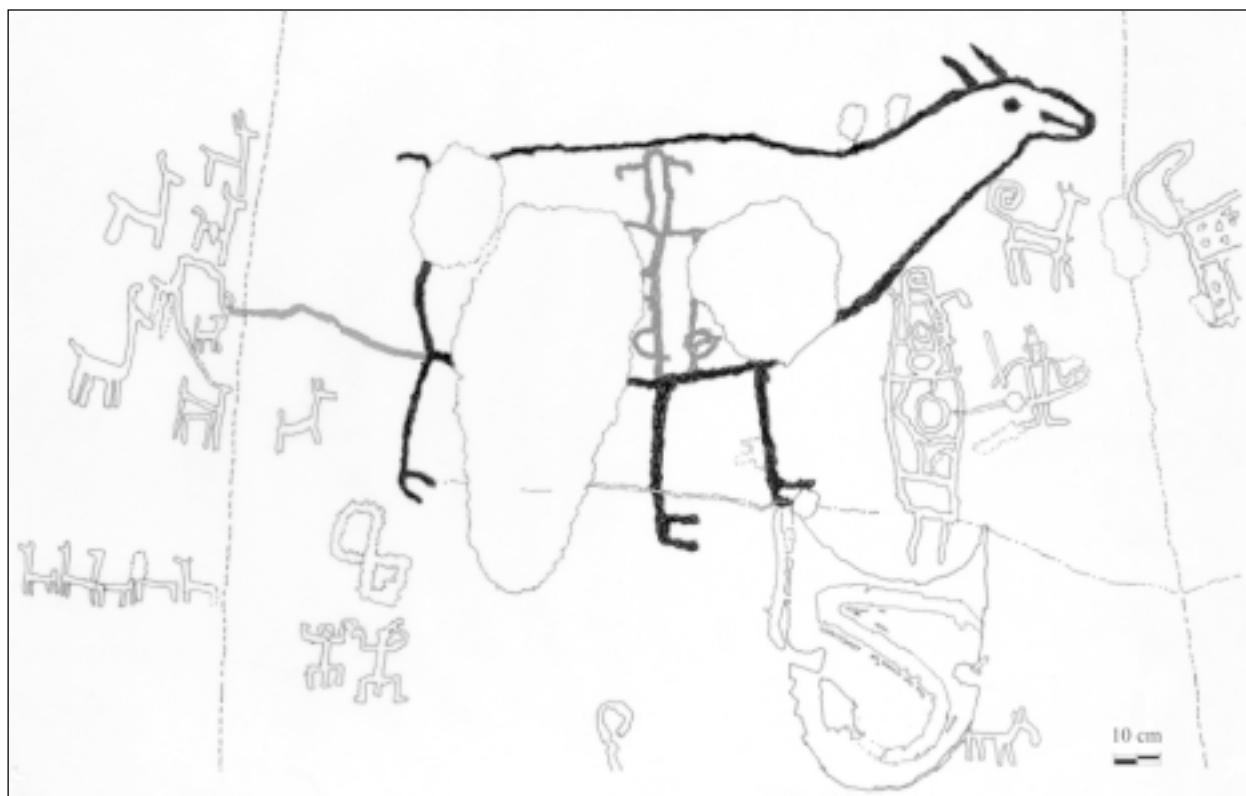


Figura 11. Peñas Coloradas 1B, UT 3

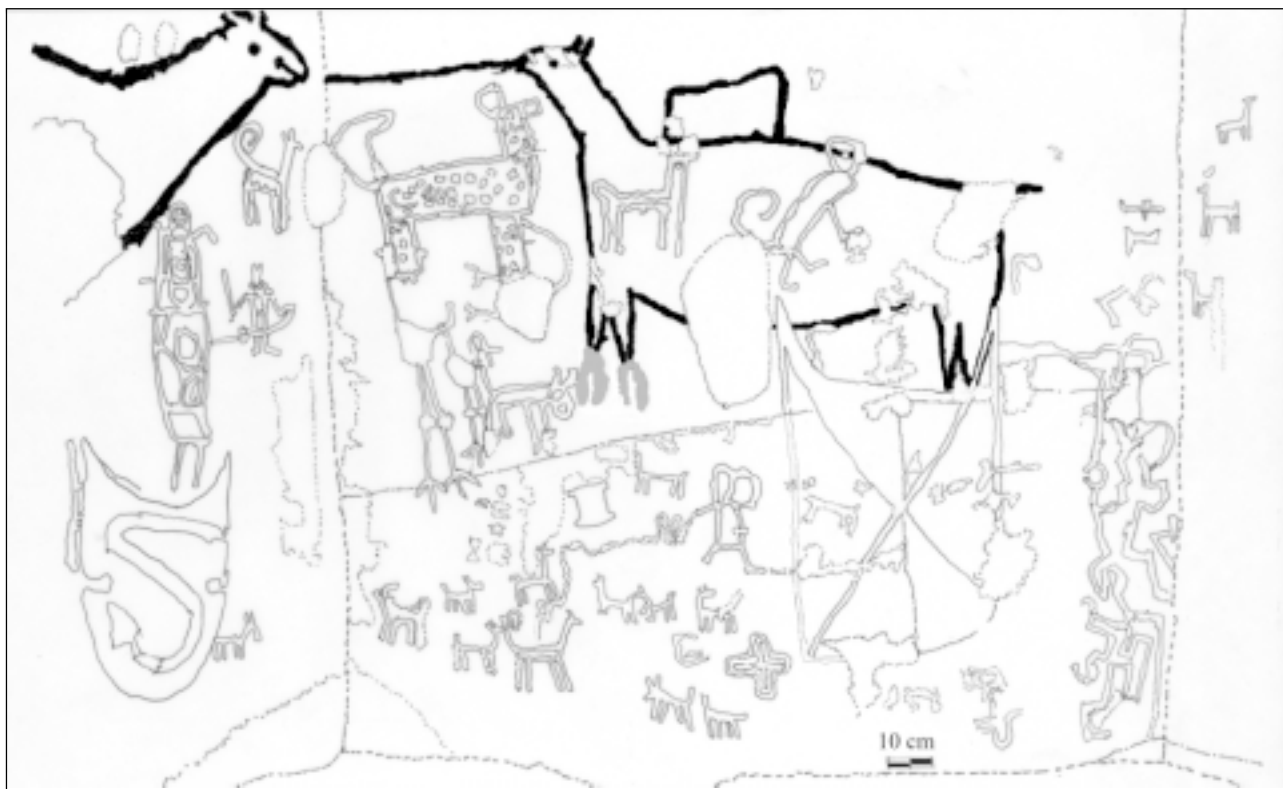


Figura 12. Camélidos Río Punilla, grabados. Calco. Peñas Coloradas 1B-UT4

la cara “oculta” del bloque (Figura 13). Cuerpo y cuello unidos conforman una suerte de trapezoide alargado al que se le han agregado una cola “parada” y cuatro patas en ángulo recto, terminadas con pezuñas en “U”. La cabeza está segmentada longitudinalmente por un trazo que forma la segunda oreja y presenta un hoyuelo circular que “marca” la comisura cuello-cabeza. Sobre el cuello hay un trazo ondulado que no llega a unirse al surco del contorno. La figura está orientada Sur-Norte, con las patas enfrentando el “estrado” mencionado y al panel B3. Su posición en el borde del bloque hace imposible observarla en un plano de apoyo normal; ha sido diseñada para ser vista de la forma en que la ilustro en la figura 11B, como si estuviera “sentada”. Por su tamaño y orientación y pátina resalta frente al resto de los motivos —de surco más angosto, menos profundo y menor grado de pátina— asignados a la modalidad *Peñas Coloradas*, algunos de los cuales ilustro en la figura referida. El tratamiento de este gran camélido (1,36 x 0,60 m) la aproxima claramente a los camélidos de la UT B1 y B3; es totalmente distinto al de B4.

Otros dos motivos en C5 son un tridígito o rastro de ave con el ápice en forma de hoyuelo³ —que vuelve a instalar simbólicamente el tema ave-camélido, conocido desde el Arcaico tardío— más un segundo hoyuelo próximo. El otro motivo es el compartido con la cara visible del bloque (UT C4), es una figura rectangular con una circunferencia interior y un rectángulo menor, externo, del mismo ancho. Una figura semejante en tamaño, forma y posición muestra un cuadrado en lugar del círculo y tres trazos paralelos, del mismo ancho, en lugar del rectángulo. Ambas anticipan lo que en otro trabajo denominamos “cartuchos”, que van a

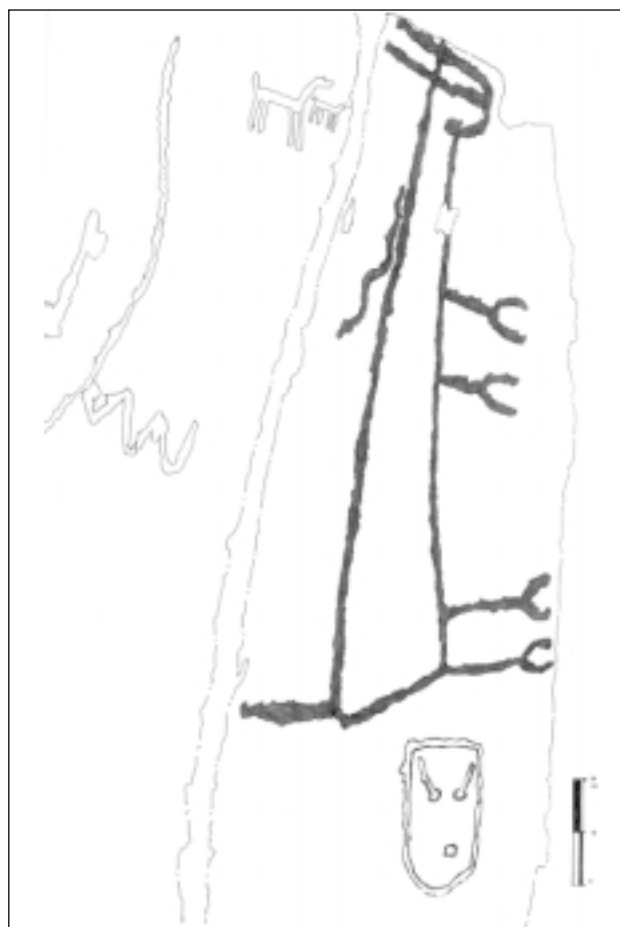


Figura 13. Camélido Río Punilla, grabado. Calco. Peñas Coloradas 1C-UT5

ser característicos de modalidades posteriores (ver Aschero *et al.* 2006). En la figura 14 muestro un calco tomado de una foto del ángulo formado por las caras C4-C5, con la consecuente deformación de los motivos.

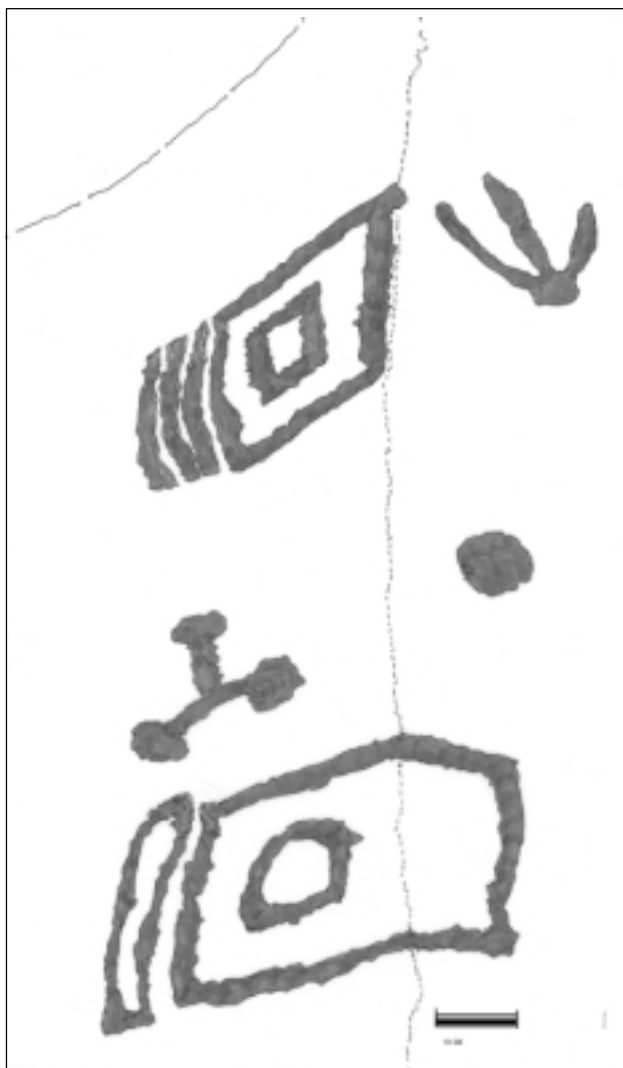


Figura 14. PC1.2 UT C4

Otro motivo de interés en C4 es una representación de dos hoyuelos circulares unidos por un trazo curvilíneo a los que se anexa luego un tercer hoyuelo con un trazo convergente en el centro del curvilíneo (Figura 14). El hecho de estar en el plano inclinado sugiere una forma extremadamente sintética de expresar esas *maquetas* de manejo del agua canalizada, que mencioné respecto al motivo de Real Grande 3. Esta asociación *maqueta-cartucho* anticipa la que va a ser luego recurrente en la modalidad *Peñas Chicas* (ver tabla 4), en otros sitios de la zona B, en el mismo Río Las Pitas (Aschero *et al.* 2006).

Como comentario final recalco las diferencias de este sitio con lo que muestran RG3 y Cc1A: a) distintos cánones en la representación de los camélidos; b) grandes tamaños y emplazamientos destacados de las figuras de camélidos; c) presencia de camélidos con carga y “a tiro” y “atados”; d) ausencia de las figuras humanas; e) relación de

signos no-figurativos con motivos de la modalidad *Quebrada Seca*.

Las semejanzas van a estar dadas por: a) el énfasis en la figuración del camélido; b) la presencia de tratamientos semi-analíticos y sintéticos del camélido combinados en una misma “escena”; c) presencia del tema ave-camélido, bajo distintas formas de figuración; d) representaciones de “rastros o pisadas” (humana, ave, camélido); e) uso de las “manchas” (puntiiformes) como rasgos felínicos en camélidos o aves.

Peñas Coloradas 2.3

Se trata de un único motivo, grabado en surco picado, compuesto de dos elementos o representaciones. Una figura de camélido con tres cabezas o tricápite y una figura humana, de cuerpo completo, ubicada por encima del lomo del tricápite. El cuerpo del camélido es de tratamiento esquemático-geométrico, de contorno abierto en las patas, las que terminan en pezuñas en forma de “U”. Hay diseños de rectángulos que afectan el interior de la “panza” del animal y una figura de un camélido bicápite, más pequeño (¿cría?), ubicado entre las patas de la figura mayor (Figura 15). Las cabezas de la figura mayor presentan diferencias dadas por: a) trazos transversales que delimitan cuello-morro y segmentan el cuello de la cabeza ubicada a derecha del observador; b) orejas rectas verticales en esa misma cabeza; c) orejas rectas en diagonal para las otras dos cabezas de la izquierda; d) tercer cabeza “agregada”, con cuello de trazo simple, sobre el cuello de trazo doble de la cabeza a izquierda. Ninguna de las cabezas tienen ojos ni bocas representados, pero su tratamiento recuerda el figurativo-sintético del gran camélido de PC1.2 B3. Lo mismo con las figuras geométricas interiores trazadas desde la línea baja



Figura 15. PC2.3 UT A1

del vientre del animal, si bien son distintas en una y otra figura son rasgos distintivos semejantes (comparar con Figura 11).

La figura humana es de contorno lineal, con desprendimientos por exfoliación en la cabeza y piernas. Se muestra en norma frontal con los pies rebatidos a ambos lados. No tiene brazos o estos se representan plegados contra el cuerpo.

Obsérvese que hay en esta figura tricápite ciertas coincidencias con los grandes camélidos del estrado de PC1.2. Hay una forma de oposición entre las dos figuras, que allá se da por “enfrentamiento” y aquí por desdoblamiento axial. Pero en este desdoblamiento hay diferencias de “actitud” que se mantienen entre una y otra figura, a izquierda (orejas hacia atrás, doble cabeza, menor y “agregada”) y a derecha del observador (orejas “paradas”, trazos transversales como posibles “ataduras”). El motivo está sólo, ubicado en el límite superior del campo manual, y sin ninguna restricción en el campo visual o en su acceso.

La Torre 1

Es un bloque expuesto con orientación al Norte, ubicado sobre un “espolón” que forma el relieve terrazado del frente Oeste del glacé en proximidad del asentamiento de Antofagasta de la Sierra y en relación con un afloramiento de ignimbrita. Localmente este afloramiento –a modo de un cerrillo tabular– se lo conoce con el nombre de “La Torre” pero es el mismo que Kühn y Weiser llamaron “El Peñón” (Kühn 1912, Weiser 1923 c.f. Podestá 1986/87).

El bloque ha sido reutilizado en distintos momentos desde la modalidad *Quebrada Seca*. Muestra camélidos de esta, otros camélidos y un cánido de la modalidad Peñas Coloradas y, en la cara superior del bloque, una *maqueta* de modalidades más tardías.

Las representaciones que interesan a este trabajo son dos camélidos de contornos abiertos, del tipo *Cacao D*, uno de ellos con representación de lo que podría interpretarse como un feto en el interior del cuerpo y un marcado engrosamiento de la pierna trasera, a la altura de la vulva del animal. Este motivo de la “hembra preñada” se repite dos veces entre los grabados de la UT 3 de Cacao 1A. Am-

bos camélidos se han realizado mediante picado en surco, se orientan en forma diagonal, paralelos entre sí y hacia arriba, respecto al nivel de base del bloque.

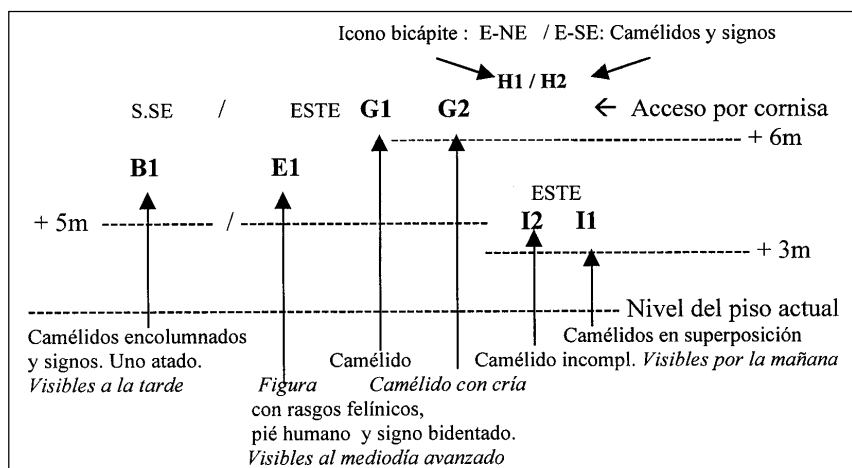
El sitio presenta vestigios arqueológicos en superficie pero aún no ha sido sondeado.

Confluencia 1

Cf 1 es un sitio ubicado al pié de un acantilado de ignimbrita que forma esquina en la confluencia de los ríos Punilla y la quebrada que constituye en el curso bajo del Calalaste, con los aportes de las vertientes de Laguna Colorada, al O-NO de la población actual de Antofagasta de la Sierra (Figura 2). Constituye también un complejo de sitios próximos (Cf 1 a 3), con otros dos que se ubican al Oeste del que tratamos, todos ellos con representaciones tardías predominantes (modalidad *Confluencia-Derrumbes*). El total de los 82.40 m del frente con grabados muestra 8 unidades topográficas mayores, con distintas subunidades, de las cuales 5 han sido utilizadas por la modalidad que tratamos. Entre la Ut B1 y la E1 hay 25 m de distancia, otros 16 m entre la E1 y la G1 y 34 m entre esta y la I2. Esto podría justificar la distinción de “sitios” distintos, pero la característica de Cf1 es su particular despliegue escenográfico, donde cada panel tiene distintas horas de visibilidad máxima. Esto sugiere una precisa elección de su emplazamiento, en relación con su orientación, que hace muy notables las diferencias visuales entre las representaciones ubicadas en el extremo NE: UT I1 (visibles con sol de la mañana avanzada a mediodía: Lámina 2-a) y las del SE: UT B1 de la distribución (visibles al atardecer: Lámina 2-c).

Además los motivos se distribuyen a diferentes alturas. Las ejecutadas en la base del acantilado están fuera del campo manual de cualquier operador de pié, por encima de los 3m (unidades topográficas I1, I2 y E1). Las de la parte superior del acantilado están en situaciones de difícil acceso y visibilidad, por encima de los 6m sobre el nivel de base del acantilado (caso de las unidades topográficas B1, G1, G2 y H1-H2: Lámina 2-b). En una visión de conjunto la particularidad del sitio estriba en que, en el despliegue del total de la serie de motivos, se constituye un espacio visual

Gráfico 1. Distribución de motivos de la modalidad Río Punilla: Sitio Confluencia -1





a. Paisaje del Río las Pitas



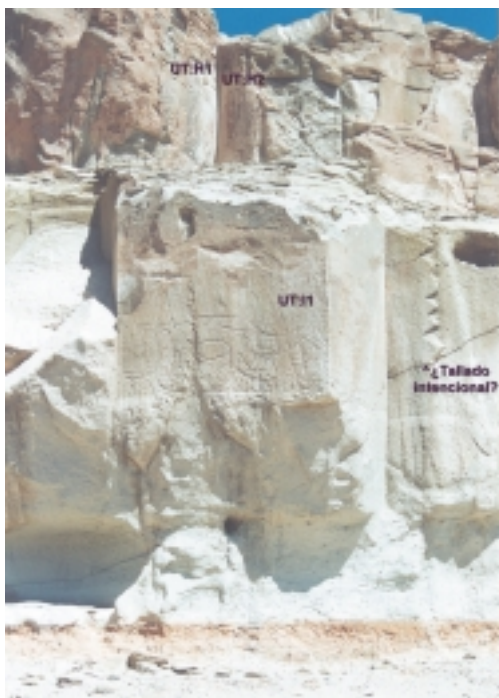
b. Cacao 1A, UT B, detalle de superposiciones



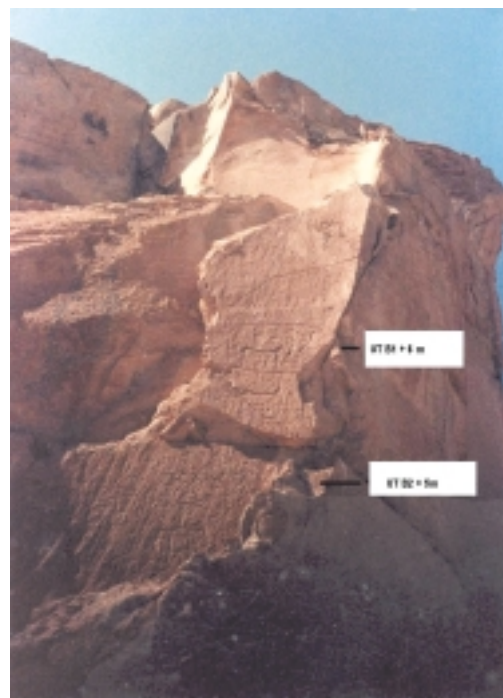
c. Peñas Coloradas 1B, UT 3 y 4



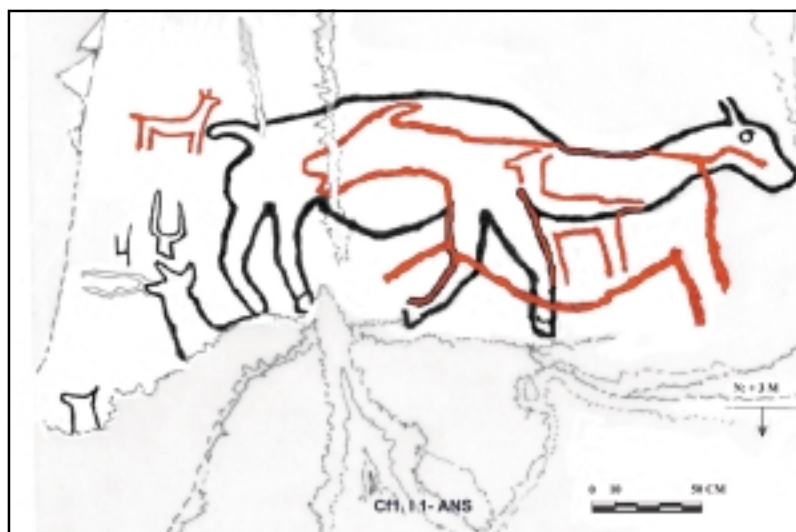
a. Confluencia-1, UT 11



b. Confluencia-1, UT H e I



c. Confluencia-1, UT B1



d. Confluencia 1, 11 calco

itinerante, con distinta ubicación topográfica y visibilidad de las imágenes. Esto sugiere un recorrido de unos 90 m, para acceder a ambos niveles del acantilado, entre momentos de sol matinal y el atardecer.

En el gráfico 1 sintetizo estas relaciones agregando las orientaciones de cada unidad topográfica y las alturas sobre el nivel del piso actual. El sector correspondiente a las UT H1-H2 e I1 se ilustran en la Lámina 1b. En esa lámina he señalado un posible recorte intencional de la roca en forma de zig-zag: pero quiero aclarar que difícilmente este serviría para trepar al nivel más alto. Es preciso alejarse hacia el Norte para encontrar un acceso posible a ese nivel y para hacerlo, aún ahora, hay que superar dos difíciles puntos de cornisa. El acceso desde un nivel más alto no es posible. Las cuatro UT en esas condiciones de inaccesibilidad son G1-G2, y H1-H2.

Por las condiciones antedichas el panel H.1 del sitio CF1 resulta de particular interés porque “concentra”, por así decirlo, representaciones que van a reproducirse con modificaciones en otras modalidades posteriores y porque, en particular la figura del bicápite asociado a una figura humana, es una representación de carácter icónico por su recurrencia en sitios del Alto Loa y Tiwanaku (Berenguer 1999). Además conjuntamente con el panel adyacente H2, se encuentra en esa situación de acceso difícil y baja visibilidad desde el pie del acantilado. Dicho de otra forma: no conformaría parte de un arte “público”, librado a todo observador, sino para grupos restringidos que conocen el acceso.



Figura 16. Confluencia-1, UT H1, calco

La estructura compositiva del panel H.1, realizada mediante técnica de grabado en surco picado, se muestra en la figura 16. En la parte más alta del registro superior hay una figura antropomorfa, que conforma el ápice de la composición. Sigue una figura geométrica rectilínea deteriorada en aparente forma de “U” con brazos en diagonal, una figura lineal elipsoidal y una representación de felino con la cabeza hacia la derecha, que conforman la base del registro superior de izquierda a derecha. El registro inferior está formado por una figura de ave con la cabeza hacia la izquierda y una figura con dos cabezas de camélido (bicápite) de contorno inferior abierto, que contiene en su interior una figura humana femenina, con el sexo claramente marcado, de piernas abiertas y brazos hacia abajo. La forma del conjunto tiene una marcada semejanza con lo que podría ser un esquema ovarios-útero, como una metáfora de refuerzo visual al detalle con que fue realizado el sexo de la mujer. Sigue una línea en zig-zag diagonal, que cierra el registro inferior hacia la izquierda.

Volveré sobre esta particular composición al tratar los contextos de significación, pero sí quiero recalcar que hay aquí, entre el panel H1 y H2, una posición “en ángulo” equivalente a los paneles B3 y B4 de PC1.2. A esta particular elección –vista como “oposición” o “complementación” entre paneles gemelos en tamaño y posición– debe sumársele el emplazamiento en la parte más alta del acantilado (Lámina 2-b y gráfico 1)

En relación a la figuración del camélido existe una expresa intención de hacer notar las diferentes maneras de representarlos, que señalé en PC1.2 y en RG3 como partes de una misma escena y en Cc1A como posibles momentos diacrónicos. En el caso de Cf1 la existencia de un modo figurativo-analítico más conspicuo establece un contraste aún más notorio. Obsérvese lo ilustrado en la Lámina 2-a y d y en las figuras 17 y 18.

En la UT H2 hay una resolución figurativo-semianalítica del camélido junto al ave que configura el registro central y, nuevamente, una figurativo-sintética en los restantes camélidos, utilizando los contornos abiertos que se vieron en Cacao 1 A y en La Torre 1 (Figura 17). Nuevamente en la UT I1 muestra una captación aún más analítica para el gran camélido central *que comparte contornos* con las figuras de tratamiento sintético (en rojo en la Lámina 2d). La mayor de las figuras sintéticas –dentro del gran camélido– tiene el cuerpo ancho de patas cortas que ya estaba presente, como canon distinto, en la modalidad *Quebrada Seca* (Cacao 1.A UT 4: Figura 3). Su vientre convexo y la presencia de la otra figura sintética, dentro de ella, sugiere que se trata de una hembra preñada. En el extremo superior izquierdo otra figura más pequeña anticipa las formas más esquemáticas que serán posteriormente “copiadas”, como ya mencioné, por las representaciones de la modalidad *Punta del Pueblo* (véase Podestá 1986/87: foto 6, pág. 252 y Aschero 1999: lam. pág. 119). Para abundar más en estas diferencias compárese el esquematismo del camélido con cría de la UT G1 (Figura 19), que guarda estrechas semejanzas con los de la UT B1 y C5 de PC1.2.

En el caso de la UT B1 de Cf1 otras dos figuras de grandes camélidos, con las cabezas y el extremo de las patas

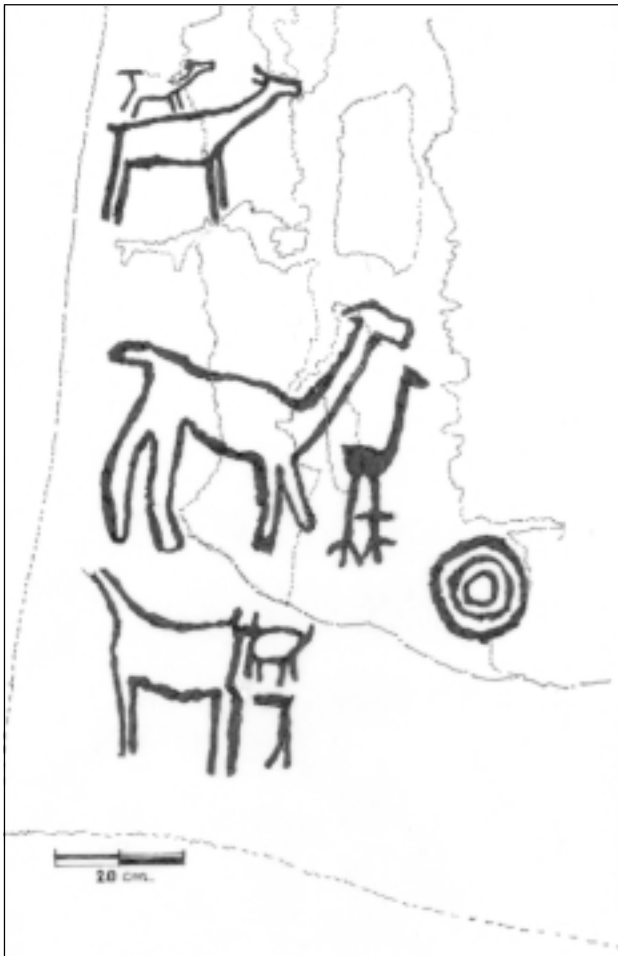


Figura 17. Confluencia-1 UT H2, calco

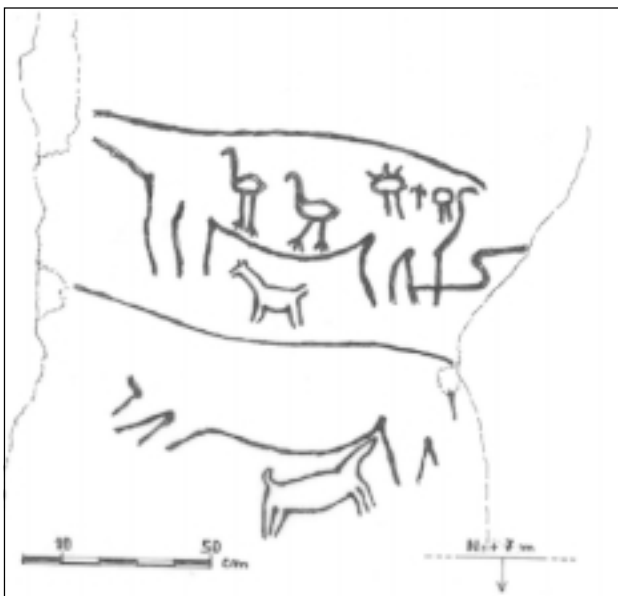


Figura 18. Confluencia-1 UT B1, dibujo

incompletos, presentan ambos, ese tratamiento analítico. Estos están por encima de los 6m de altura y ambas se muestran como hembras con crías, una amamantando y la otra libre, debajo del vientre de la madre. Esta última presenta una “cuerda” tomando la pierna trasera (Figura 18), tal como

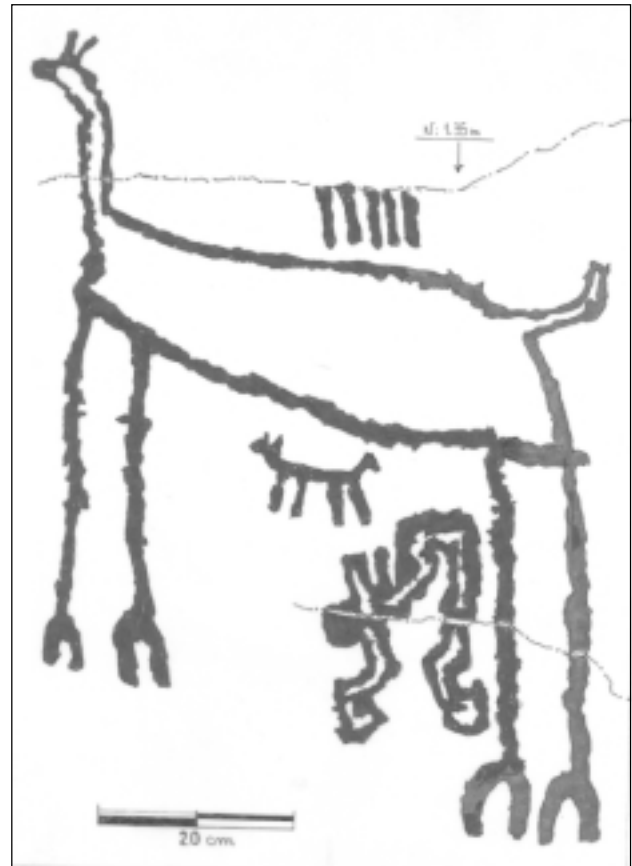


Figura 19. Confluencia-1 UT G1, calco

en el caso de Peñas Coloradas 1.2-UT B3. Otro detalle – sólo visible al atardecer cuando el sol resalta la profundidad del surco (Lámina 2-c)– es otra representación de “cuerda” que cruza diagonalmente el soporte, casi a un metro por encima del camélido y en dirección al cuello. Dentro de ese camélido se encuentran nuevamente signos de circunferencias con apéndices, un trazo segmentado y dos aves (¿suris?; Figura 18), repitiendo la asociación de la UT B1 de PC1.2.

¿Qué ocurre en Cf1 con respecto a estas formas discrepantes de representación de los camélidos? La respuesta necesariamente debe considerar las siguientes líneas de evidencias:

a) En Cacao 1 A es posible que más de un ejecutor estén pintando simultáneamente la escena con camélidos rojos desvaídos.

b) La forma de representación semi-analítica del referente objetivo aparece allí, como un posible *locus* temprano de estas manifestaciones (*Cacao C* en la secuencia local).

c) La situación de convivencia de dos formas de representación diferentes de ese referente objetivo en una misma “escena”, está presente en Real Grande 3 tanto como en Peñas Coloradas 1.2

d) En la anterior modalidad *Quebrada Seca* ya existe una forma dual de representación con cánones muy distintos, en sitios como Cacao 1 A y La Torre 1.

e) En esos dos sitios, con esa forma dual de representación, la más sintética, con un esquematismo que tiende a

lo geométrico, estaría vinculada con camélidos domésticos. La alineación de las representaciones en un mismo plano virtual de apoyo –la que posteriormente será interpretada como una forma de representación de “caravanas de llamas” (Aschero 2000)– avala esta interpretación en La Torre 1.

f) En Peñas Coloradas 1.2 UT B3 y B4 ocurre una situación inversa en la que el canon semi-analítico está claramente asociado a un animal con carga y “a tiro”, esto es: doméstico.

g) En ese mismo sitio ocurren los grandes tamaños, la “entronización” de esos camélidos en lugares preferenciales y la oposición –por enfrentamiento– de las dos formas de representación.

h) La forma de representación figurativo-sintética de “contornos abiertos” ocurre en *Cacao D* y en el sitio La Torre 1 y de una forma aún más esquemática en Peñas Coloradas 2.3 (tricápita). No tiene registros en Peñas Coloradas 1.2.

Sobre esta base observo que en Cf1 hay: 1) una marcada relación con *Cacao 1 A* y con La Torre 1 en el manejo de esas formas sintéticas de contornos abiertos; 2) con *Cc1A* y con PC1.2 en esas formas de resolución analítica o semi-analítica del referente objetivo; 3) una clara relación con PC1.2 en los grandes tamaños, los emplazamientos preferenciales y el juego de oposición entre dos formas de representación (también compartido con RG3).

Mi respuesta a esa pregunta es que en Cf1 ese juego de oposición entre diferentes modos de separar –en su representación– camélidos silvestres (vicuñas y guanacos) de domésticos (llamas), se sostiene *dentro de una misma composición* pero invirtiendo los referentes de PC1.2. Aquí se impone el criterio *Cacao-La Torre* –vigente desde la modalidad *Quebrada Seca*– en que las formas sintéticas refieren al animal doméstico y las analíticas o semi-analíticas al animal silvestre. Recalco el hecho de que la oposición ocurre dentro de la composición porque la presencia de representaciones aisladas de camélidos sintéticos, de esquematismo geométrico, del tipo del los de PC1.2 (en UT G1) u otras formas aún no comparables con sitios conocidos (en UT G2), sugiere que esas otras maneras o estilos de representación están formando parte de un mismo “despliegue escenográfico”, que ubica motivos y composiciones en distintos puntos del espacio –accesibles y no accesibles– para ser vistas a distintas horas. Dicho de otra forma: hay maneras o “estilos” de representación distintos que ocupan una posición dentro de la distribución total (UTB1, G1, G2, H2) pero hay un solo modo particular de representar esa oposición silvestre-doméstico utilizando la manera figurativo-analítica (UT B1, H2 e I1) y la figurativo-sintética de contornos abiertos. Además debe quedar en claro que esta forma analítica de representación del camélido –muy afín a las series Taira-Tulán– está claramente presente en Cf1 y apenas esbozada en PC1.2.; que no ocurre en ningún otro sitio conocido de la microrregión de ANS y que ocurre, con un muy bajo nivel de semejanza respecto a dichas series, en sitios de la Puna septentrional (Fernández Distel 1998:).

Así visto Confluencia 1 parece conjugar distintos elementos presentes en distintos sitios. Para discutir esto vea-

mos los otros componentes figurativos y no-figurativos. En la UT B1 los signos conocidos en la modalidad *Quebrada Seca* y luego presentes en PC1.2 UT B1, dentro del camélido, aparecen con estrecha semejanza aquí, pero dentro de un camélido de un “estilo” diferente de representación. En la UT E1 hay una representación de una planta de pie o rastro humano, asociado a un signo bidentado y a una figura con rasgos felino-antropomorfos combinados, con una “cola” extremadamente larga y vertical (Figura 20). Esta representación del pie ocurre en conjuntos de *Cacao 1 A* asignados a esta modalidad y sólo allí para estas épocas. El signo bidentado reaparece en la composición de la UT I1 dos veces y no lo conocemos para otros sitios. La circunferencia concéntrica de H2 es otro de los motivos presentes en la modalidad *Quebrada Seca* pero particularmente en el sitio *Quebrada Seca 1*. La asociación camélido-ave (UT B1, H1 y H2) es también un tema del Arcaico tardío que recurre en *Cacao 1 A*, en *Real Grande 3* y muy esquematizado en PC1.2. La norma frontal de la figura femenina dentro del bicápita, con los pies rebatidos (UT H1, Figura 16), es semejante a las de *Real Grande 3*, mientras que la figura humana “en bloque” de H1 guarda semejanzas con la de *Cacao 1 A* (UT 3, Figura 7-D).

Vemos entonces que esta conjugación de elementos diversos ocurre y que no se refiere sólo a las representaciones de camélidos. Cf1 los reúne y produce una suerte de síntesis de “estilos” locales, con una marcada relación con *Cacao 1.A*.

En la superficie de Cf1 se observan artefactos líticos y fragmentos cerámicos muy dispersos pero el registro ar-

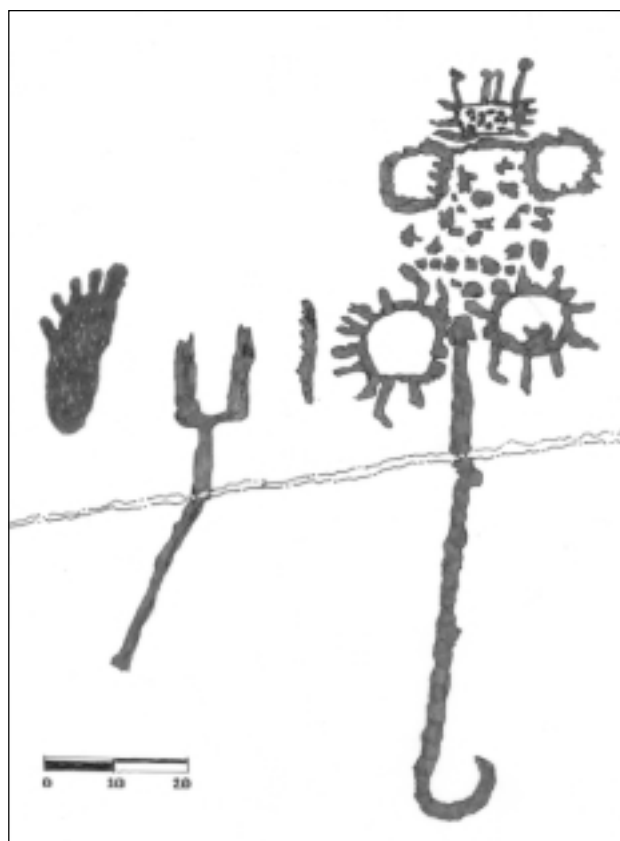


Figura 20. Cf1 UT E1

queológico estratificado de CF1 no proporcionó evidencias prehispánicas. La excavación al pié de un sector del acantilado (sector F-G) mostró una única ocupación histórica y una fuerte inclinación de la base del acantilado hacia su frente, que podría haber inhibido las ocupaciones al reparo del acantilado. Esto es: no hay indicios de asentamientos arcaicos tardíos y/o formativos tempranos en el sitio.

Contextos de significación y contextos funcionales

Por *contexto de significación* entiendo los referentes objetivos o imaginarios externos que pudieran haber sido seleccionados para ejecutar o reproducir en determinada producción rupestre, más toda información disponible de fuentes arqueológicas, etnohistóricas o históricas acerca de los posibles significados de un conjunto de representaciones o de ciertos motivos del conjunto. Me interesa partir de Cfl para retomar algunos datos volcados en un trabajo aún inédito (Aschero 2005) donde sobre la base de los estudios de González (1992 y 1998), Berenguer (1995,1999), Berenguer *et al.*(1985), Perez Gollán (2000), Duviols (1978), Mariscotti de Görlitz (1978), Urton (1981) e Isbell (1978), entre otros me fue posible intentar construir un “texto analógico”⁴ para entender la particular composición de la UT H1. Todas las referencias para construir este “texto” corresponden a los Andes centro-sur y operarían en una analogía histórica directa aceptando que existen tradiciones comunes –y/o una notable circulación de información– entre el NOA y el Área Andina Meridional (González 1992). Parte de estos datos se aplican también a representaciones de figuras humanas de Cacao 1.A, Real Grande 3 y ambos sitios de Peñas Coloradas.

Elementos en cuestión, datos analógicos e interpretaciones:

a) *La figura del felino, la figura humana con cuerpo-cabeza “en bloque” y el signo elíptico u oval, en posición más alta que el bicápite, pero formando parte de una misma composición.*

- El motivo de la figura elíptica u oval aparece aquí por vez primera en ANS y reaparece en el Sitio Curuto-5 y en el sitio Peñas Chicas 3 como “pectoral” usado por una de las figuras humanas con tocado (Aschero y Martel 2003/2005). Su relación con las llamadas “placas metálicas ovals” por González (1992) –quien las reconoce como las más antiguas en el Formativo temprano del NOA y Norte de Chile– es una hipótesis posible a tener en cuenta como antecedente iconográfico. En la obra de González (*op. cit.* y 1997) y de Isbell (1978) queda claro que estas formas elípticas tienen una fuerte carga simbólica en relación con divinidades creadoras (Viracocha) y, por extensión, con el agua o la espuma formada por el agua, como semen o elementos fecundantes (Urton 1981).

- Las investigaciones de Duviols (1978) han rastreado las concepciones sobre la litomorfosis del ancestro y de

los conceptos de la *huanca* y del *hauaqui*, en referencia al bloque de piedra que es depositario del alma y la potencia generadora del ancestro muerto y, por otra parte, al objeto (tecnofactura) que opera como residencia de su alma en vida, como su “doble” en vida, respectivamente. Recientemente Perez Gollán (2000) las aplicó también a la interpretación de los “suplicantes” de la escultórica Condorhuasi-Alamito y años antes aplicamos esto a la asociación entre representaciones rupestres de máscaras o rostros mascariformes y las máscaras de piedra del NOA (Aschero y Korstanje 1996). García Azcárate (1996) por su parte la aplicó a los monolitos de piedra de Tafi a los que interpreta como *huanca*s y en los que aparecen también grabados rostros mascariformes. Estas figuras humanas sin brazos o “en bloque” conocidas en el arte rupestre de la Puna norte (Aschero *et al.* 1992) –que para ANS también aparecen en Cfl y Ccl.1.A por primera vez y luego se repiten en modalidades posteriores– por su semejanza con los monolitos de piedra las he planteado como representación de estas *huanca*s, monolitos de piedras o bloques donde reside el alma del ancestro *muerto* (litomorfosis). En el trabajo aludido (Aschero 2005) propuse una triple distinción entre estas figuras y los monolitos como *huanca*, las máscaras (de piedra o sus representaciones) como *hauaqui* –el doble del alma en vida que acompaña luego a ciertos muertos– y los suplicantes o figuras equiparables como *mallquis*, la representación del cadáver conservado. Esto es: estas figuras humanas “en bloque” y las representaciones de máscaras estarían aludiendo a distintos aspectos de la potencia del ancestro muerto, en su poder fecundante o protector.

- Para la figura del felino de este panel y la de la UT E1 de este mismo sitio, con rasgos antropomorfos y felínicos, debe tenerse en cuenta la relación entre el felino y las imágenes solares planteada por González (1998). Es muy clara en este sentido otra representación de Peñas Coloradas (sitio 3.2) –y de la modalidad homónima– en la que el círculo solar con las manchas felínicas opera como un rostro antropomorfo, con manos de cinco dedos, “patas” de cuatro dedos, tocado y una larguísima “cola”, que sugiere mejor “el rastro” dejado por un sol en ascenso (véase Podestá *et al.* 2005: lam. pág. 69). En la lectura que hace Isbell del dibujo del templo de Coricancha –hecho por Pachacuti Yanqui– entre los elementos masculinos de la derecha de Viracocha (como elipse) están el sol y el rayo. Entre los de la izquierda –femeninos– están la luna y el felino (Isbell *op. cit.*:278 y 279).

Por otra parte en su estudio sobre la Pachamama Mariscotti de Görlitz señala que son atributos de un dios altiplánico de los fenómenos meteorológicos –el conocido como *Pariacaca* en este caso– casco y barreta de oro como atuendos, o bien aparecer con una maza en la mano izquierda y una honda en la derecha (1978a: 201-202). Asimismo indica que, entre los animales que acompañan a dicho dios en sus distintas denominaciones regionales, están el felino y una serpiente. Pero cierto es que entre autores y fuentes las significaciones del felino son altamente polisémicas; señalo algunas de ellas como: (a) su asociación con esa deidad

de los fenómenos meteorológicos, el felino volador que lanza rayos u orina la lluvia (Mariscotti *op. cit.*); (b) o bien su relación con la imagen solar (González *op. cit.*) que se refuerza con la presencia de sus “manchas” en las figuras que mencionamos como probables representaciones solares; (c) pero también su doble aspecto de predador y protector como ha señalado Saunders (1998). Esta última es particularmente interesante en su relación con camélidos que suman rasgos felínicos.

Estas distintas evidencias sugieren que la asociación de representaciones en el registro superior de esta composición no es aleatoria. Interpreto que, en conjunto, tendrían que ver con fuerzas fecundantes de un ancestro, deidad o potencia, que protege y otorga algún don relevante para la vida en estos ambientes. Este don podría ser el agua con su poder fecundante de cielo a tierra.

b) El bicápite y la inclusión de una figura femenina dentro del camélido bicápite.

- Este motivo nos permite establecer ciertas relaciones iconográficas con el Alto Loa donde mencioné que Berenguer *et al.* (1985) destacaron la representación de camélidos bicápites con una figura humana, de medio cuerpo, centrada sobre el lomo del bicápite. Esta muestra tocados de trazos irradiados o perpendiculares y/o indicación de máscara con rasgos felínicos y brazos doblados hacia arriba, sosteniendo elementos alargados “como varas”. Berenguer ha reunido estas figuras bajo la designación de “el señor de los camélidos” y efectivamente, en el sitio La Isla, esta figura aparece rodeada de camélidos “(...) más pequeños, grabadas en un estilo que recuerda vagamente a Kalina y Taira” (*op. cit.*:30). Al decir de este autor el bicápite constituiría una suerte de “trono” que, en un trabajo anterior, compara con el que forma la base de la figura humana con los dos cetros que constituye la figura central de la Puerta del Sol en Tiwanaku. (Berenguer *et al.* 1985). La representación del tricápite de PC 2.3 está algo más cerca de estas del Alto Loa. Pero la diferencia aquí, en Cf1, está en la figura femenina con su sexo destacado *dentro de un camélido de doble cabeza y contorno inferior abierto*.

¿Tiene que ver esta doble cabeza con la oposición o complementación que venimos señalando entre camélidos silvestres vs. domésticos? Si el registro superior puede interpretarse en el sentido sugerido, la presencia de la mujer aquí es algo coherente. La mujer, como imagen de fertilidad, nutrición, del cuidado y la “domesticación” de su progenie, podría estar directamente involucrada en la domesticación de animales y plantas (Cauvin 1998, Hodder 2000). En este sentido su posición dentro del bicápite puede estar indicando una concreta relación con la domesticación de los camélidos silvestres, como mediadora del proceso representado por las dos cabezas.

c) Figuras ovales, circunferencias dobles unidas y circunferencias concéntricas:

- La relación entre la figura elíptica con las placas ovales que estudió González en su trabajo de 1992 ya la mencio-

namos. Insisto en este término *elíptico* más que el “oval” usado por González en cuanto la construcción de la elipse implica dos puntos que son sucesivamente ejes del desplazamiento de un punto móvil. Implica dos extremos iguales o dos figuras en “U” contrapuestas. Esto es una oposición entre dos elementos iguales. Estas figuras en “U” son características, como formas de “U” invertidas, en el arte rupestre de los cazadores-recolectores tanto en ANS como en la Puna norte (Aschero y Podestá *op. cit.*). Isbell la relaciona con la representación esquemática del sexo femenino y observa su uso como forma básica en plantas de estructuras arquitectónicas tempranas costeras y de grupos amazónicos peruanos (Isbell *op. cit.*). Cuando González se refiere a las placas en “8” precisamente acepta “(...) que estas placas serían una representación doble, en una imagen especular, de las placas ovales unidas por sus extremos” (*op. cit.*: 25). Los rasgos antropomorfos del motivo de PC1.2 UTB2 son coherentes con las placas de oro de Sud Lipez ya mencionadas. En este sentido Cf1 como PC1.2 tendrían estas probables representaciones de placas elípticas y en “8”, respectivamente, que de acuerdo a González tendrían una dispersión y una cronología semejantes (*op. cit.*:25).

Hay dos aspectos que acepto en este tema y que hago parte de mi interpretación: los mencionados grabados rupestres son la representación de esos objetos (placas ovales y en forma de “8”) y, por otra parte, que unos y otras tienen una significación común. Respecto a esta significación González –luego de revisar la información en torno a lo afirmado por Santa Cruz Pachacuti sobre que el óvalo (o la elipse) era la representación de Viracocha como divinidad– toma en cuenta la información de Urton (1981) y concluye:

“(...) [en su estudio]) sobre la Vía Lactea y de los ríos estelares que en ella se originan, es decir en su vínculo indudable con las fuentes hídricas y por ende con la fertilidad de la tierra, Urton deduce que el nombre *Viracocha* – espuma, grasa – se relaciona íntimamente con este complejo celeste.” Y continúa diciendo “La representación oval de Viracocha usada por Pachacuti no sería mas que “la Vía Lactea y su reflejo terrestre, el río Vilcanota”. Habría así una correlación entre la idea de Viracocha como deidad primogénita, creadora, fertilizante (agua=río=espuma) y su representación en la cosmogonía de los ríos estelares” (González 1992:208).

Las formas elípticas las vemos aparecer en las mencionadas representaciones de “pendientes” en el pecho de figuras humanas, en los llamados “morteritos elípticos” y en algunas formas de las grandes “mataduras” u orificios que aparecen sobre las figuras de camélidos de PC1.2. Los datos de Urton sobre las formas elípticas y la espuma del agua (como semen; Urton *op. cit.*) y el hecho que esos morteritos no presentan evidencias de uso como tales, sugiere que también tendrían que ver con el agua, como contenedores del agua de las escasas precipitaciones anuales. Los interpreto cumpliendo algún papel de tipo “ex-voto”, algo –objeto o representación– con la forma de lo que se quiere obtener que es ofrendado para que lo deseado ocurra. Lo ofrecido es algo “a llenarse”, pero no una forma cualquiera, sino una con un contenido simbólico particular (la elipse).

d) *figuras humanas con objetos en las manos y en parejas:*

- Cité el trabajo de Mariscotti de Görlitz en que hacia alusión a *Pariacaca*, un dios andino de los fenómenos meteorológicos, a su presencia con una maza y/o una honda y casco de oro (Mariscotti *op. cit.*). Por otra parte esta autora cita el ciclo mítico de *Pariacaca* y *Chuquisuso* como pareja en directa relación con la abundancia de agua para riego y la activación de la red de canales (*op. cit.*:210). Resulta de interés tener en cuenta estas referencias en relación a las figuras humanas con objetos en las manos (¿hondas, mazas, varas?) que aparecen en la serie rojo oscuro de Cacao 1.A y Real Grande 3, y las representaciones en parejas en este último sitio (Figuras 4, 6 y 8).

Estas representaciones preceden, en ANS, a la de la figura humana con los brazos alzados, asimilable a la que aparece en los altares bicápites o sin ellos, en el Alto Loa (el “señor de los animales” según Berenguer *op. cit.*), al “personaje frontal de la cabeza radiada” (Horta 2004) o a la divinidad suprema de *Aguada* según González (1998). Esta representación de brazos alzados, sin sexo señalado, con o sin tocado, va a ser característica a partir de la modalidad *Peñas Chicas*, en recurrente asociación con representaciones de camélidos (Aschero 1999: lámina pág.119) o rastros de camélidos (Podestá *et al.* 1991: Figura 9). Esto sugiere una significación afín a ese “señor de los animales” de Berenguer, reemplazando o complementando esas otras figuras con objetos en las manos (ver Tabla 4).

En un arte rupestre en que la figura del camélido aparece como un elemento central estos datos de base analógica permiten entrever que esa variabilidad entre sitios contiene un discurso simbólico, también variable, que gira en torno a la protección y al agua como elemento vital. Frente a esta variabilidad Confluencia 1 muestra una síntesis o reinterpretación, que junta estilos distintos que se interdigitan entre distintas zonas ambientales o sectores de Quebradas. Así la relación entre Cacao y Real Grande, entre Cacao y La Torre, frente a *Peñas Coloradas*, está indicando que ciertos actores sociales (familias o linajes) operan esos sectores y que el arte rupestre es un diacrítico social que sirve para marcar estos espacios. A su vez hay un texto visual que explicita los elementos simbólicos para proteger lo que en esos sectores se produce.

Podría decir, entonces, que el rol que esos otros sitios juegan en el sistema social de su época, exceptuando Cfl, es el de “marcar” esos espacios y “explicitar” una simbología que protege los recursos clave para subsistencia a la vez que alecciona, hacia adentro del sistema, sobre cierta cosmovisión y sostiene determinada ideología. Su *contexto funcional* opera simultáneamente hacia un *afuera* y un *adentro* de ese núcleo productor, entendido como ciertos *agentes* sociales que ejecutan sus obras para un cierto (mayor) número de *actores* sociales (en el sentido de Giddens 1985), de espectadores de los que se espera cierta respuesta, cierta actitud (Hodder 1990). En cuanto esos distintos productores-agentes actúan dentro de un mismo sistema social, esta diversidad estaría hablando de cierta tensión. Hay demarcaciones en cuanto hay diferencias que hay que denotar.

Visto en esta perspectiva el contexto funcional de Con-

fluencia 1 parece ser otro. Las características de Cfl llevan a entender a este sitio como resultado de una estrategia que busca disminuir grados de conflicto; algo que ocurre a través de una diferenciación estilística de los agentes y sus espacios de procedencia, más la activación de una cosmovisión común, de una ideología compartida hecha visible en ese despliegue iconográfico. El *contexto funcional del sitio* podría entenderse como un espacio de co-participación ritual, en el que se activa esa cosmovisión dentro del sistema social. En este sentido el conjunto rupestre opera como demarcación de un espacio de uso social abierto a distintos segmentos del sistema social, donde los posibles conflictos derivados de la competencia entre agentes, grupos territoriales o linajes, son disminuidos “agrandando” lo que es común y necesario a todos. Esto es: la expresión visual de cierta cosmovisión, emplazada en un espacio compartido del paisaje social y constituyéndose en un punto de referencia para una memoria colectiva “amplificada” en torno al qué y el cómo de la multiplicación o resguardo de las tropas de camélidos.

Río Punilla y la cuestión de la complejidad

Esta diferencia que propone la propia estructuración del sitio Cf 1, ese distinto contexto social, necesita ser visto desde una perspectiva regional más amplia que tiene que ver con la discusión en torno a la complejidad en cazadores-recolectores y esa “transición” a las economías productivas. Tiene que ver con el cómo concebir esa complejidad. ¿Cómo un estado o estadio de desarrollo –a partir de ciertas condiciones estructurales de los sistemas sociales y los modos de producción– del que no se puede volver atrás? O ¿cómo una situación coyuntural a la que se puede acceder y salir? Rowley-Conwy (2001) presentó una línea de razonamientos y ejemplos respecto a favor de este último planteo. Por su parte Yacobaccio (2001) y Hocsman (2002) parecen más inclinados a pensar la complejidad en esos otros términos, en su aplicación a lo que ocurre en la Puna argentina. Yacobaccio reconoce distintas causas posibles para el surgimiento de los cazadores-recolectores complejos: la circunscripción espacial y la desigualdad social son dos de peso en su planteo. Ve que el incremento de la territorialidad podría traer aparejado la pérdida de las prácticas del compartir, características de las sociedades C-R no complejas. Y esto es un paso previo al acopio o acumulación de bienes, a la desigualdad. Pero... ¿es esto necesariamente así?

En un trabajo anterior (Aschero 2005) discutí la existencia o no de desigualdades sociales en el seno de las sociedades C-R. Creo, en concreto, que no hay evidencias suficientes para demostrar la existencia de desigualdad entendida como el usufructo del trabajo de otros, ni la presencia de jerarquías hereditarias (Arnold 1996, Yacobaccio 2001). Los contextos funerarios del tipo de los de Inca Cueva-4 o Huachichocana III capa E2 no necesariamente marcan diferencias sociales sino un tratamiento particular de los muertos en términos de un posible culto y/o desplazamientos de cuerpos y partes corporales de individuos que representan de alguna forma particular –o mejor que otros–

a las familias o los linajes familiares. Esto puede tener que ver directamente con situaciones de territorialidad y un relacionado culto a los ancestros (Smith 1995, Aschero 2005). No discuto el que pueda haber situaciones de prestigio diferentes entre cazadores-recolectores, debidas a virtudes propias y reconocidas por el grupo social de referencia. Aún más, pueden darse situaciones diferenciales en la facilidad mayor o menor de acceso a recursos preciados, por situaciones particulares de parentesco o capacidad de acceder a interacciones más continuas o distantes. Pero no se visualiza por qué estas deben llevar, necesariamente, a la desigualdad; sea en términos de ese usufructo del trabajo de otros o a una acumulación diferencial de bienes que quiebra con las prácticas del compartir.

Coincido con Yacobaccio y con Hocsman, en los trabajos citados, que la *circunscripción espacial* es algo que esta ocurriendo en la Puna desde *ca.* 5500 AP o posiblemente bastante antes (*ca.* 7500 AP) de acuerdo a las evidencias sobre cazas colectivas y cambios en la movilidad (Aschero y Martínez 2001, Martínez 2005). Esa circunscripción espacial pudo tener distintas causas, ambientales y sociales. Puede haber coincidido un período de estrés en los recursos, por condiciones de sequía y reducción de las áreas de pasturas naturales durante el hipsitermal, con un incremento en los procesos de fisión de las unidades sociales, requiriendo espacios nuevos para la explotación de recursos o la fragmentación de los espacios ya existentes. Procesos acelerados por la adopción de nuevas técnicas productivas (domesticación de camélidos y de especies vegetales, transporte en llamas cargueras) y la reactivación de conocimientos ya existentes para intensificar los productos de caza, recolección y cultivo (cazas colectivas, molienda, almacenaje). La circunscripción espacial habría llevado a la especialización en la caza de los camélidos, algo que se observa tanto en la Puna como en el ámbito del Salar de Atacama (Yacobaccio 2004 y 2005), pero los procesos que le siguen inmediatamente parecen haber sido muy diferentes, en particular los de la Puna sur en la comparación con los del flanco oriental del referido Salar (Nuñez 2000).

Si esto se piensa en términos de un conflicto que afecta los propios núcleos territoriales de esos sistemas sociales C-R –sin desigualdades sociales incorporadas y ocupados en un alto número de interacciones sociales– las alternativas de solución no debieron ser muchas. Contrariamente a la idea de una territorialidad que quiebra el compartir y las acciones cooperativas entre familias o grupos de linaje – como unidades productivas– generando diferencias visibles de jerarquización, el registro arqueológico de ANS sugiere otras alternativas. Una posible habría sido la de promover o reforzar las acciones cooperativas –cazas colectivas, formas equitativas de reparto de las presas de caza, intercambio organizado a través de cooperación entre familias– dentro de parámetros de consumo controlado y de un refuerzo de las redes de parentesco, con un incremento de la fisión de segmentos de población hacia grupos de parentesco distantes. Una territorialidad laxa, que se mantiene a través del Formativo temprano, sin generar desigualdades sociales ni jerarquías visibles (en contextos, estructuras o asentamientos).

Pero esa situación de conflicto representaría un grado extremo de complejidad de las relaciones sociales; en términos de Gell-Mann (1995) un alto grado de *complejidad efectiva interna*. Esto es: cuando el esquema obtenido por vía analítica muestra un cierto número de situaciones libradas al azar o estocásticas. Esta posición de Gell-Mann, basada en estudios cibernéticos nos sirve para abordar la complejidad de los sistemas sociales (sistemas *abiertos*) desde otra perspectiva. Así, en un extremo de las posibilidades, podría haber sistemas que no presenten regularidades, esto es una situación de desorden absoluto, de completa aleatoriedad y, en el otro extremo, sistemas completamente regulares, donde el incremento del orden adquiriría valores máximos. Pero para que la *complejidad efectiva* de un sistema abierto tenga un valor apreciable, debe existir una situación intermedia entre orden y desorden (Gell-Mann *op. cit.*). El conflicto genera una serie de situaciones azarosas que ponen en riesgo las redes de interacción y la propia capacidad de sustento de las unidades productivas (familias, familias extensas, bandas o microbandas). Reducir el conflicto es buscar soluciones alternativas que reduzcan lo azaroso y ordenen las relaciones sociales bajo otros estímulos.

Como dije antes esa *memoria social* es un mecanismo que no puede soslayarse en el estudio de las antiguas sociedades puneñas y menos aún en el proceso que lleva de las economías cazadoras-recolectoras a las productoras. El arte rupestre, el de los objetos muebles y el registro arqueológico circumpuneño mismo, indican que ese “Formativo temprano” es una situación cualitativa, espacial y temporalmente variable, que no puede ser entendida sin la base de las “condiciones iniciales” impuestas por el paisaje social construido por las sociedades C-R en cada región o microrregión.

Es esa memoria la que veo operando en respuesta a las situaciones de riesgo que la circunscripción y el conflicto por espacios productivos traían aparejadas. En un primer momento del desarrollo de esta modalidad *Río Punilla* el manejo de las representaciones rupestres no sería ajeno a esa operativa de denotar y tomar parte de la situación de conflicto. Precisamente el contexto funcional de los sitios Cc1.A, RG3 y PC1.2 refuerza la idea de que esas operaciones de demarcación de espacios, diferenciación de maneras o estilos de producir arte rupestre y la explicitación de contenidos simbólicos en cada zona ambiental, serían respuestas consistentes ante una situación de conflicto, *pero que tienen inicio antes*, en la modalidad *Quebrada Seca*. Es que esta es una situación que estaría vigente, por problemas con los territorios de caza en el lapso 5500-4000 AP y que se acrecentaría luego (*ca.* 4000-2500) por espacios productivos para la tenencia de tropas de camélidos domésticos (campos de pastoreo) o de espacios de producción hortícola a nivel familiar. Esto es: habría un primer momento en esta modalidad *Río Punilla* en que esta demarcación de diferencias se sostiene desde la anterior modalidad *Quebrada Seca*, aún compartiendo nuevos códigos y énfasis comunes en la producción del arte rupestre. Ahora son camélidos más figuras humanas los que sirven para marcar las diferencias y estas son más explícitas.

Frente a esto Confluencia 1 instala otro discurso, otro contexto funcional, un manejo novedoso del imaginario visual integrado a –lo que interpreto son– estrategias de reducción de la complejidad efectiva del sistema social. Considero que esto ocurre en ese segundo momento (ca. 4000-2500 AP) del desarrollo de esta modalidad, en concordancia con un incremento de las interacciones e intercambio de información con poblaciones de Puna norte, del flanco oriental del Salar de Atacama y del Alto Loa. De allí no sólo llegarían recetas temáticas y constructivas sobre el hacer del arte rupestre, sino también información calificada sobre procesos socio-económicos e ideologías. La respuesta de esa memoria social –que filtra, decanta y selecciona lo utilizable de toda esa nueva información– es esa estrategia distinta que utiliza, entre otros recursos posibles, las representaciones rupestres para aquietar tensiones. Para ello apela a una síntesis visual basada en códigos que están vigentes, complementados con otros nuevos que proponen un cambio.

Sin embargo no es este un arte para todo público. Ese acceso restringido a la visión de ciertos paneles, la ausencia de un locus de asentamiento próximo detectable, la existencia de un “recorrido diurno diferencial” entre unidades topográficas y la “compresión” de ciertos recursos icónicos que han de tener una amplia circulación y uso en los andes centro-sur, hacen pensar que en ese contexto hay *ciertos agentes sociales* actuando, concibiendo, mediando y modelando circunstancias de orden sobre el desorden. En el sentido de Giddens, *agentes* concientes de una particular coyuntura en las interacciones sociales, que apelan a esa memoria y proponen un discurso distinto acerca de lo que la sociedad debe ser.

Pero...¿existió un cambio visible tras de esto? Por lo que vemos que pasó después, ese discurso simbólico fue algo puntual que mantuvo o propició un orden en la producción familiar quebrada a quebrada, sin quebrar la territorialidad de esas unidades productivas. Por ese hecho, por ser una respuesta a una situación puntual y coyuntural, Confluencia 1 no forma un estilo, no se repite en el tiempo. La amplificación de los tamaños en las representaciones de camélidos y los juegos de la luz se pierden y no reaparecen en el arte rupestre de ANS. La captación analítica no reaparece sino que se subsume en una síntesis cada vez más geométrica. Los bicápites asumen formas cuadrícápites y se separan de la figura humana. Esta cobra fuerza y diversidad.

En suma, detrás de lo que Confluencia 1 fue, en los tiempos siguientes de ANS la diversidad del arte rupestre se mantuvo, entre quebradas o sectores de quebradas. Sin grandes poblados, sin concentraciones importantes de población –por lo que la arqueología muestra hasta el momento– pero sosteniendo importantes redes de interacción a distancia. Luego, hacia un Formativo tardío, la diferencias y jerarquías sociales sí aparecen en el arte rupestre, en tocados diferenciales y perspectivas jerárquicas, en enfrentamientos armados. Algo visible en las representaciones de cada quebrada a partir de la modalidad *Peñas Chicas*. Es decir: el proceso siguió marcando diferencias quebrada a quebrada hasta la imposición temática y la estandarización que la sociedad jerarquizada del Intermedio tardío o Desarrollos

regionales impuso (Aschero 1999 y 2000, Martel y Aschero 2005). Quizás como una respuesta distinta para un mismo intento: la de reducir otra situación de complejidad efectiva, la de fines del Formativo.

Sobre este extenso ejemplo del arte rupestre creo posible que la *complejidad* pueda ser, como plantea Rowley-Conwy (*op. cit.*), un estado transitorio, una situación con idas y vueltas, y no un estado sin retorno. No tiene necesariamente que ver con la aparición de desigualdades sociales, ni con el quiebre de las prácticas del compartir; puede ocurrir en distintos momentos con la aparición coyuntural de elementos azarosos, que ponen en conflicto las prácticas sociales concretas de los individuos como *agentes* y la trayectoria consensuada de su propio *sistema social*. Una situación que puede ocurrir en esos distintos momentos y *tener distintas soluciones*. De esta forma abrimos puertas para entender las distintas respuestas que las sociedades cazadoras-recolectoras dieron a esa circunscripción espacial, en las distintas áreas de investigación en curso, en la Puna y su periferia. Reciclando un dicho de Pierre Francastel en su libro *La realidad figurativa* (1970) diría que no hay ciclos *ni complejidades* eternas ni fatales, sino situaciones de progreso que vuelven a poner, sobre el tapete de los tiempos, viejas preguntas y problemas, pero no las mismas respuestas ni las mismas soluciones.

Agradecimientos

A Mercedes Podestá por las tantas idas, vueltas, fríos y soles en Confluencia, Real Grande y Peñas Coloradas. A Alvaro Martel, Soledad Marcos, Marisa Lopez Campeny, al “Chino” Ataliva, Silvana Urquiza y a Celeste Briones por su ayuda en los trabajos de campo en Confluencia y Peñas Coloradas. A Aldo Gerónimo, Alfredo Calisaya y Victoria Isasmendi por su ayuda en laboratorio. Estas investigaciones fueron posibles gracias a los subsidios CONICET-PIP 3041 y FONCyT-PICT 0988 ... y habrían sido muy difíciles sin la cordialidad y el apoyo que siempre recibimos de la familia de Don Vicente Morales, en Punta de la Peña.

Notas

¹ Las investigaciones sobre las sociedades cazadoras-recolectoras y sus cambios hacia economías productoras, en esta área de investigación, fueron iniciadas desde el Instituto Nacional de Antropología (1983-1991) y continuadas desde el Instituto de Arqueología y Museo de la Fac. Cs. Naturales e Instituto M. Lillo-UNT (1992-2006) con subsidios PID y PIP-CONICET/PICT-FONCyT y CIUNT-UNT, bajo la dirección del autor.

² Los conceptos *figurativo analítico*, *figurativo-sintético* y *figurativo geométrico* los tomo de Leroi-Gourhan 1980.

³ Estas representaciones son características del rastro del ñandú en carrera, por el apoyo más violento de la pata en el suelo arenoso.

⁴ En el transcurso de este trabajo uso los conceptos de “texto” y “código” en el sentido dado por Gombrich (1997)

pero establezco una diferencia entre el *texto* de la representación rupestre que sería equiparable al contexto visual de la imagen (todas las representaciones asociadas en una determinada composición) del *texto analógico* que son todas aquellas referencias a imágenes o formas, tomadas de fuentes externas, que compongo a modo de un texto paralelo de elementos visuales -asociados y ordenados a partir de distintos niveles de significación compartidos- que me sirve para contrastar con el *texto* rupestre.

Bibliografía

- Aguerre, A. M; A. A. Fernández Distel y C. A. Aschero
1973. Hallazgo de un sitio acerámico en la Quebrada de Inca Cueva (Provincia de Jujuy). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* VII: 197-235.
- Aguirre, G.
2005. Arqueobotánica del sitio Peñas chicas 1.3, Antofagasta de la Sierra (Catamarca-Argentina). Trabajo Final de la Carrera de Arqueología. Facultad de Ciencias Naturales e I.M.L. Universidad Nacional de Tucumán. Inédita.
- Arnold, J.
1996. The Archaeology of Complex Hunter-Gatherers. *Journal of Archaeological Method and Theory* 3(2): 77-126.
- Aschero, C. A.
1979. Un asentamiento acerámico en la Quebrada de Inca Cueva: Informe preliminar sobre el sitio Inca Cueva 4. Actas de las Jornadas sobre Arqueología del Noroeste Argentino. *Antiquitas* pp.159-183. Universidad del Salvador, Buenos Aires.
1994. Reflexiones desde el Arcaico Tardío (6000-3000 AP). *Rumitacana. Revista de Antropología* 1: 13-17. Dirección de Cultura, Catamarca.
1996. Arte y Arqueología: una visión desde la Puna argentina. *Chungara* 28(1-2):175-197. Universidad de Tarapacá, Arica.
1999. El arte rupestre del desierto puneño y el noroeste argentino. En: *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, pp. 97-135. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.
2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En: M. Podestá y M. de Hoyos (Eds.). *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, Menhires y Piedras de Colores en Argentina*, pp. 15-44. Bs. Aires, SAA y Asociación Amigos del INAPL.
2005. Iconos, *huanecas* y complejidad en la Puna sur argentina. Trabajo presentado al Taller "Procesos sociales Prehispánicos en los Andes Meridionales", Instituto Interdisciplinario Tilcara-UBA. Tilcara, Jujuy 2005. En prensa.
- Aschero, C. A. y M. A. Korstanje
1996. Sobre figuraciones humanas producción y símbolos. Aspectos del Arte Rupestre del Noroeste argentino. *Vol. del XXV Aniv. Museo "Dr. E. Casanova"*, pp.13-31, Tilcara.
- Aschero, C. A., A. Martel y S. Marcos
2003. El sitio Curuto 5: nuevos grabados rupestres en Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina). Simposio Internacional de Arte Rupestre SIARB, Tarija (Bolivia). 18 al 25/09/2000. *Arte Rupestre en Sudamérica. Rupestre Digital 5*. Edición especial. GIPRI, Colombia.
- Aschero, C. A. y A. R. Martel
2003/2005. El arte rupestre del sitio Curuto 5, Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 20:47-72. Buenos Aires.
- Aschero, C. A. y J. G. Martínez
2001. Técnicas de caza en Antofagasta de la Sierra, Puna Meridional Argentina. *Relaciones* XXVI: 215-241. Buenos Aires, SAA.
- Aschero, C. A. y M. M. Podestá
1986. El arte rupestre en asentamientos precerámicos de la Puna Argentina. *Runa*, Vol. XVI, pp. 29-57. Buenos Aires, ICA. F. F. y L., UBA.
- Aschero, C. A., M. M. Podestá y L. C. García
1991. Pinturas rupestres y asentamientos cerámicos tempranos en la Puna Argentina. *Arqueología* N° 1: 9-49. Revista Sección Prehistoria. Buenos Aires, ICA (UBA).
- Aschero, C. A., R. D. Zurita, M. G. Colaneri y A. Toselli
2002. El bebé de la Peña. *Actas del XIII CNAA*, Tomo II, pp. 229-238. Córdoba (1999).
- Aschero, C. A. y H. D. Yacobaccio
1999. 20 años después: Inca Cueva 7 reinterpretado. *Cuadernos* 18:7-18. INAPL, Bs.As
- Azcune, C. y M. Gómez
2002. Ecología evolutiva y estrategias reproductivas en pastores puneños: Una aproximación arqueológica. En: G. Martínez y J.L. Lanata (eds.) *Perspectivas integradoras entre Arqueología y Evolución. Teoría, Métodos y Casos de aplicación*, pp. 77-95. INCUAPA. Teórica N° 1.
- Babot, M d. P.
2004. *Tecnología y utilización de artefactos de molienda en el Noroeste prehispánico*. Tesis Doctoral. Facultad de Cs Naturales e Instituto Miguel Lillo. UNT, Inédita.
- Berenguer, J.
1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungará* 27 (1). Arica
1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los

- Andes atacameños. En: *Arte rupestre en los Andes de Capricornio* pp. 9-56. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Berenguer, J., C. Aldunate, V. Castro, C. Sinclair y L. Cornejo
1985. Secuencia del Arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En: C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.) *Estudios en Arte rupestre* pp. 87-108. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Cauvin, J.
2000. *The birth of the Gods and the origins of Agriculture*. Cambridge U.Press. Cambridge.
- Cuello, A.S.
2006. *Guía ilustrada de la flora de Antofagasta de la Sierra*. Curso de entrenamiento para obtener el grado de licenciatura en Ciencias Biológicas (orientación Botánica) FCN eIML-UNT. Inédita.
- Delfino, D.
1997. ¿Arte rupestre en Laguna Blanca? Revisando la premisa de la Capilla Sixtina. *Arte Rupestre de la Argentina*. Actas y Memorias del XI CNA, Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael (Mendoza) XVI (4):77-90. San Rafael.
- Duviols, P.
1978. Un symbolisme andin du double: la lithomorphose de l'ancêtre. *Actes du XLIIe CIA (1976)*, vol. IV, pp. 359-364. París.
- Elkin, D. C.
1992. Explotación de recursos en relación al sitio acerámico Quebrada Seca 3, Antofagasta de la Sierra, Puna de Catamarca. *Shincal* 2: 1-14.
1996. *Arqueozoología de Quebrada Seca 3: Indicadores de subsistencia humana temprana en la Puna Meridional Argentina*. Tesis Doctoral Inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Escola, P. S.
1996. Riesgo e incertidumbre en economías agropastoriles: consideraciones teórico-metodológicas. *Arqueología* 6: 9-24.
- Fernández Distel, A. A.
1986. Las Cuevas de Huachichocana, su posición dentro del precerámico con agricultura incipiente del Noroeste Argentino. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 8: 353-430.
1998. *Arqueología del Formativo en la Puna jujeña*. Col. Mankacén. Buenos Aires, Centro Argentino de Etnología Americana.
- Francastel, P.
1970. *La realidad figurativa*. Buenos Aires, Emecé.
- Gallardo, F.
2001. Arte rupestre y emplazamiento durante el Formativo Temprano en la cuenca del Río Salado (Desierto de Atacama, Norte de Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N°8, pp. 83-97, Santiago de Chile.
1993. La sustancia privilegiada: turbantes, poder y simbolismo en el Norte de Chile. *Identidad y prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas* pp. 11-25. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino-Fundación Andes.
- Gallardo, F., C. Sinclair y C. Silva
1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la Cordillera del Desierto de Atacama. *Arte rupestre en los Andes de Capricornio* pp. 57-96. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- García Azcárate, J.
1996. Monolitos-Huancas: Un intento de explicación de las piedras de Tafi (Rep. Argentina). *Chungará* 28:159-174 (1998). Arica, Universidad de Tarapacá.
- Gell-Mann, M.
1995. *El Quark y el Jaguar. Aventuras en lo simple y lo complejo*. Col. Metatemas, Barcelona, Tusquets.
- Giddens, A.
1984. *The constitution of society*. Polity Press, Cambridge.
- Gombrich, E. H.
1997. La imagen visual: su lugar en la comunicación. En: R. Woodfield (ed.). *Gombrich Esencia* 1, pp. 41-64. Madrid, Debate.
- González, A. R.
1980. *Arte Precolombino de la Argentina. Introducción a su Historia Cultural*. 2da. Ed. Buenos Aires, Filmediciones Valero.
1992. *Las Placas Metálicas de los Andes del Sur. Contribución al estudio de las religiones Precolombinas*. Mainz am Rhein, Verlag Philipp Von Zabern.
1998. *Cultura La Aguada. Arqueología y Diseños*. Bs. Aires, Filmediciones Valero.
- Hocsman, S.
2002. ¿Cazadores-recolectores complejos en la puna meridional argentina? Entrelazando evidencias del registro arqueológico de la microrregión de Antofagasta de la Sierra (Catamarca). *Relaciones* XXVII: 193-214. Buenos Aires, Soc. Arg. de Antropología.
- Hocsman, S.; J. Martínez; M. Rodríguez y C. Aschero
2004. Obtención de recursos distantes en la porción meridional de los Andes Centro-Sur: una visión desde la Puna argentina. En prensa en *Before Farming: the archaeology and anthropology of hunter-gatherers*.

- Hodder, I.
1987. The contextual analysis of symbolic meanings. En: I. Hodder (ed.). *The Archaeology of contextual meanings*, pp. 1-10. Cambridge, Cambridge University Press.
1990. Style as historical quality. En: M.W.Conkey y C.Hastorf (eds.). *The uses of style in Archaeology*, pp. 44-51. Cambridge, Cambridge University Press.
2001. Symbolism and the origins of agriculture in the Near East. *Cambridge Archaeological Journal* 11(1): 107-112. Cambridge.
- Horta, H.
2004. Iconografía del Formativo tardío del Norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios. *Estudios Atacameños* 27: 45-76. S. P. de Atacama.
- Ingold, T.
1999. On the social relations of the Hunter-gatherer band. En: Lee, R. y R. Daly (eds.). *The Cambridge Encyclopedia of Hunters-Gatherers*, pp. 399-410. Cambridge, University of Cambridge Press.
- Isbell, W. H.
1978. Cosmological order in prehistoric ceremonial centers. *Actes du XLIIe CIA* (1976), vol. IV, pp. 369-297. París.
- Kelly, P.
1995. *The Foraging Spectrum: Diversity in Hunter-Gatherer Lifeways*. Washington D.C., Smithsonian Institution Press.
- Lazzari, M.
1999. Distancia, espacio y negociaciones tensas: el intercambio de objetos en arqueología. En: Acuto, F. y A. Zarankin (eds.). *Sed non satiata*. pp. 117-154. Buenos Aires.
- Leroi Gourhan, A.
1980. *I piú antichi artista d'Europa*. Col. L'Orme dell'Uomo. Jaca Book.
- Lorandi, A. M.
1966. El arte rupestre del Noroeste argentino. *Dédalo* año II(4). Universidad de Sao Paulo. Sao Paulo.
- Mariscotti de Görlitz, A.
1978. El culto de la Pachamama y la religión autóctona en los Andes Centro-meridionales. En: *INDIANA* Sup.8 Gebr. Mann Verlag, Berlin. 430 págs.
- Martel, A. R.
2004. Cacao 3 (Cc3), Arte Rupestre del Formativo temprano en Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina. *Andes* 15:185-212. Salta, CEPHIA.
- Martel, A. R. y C. A. Aschero
2005. Pastores en acción: imposición iconográfica vs autonomía temática. Trabajo presentado al Taller "Procesos sociales Prehispánicos en los Andes Meridionales", Instituto Interdisciplinario Tilcara-UBA. Tilcara, Jujuy 2005. En prensa.
- Martinez, J. G.
2005. Rastreando cazadores en la Puna: proyectiles en movimiento y su registro. Trabajo enviado a publicación a BAR International Series. Oxford. MS.
- Martinez, J. G. y C. A. Aschero
2005. Investigaciones en el sitio Peña de las Trampas 1.1: entre megafauna y contextos funerarios (Antofagasta de la Sierra, Catamarca). Comunicación a las VII Jornadas de Comunicaciones. Resúmenes. Serie monográfica y didáctica no.45: 25. Fac. Cs. Naturales e IML., UNT, S. M.de Tucumán.
- Nuñez, L.
2000. Fase Tilocalar: Nuevas evidencias formativas en la Puna de Atacama (Norte de Chile). En: P. Ledergerber Crespo (ed.). *Formativo Sudamericano, Una Revaluación*, pp. 227-242.
- Nuñez, L. y M. Grosjean
2003. Biodiversity and Human Impact During the Lasta 11,000 Years in North-Central Chile. En: G. Bradshaw and P. Marquet (eds.). *Ecological Studies*, Vol. 162: 7-17. How Landscapes Change. Berlin Heidelberg, Springer-Verlag.
- Nuñez, L.; M. Grosjean e I. Cartagena
1999. Un ecorefugio oportunístico en la Puna de Atacama durante eventos áridos del Holoceno Medio. *Estudios Atacameños* 17: 125-174.
- Olivera, D. E.
1992. *Tecnología y estrategias de adaptación en el Formativo (Agro-Alfarero Temprano) de la Puna Meridional Argentina. Un caso de estudio: Antofagasta de la Sierra (Pcia. de Catamarca, R.A.)*. Tesis para optar al grado de Doctor, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad de La Plata. Inédita.
- Olivera, D. E. y M. M. Podestá
1993. Los recursos del arte: Arte rupestre y sistemas de asentamiento-subsistencia formativos en la Puna meridional argentina. *Arqueología* 3: 93-141.
- Olivera, D. E.; P. Tchilinguirian y M. De Aguirre
2002. Cultural and environmental evolution in the meridional sector of the Puna of Atacama during the Holocene. *XIV International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences*. Belgium. Edición B.A.R. En prensa.
- Olivera, D. E.; A. Vidal y L. Grana
2003. El sitio Cueva Cacao 1A: hallazgos, espacio y proceso de complejidad en la Puna Meridional (ca.3000 años AP). *Relaciones XXVIII*: 257-270. Buenos Aires, SAA.

- Perez Gollán, J. A.
2000. Los suplicantes: una cartografía social. En: *Temas Arte Prehispánico: Creación, Desarrollo y Persistencia*. pp. 21-36. Buenos Aires, Academia Nacional de Bs. Artes.
- Pintar, E. L.
1996. Movilidad, artefactos y materias primas: la organización tecnológica en la Puna desértica. *Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina* (13º Parte): 17-21. San Rafael.
2004. Cueva Salamanca 1: Ocupaciones altitermales en la Puna Sur. Presentado para su publicación en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*. MS.
- Podestá, M. M.
1986-87. El arte rupestre en asentamientos cazadores y agroalfareros en Antofagasta de la Sierra, Provincia de Catamarca. *Relaciones XVII* (1): 241-263. Buenos Aires, SAA.
1989. Punta del Pueblo: expresiones del arte agroalfarero en la Puna argentina. *Boletín SIARB* 3:38-47. La Paz.
1991. Cazadores y pastores de la Puna: apuntes sobre sus manifestaciones rupestres. *Shincal* 3: 12-16.
- Podestá, M. M., L. Manzi, A. Horsey y P. Falchi
1991. Función e interpretación a través del análisis temático en el arte rupestre. En: M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y S. Renard (eds.) *El arte rupestre en la Arqueología contemporánea*. pp. 40-52. Buenos Aires.
- Podestá, M. M., D. Rolandi, M. Sanchez Proaño
2005. El arte rupestre de Argentina Indígena. Noroeste. Union Académique Internationale. *Corpus Antiquitatum Americanensium V*, Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires, GAC.
- Rodríguez, M. F.
1999. Arqueobotánica de Quebrada Seca 3 (Puna Meridional Argentina): especies vegetales utilizadas en la confección de artefactos durante el Arcaico. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXIV*: 159-185.
2001. Movilidad y uso del espacio en cazadores-recolectores de la Puna septentrional y meridional argentina. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo I: 3-10. Río Cuarto, Córdoba.
2003. Cambios en el uso de los recursos vegetales durante los distintos momentos del Holoceno en la Puna Meridional Argentina. *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Chungara* (Volumen especial): 403-413.
- Rodríguez, M. F. y J. G. Martínez
2001. Especies vegetales alóctonas como recursos arqueológicos en el ámbito puneño. *Asociación Paleontológica Argentina. Publicación Especial* 8:139-145.
- Rodríguez, M. F. y C. A. Aschero
2005. Acrocomia chunta (Arecaceae) Raw material for cord making in the Argentinean Puna. *Journal of Archaeological Science* 32 (10): 1532-1542.
- Ratto, M. R.
2003. *Estrategias de caza y propiedades del registro arqueológico en la Puna de Chaschuil (Departamento de Tinogasta, Catamarca, Argentina)*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Inédita.
- Rowley-Conwy, P.
2001. Time, change and the archaeology of hunters-gatherers: how original is the "Original Affluent Society"? En: C. Panter-Brick, R. Layton y P. Rowley-Conwy (eds.). *Hunters-Gatherers. A Interdisciplinary perspective*. Cambridge, Biosocial Society Symposium Series.
- Saunders, N. J.
1998. Introduction: Icons of Power. *Icons of Power. Feline symbolism in the Americas*. pp. 1-8. London-New York, Routledge.
- Urton, G.
1981. *At the Crossroads of the Earth and the Sky. An Andean cosmology*. University of Texas, Austin.
- Wiessner, P.
1983. Style and social information in Kalahari San Projectile points. *American Antiquity* 49 (2): 253-276.
1988. Style and changing relations between the individual and society. En: I. Hodder (ed.). *The meanings of things: Material Culture and Symbolic Expression*. London, Allen & Unwin.
- Wobst, H. M.
1999. Style in Archaeology or Archaeologists in Style. En: E.S. Chilton (ed.). *Material meanings Foundations of archaeological inquiry*, pp. 118-132. Salt Lake City, University of Utah Press.
- Yacobaccio, H. D.
1998. The Evolution of South Andean hunter-gatherers. *Proceedings of the XIII Congress International Union of Prehistoric and Protohistoric Sciences*, Vol.5 389-394. Forli, Abaco Edizioni.
2001. Cazadores complejos y domesticación de camélidos. En: G Mengoni G, D. Olivera y H. Yacobaccio (eds.). *El uso de los camélidos a través del tiempo*, pp. 261-282. Buenos Aires, Ediciones del Tridente.
2004. Social dimensions of camelid domestication in the southern Andes. *Anthropozoologica* 39(1): 237-247.
2005. Reflexiones sobre la complejidad social en cazadores-recolectores. Trabajo presentado al Taller "Procesos sociales Prehispánicos en los Andes Meridionales", Instituto Interdisciplinario Tilcara-UBA. Tilcara, Jujuy 2005. En prensa.

Tramas en la piedra: rectángulos con diseños geométricos en Antofagasta de la Sierra (Puna meridional argentina)

Carlos A. Aschero, Álvaro R. Martel y Sara M. L. López Campeny

RESUMEN

Se discuten algunos aspectos vinculados con la producción de determinados diseños con patrones geométricos, asociados a contextos agroalfareros (2500 - 500 años AP), registrados en el arte rupestre de Antofagasta de la Sierra, en piezas textiles y cesteras procedentes de contextos arqueológicos locales, así como en ejemplares cerámicos de la región valliserrana del Noroeste argentino (NOA).

En relación con la funcionalidad asociada a los diseños rupestres, se analizan la diversidad de emplazamientos, técnicas de ejecución, contextos de producción y variabilidad de los diseños, así como su recurrencia en los diferentes soportes mencionados.

Destacamos la posible relación entre determinados diseños textiles y estas representaciones rupestres, interpretadas como motivos emblemáticos que operaban en la dinámica de interacción de grupos agropastoriles. Asimismo, analizamos –sobre datos actuales– el papel de “protección” desempeñado por ciertos diseños textiles en prendas usadas tanto en ocasión de viajes como en ajueres fúnebres, poniendo de manifiesto los paralelos existentes entre ambos eventos y los contextos asociados con las representaciones rupestres aludidas.

Palabras clave: arte rupestre - Puna meridional argentina - formativo - emplazamientos - identidad.

ABSTRACT

This paper discusses some aspects associated to the production of specific motifs, such as rectangular figures with inner geometrical designs (hereinafter “*cartuchos*”). “*Cartuchos*” production is related to agropastoral groups, and they have been recorded in the Antofagasta de la Sierra microregion’s rock art (Catamarca, Argentina Puna). Likewise, this study of rock art representations includes other iconographic surfaces, where we identified comparable designs corresponding to textile pieces and baskets from local archaeological contexts, as well as pottery pieces found in sites located in the Argentine Northwest.

In order to discuss aspects related to the chronology of these rock art representations, we resorted to three simultaneous lines of interpretation: 1) analysis of the tonal differences in patinas and superimpositions with other motifs; 2) stylistic comparison between the *cartuchos*’ inner designs and those found in the other surfaces (pottery and textiles); and 3) indirect radiocarbon dating, related both to rock art and the technofactures mentioned above. As a result of this multiple analysis, we concluded that the motifs were produced between 0 and 500 AD.

In relation to the functionality associated to these particular representations, we analyzed their geographical distribution in the microregion, the diversity of sites, the association to other rock art motifs and their corresponding archaeological contexts, the recorded variability of morphology and execution techniques, the related production contexts, as well as their recurrence in all the surfaces analyzed.

As regards the “*cartuchos*” representations, the combined analysis of all these elements allowed us to determine: 1) a geographical distribution limited to altitudinal sectors with greater production potential, mainly agricultural; 2) a recurring association to archaeological contexts corresponding to residential structures, farming lands, roads, and funerary contexts; and c) a high variability of inner designs in *cartuchos*, associated to a remarkable uniformity in execution techniques. These results, analyzed together with current data of agro-pastoral Andean groups, allowed us to create an interpretative framework to back our conclusions as regards the motifs’ production and meaning contexts.

The morphologic variability found in inner designs suggests that the *cartuchos* acted as social diacritics, indicating the groups’ or lineage’s identity, while at the same time they are emblematic motifs which are a

part of the agro-pastoral groups' interaction dynamics. In this same interpretative line, we believe that their association to the aforementioned archaeological contexts –housing, productive, funerary, and roads–would indicate boundary strategies of these significant spaces, whose use rights should be legitimized. Particularly, the relation suggested between agricultural and funerary spaces is based on the strong bond between the ancestors and the land documented in present Andean communities. We are referring to the role of genealogy as a legitimating aspect of historical ownership of the spaces and their use rights, based on the fact that families stay on the land, recalling the lineage-ancestors relation. Likewise, the “protection” role played by certain designs in textile pieces used nowadays, both for traveling and in funerary equipment, reveals the parallels between both events and the contexts associated to rock art representations.

Key words: rock Art - Argentine southern Puna - formative - sites - identity.

Introducción

Los rectángulos con diseños geométricos fueron definidos para el arte rupestre de Antofagasta de la Sierra por Podestá, Manzi, Horsey y Falchi (1991) a partir de los relevamientos efectuados en el sitio Campo de las Tobas (en adelante CT). Se trata de motivos con dimensiones que varían entre 30 y 15 cm de longitud y pueden presentarse como motivos *simples*, cuando sólo el contorno del rectángulo está marcado, o *compuestos*, cuando el interior o “campo” del rectángulo presenta otro(s) motivo(s) geométrico(s). Ambos, contorno y campo, son representaciones abstractas (no figurativas), cuya geometría presenta combinaciones rectilíneas o curvilíneas. Las irregularidades de los trazos o punto de convergencia se derivan de la aplicación de la técnica del grabado en surco picado o inciso, sumado a la calidad de la ignimbrita que es la roca soporte en todos los casos registrados.

Algunas conclusiones pueden extraerse del trabajo de Podestá *et al.* (1991) a partir de las características y asociaciones espaciales de estos motivos en el soporte horizontal del sitio CT:

- Mostraban una alta representación dentro del total de grabados relevados (*ca.* 60/245) y, particularmente, dentro de los motivos abstractos.
- Los motivos simples presentaban semejanzas con algunos de los contornos de las representaciones de pies o pisadas de pies humanos.
- A semejanza de las pisadas, mostraban casos de alineaciones.
- Su distribución en espacios amplios o entre figuras, expresaban un comportamiento semejante al de las pisadas, actuando a modo de “conectores” entre representaciones o grupos de representaciones más aisladas.
- Aparecían recurrentemente en 5 de los 6 *temas y variantes* presentados por las autoras y con asociación a representaciones de pisadas.
- En la comparación con las representaciones de la alfarería, ofrecían una estrecha relación con la cerámica del estilo Ciénaga, en particular con su fase II (González 1977).

Posteriores relevamientos en otros sitios de la microrregión de Antofagasta de la Sierra (en adelante ANS) han denotado la presencia de estos motivos y su estrecha semejanza formal con algunas representaciones de piezas textiles y alfareras. El lapso más amplio en el que se discute su presencia es entre 2500 y 500 años AP, pero este podría ser aún más acotado en razón de ciertas superposiciones

y asociaciones y por su ausencia en ciertas *modalidades estilísticas* (Aschero 1999).

El objetivo de este trabajo es desplegar la variabilidad de formas y situaciones en que estos motivos se presentan a fin de poder formular algunas hipótesis sobre sus *contextos de producción y de significación* (Aschero 2000: 17). Consecuentemente emplazamientos, asociaciones, superposiciones y variaciones formales serán abordados en los siguientes acápites para intentar sostener algunas de esas hipótesis en torno a la función y significación de estos motivos del arte rupestre.

Distribución geográfica y emplazamientos

En los relevamientos hasta ahora efectuados¹ habrían evidencias suficientes para plantear que el fondo de la cuenca del Río Punilla, el curso medio del Río Las Pitas y del Río Miriguaca², serían los sectores de mayor frecuencia de estos motivos. No se han encontrado en sitios del curso medio-superior del Río Punilla (sectores: Peñas Coloradas del Río Punilla, Paicuqui, Chorrillos) ni tampoco en las quebradas subsidiarias con recursos de agua permanente como las de Calalaste, Curuto y Cacao (Figura 1).

Si tomamos como un patrón de distribución para estos motivos lo que ocurre en los ríos Punilla y Las Pitas, podríamos señalar que la distribución altitudinal de estas representaciones se registra entre los 3.500 y 3.800 msnm. Esto coincide con los sectores de mayor densidad de asentamientos: el Fondo de Cuenca y los Sectores Intermedios del Río Las Pitas (Olivera 1992, Olivera y Podestá 1993, Aschero 1999 y López Campeny 2001a).

Una característica es su independencia respecto a otros motivos. Pueden aparecer agrupados o alineados entre sí –a modo de rastros– pero en ningún caso puede inferirse de su distribución que formen conjuntos con otros motivos y cuando ocurren casos de estrecha proximidad, éstos se diferencian por su técnica de ejecución, con la única excepción del sitio CT, como se verá oportunamente. Este sitio y Peña de las Tumbas (en adelante PT), localizados en ambos extremos de la mencionada distribución altitudinal, presentan, a su vez, el mayor número de motivos ($N > 50$ motivos) mientras que en el resto de los sitios los valores son significativamente más bajos ($N < 10$ motivos).

En el fondo de cuenca del Río Punilla y en el Río Las Pitas los emplazamientos son:

- a) Terrazas bajas con asociación a campos de cultivo y

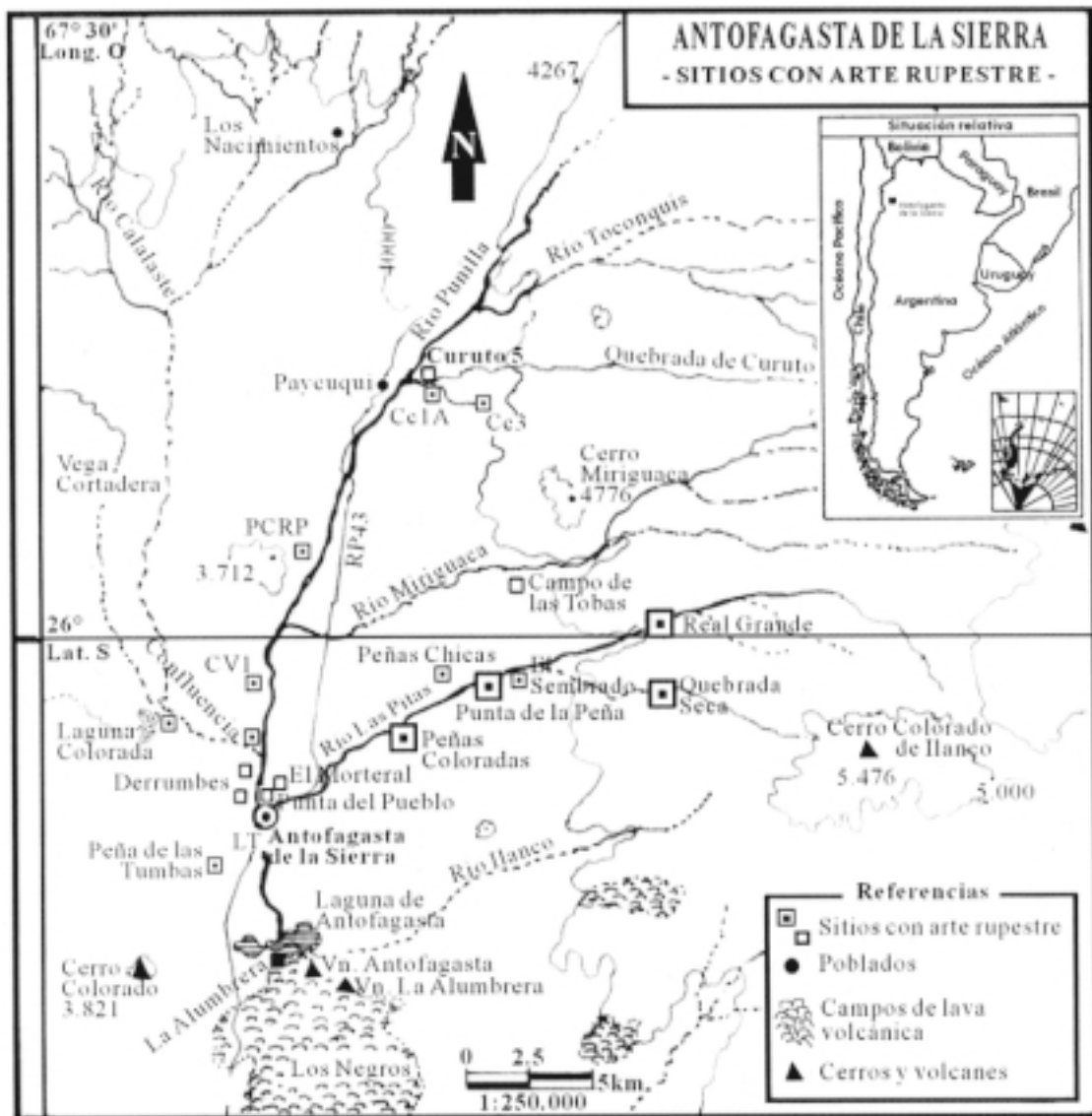


Figura 1. Distribución de los sitios con arte rupestre de Antofagasta de la Sierra

estructuras de vivienda; utilizando bloques como soportes horizontales y farallones de ignimbritas como soportes verticales: Sitios *El Sembrado* (en adelante ES), *Punta de la Peña 9* (en adelante PP9), *Barda Alta del Río Las Pitas* (en adelante BARP), *Peñas Coloradas 2* (en adelante PC2) y *Confluencia* (en adelante Conf).

b) En la zona de “pampas”, correspondiente al interfluvio entre el Río Las Pitas y el Miriguaca; utilizando un afloramiento ignimbrítico como soporte horizontal y sobre el que se marca –por un profundo desgaste– una senda o camino de paso. El sector de emplazamiento no registra presencia de viviendas o tumbas y tampoco existen datos sobre su uso agrícola o pastoril: Sitio CT.

c) Farallones y covachos de farallones ignimbríticos, operando como soportes verticales en sectores con tumbas agrupadas al pie o inmediata cercanía al farallón. Las tumbas pueden pertenecer a distintos períodos e incluyen construcciones funerarias complejas con paredes que cierran espacios amplios bajo grandes bloques: Sitio PT. Debe indicarse que el sitio PP9 –mencionado en (a)– comparte al-

guna de estas características al haberse recuperado un contexto funerario bajo uno de los dos bloques que muestran estos motivos representados.

d) Soportes horizontales de ignimbrita en un alero con ocupación multicomponente. Es el caso del Sitio *Punta de la Peña 4 Alero alto* (en adelante PP4Aa).

Podestá *et al.* (1991) introducen el caso en que uno de estos rectángulos o *cartuchos* –una denominación abreviada que utilizamos– aparece en un sitio de Corral Blanco (en adelante CB), al NO de Laguna Blanca. Este adquiere importancia por el hecho de ser el único caso relevado fuera de ANS y por su inmediata proximidad a los sectores de producción agrícola vinculados con la estilística alfarera Ciénaga - Condorhuasi (Albeck y Scattolin 1984).

Asociaciones

Una vez analizados los emplazamientos y la distribución geográfica de los cartuchos, observamos las relacio-

nes de mayor proximidad espacial con otros motivos en la misma *unidad topográfica* (en adelante UT) y con otras unidades ubicadas en un radio de 1 a 10 m.

Este análisis sirvió para identificar ciertas regularidades en relación con: a) las relaciones de proximidad entre motivos, b) las diferencias en las técnicas empleadas para su ejecución, c) las características de su emplazamiento y d) los contextos arqueológicos asociados a dichos emplazamientos. Con referencia a esto último cabe destacar que el motivo del cartucho está presente en sectores con evidencias de prácticas agrícolas y estructuras funerarias, y en caminos que conectan distintas quebradas.

Las relaciones antes mencionadas pueden observarse en el siguiente cuadro (cuadro 1), en el que se han consignado diversas variables que permiten definir el contexto de producción de los cartuchos.

Como se puede apreciar en el cuadro, además de las relaciones presentadas, existe una alta variabilidad en los diseños internos de los cartuchos. Esta variabilidad es importante para discutir su posible función y sobre su análisis volveremos más adelante.

Variabilidad morfológica y técnica

La forma base de los cartuchos puede ser descripta como *un rectángulo de contorno lineal cerrado, aunque en algunos casos aparece abierto o con ausencia de uno de los lados cortos*. El rectángulo, entonces, pasa a ser el espacio plástico o el campo para la representación de los diseños que ocupan, total o parcialmente, ese espacio.

El manejo de ese espacio es variable: a) puede estar subdividido en campos y cada campo presentar diseños distintos, b) la división en campos puede estar sugerida por la forma en que se combinan los diseños, c) el espacio puede estar totalmente ocupado por reticulados, d) por trazos paralelos longitudinales o e) estar parcialmente ocupado por trazos transversales y oblicuos. También pueden incluir f) pisadas de felinos, g) cruces de contorno curvilíneo con motivos en "u", o h) cruces simples. Debe destacarse que, entre todos los diseños registrados, el reticulado oblicuo es el que se presenta en mayor proporción y en la mayoría de los sitios estudiados (6 de 10 casos). (Figura 2)



Figura 2. Representaciones de cartuchos de los sitios Campo de las Tobas (a, b y d), El Sembrado (c) y Peñas de las Tumbas (e).
(* Sin relación de escala)

Cuadro 1

Sitio	Diseños en el interior de los rectángulos ("cartuchos")	Técnica	Características del sitio	Asociaciones por proximidad con otros motivos en la misma UT	Relaciones de proximidad con otros motivos en un radio de 1 a 10m	SopORTE
El Sembrado (ES)	Combinados con chevrones y trazos transversales. Combinados con escalonado doble y trazos cruzados oblicuos.	Grabado inciso	Nivel aterrazado del río Las Pitas con presencia de estructuras de habitación y posibles campos de cultivos y corrales.	Se registraron aislados sobre un bloque de gran tamaño.	Próximo a representación de maqueta que incluía motivos de cruces curvilíneas. Próximo a sector con grabados de huellas de felino.	Horizontal, sector superior de bloque.
Campo de las Tobas (CT)	Reticulado oblicuo. Con subdivisión en campos rellenos con surcos longitudinales y transversales respecto del eje mayor. Almenado longitudinal respecto del eje mayor. Cruz de contorno curvilíneo con motivos en "u". Sin diseño interior.	Picado en surco	Asociado a vía de circulación natural entre quebradas. Ausencia de otros tipos de sitios.	Asociados a pisadas humanas, de felinos y de aves (tridígitos), figuras humanas de cuerpo entero y contorno rectangular con o sin diseños interiores, figuras de felinos y simios, cruces de contorno curvilíneo y serpentiniforme. Una de las pisadas humanas se presenta como un rectángulo con diseño interior de reticulado oblicuo e indicación de dedos en un extremo del rectángulo.	No se registraron.	Horizontal. Afloramiento superficial de ignimbrita (planchón).
Punta de la Peña 9, S III, Bloque 3 (PP9-b3)	Sin diseños internos y con contornos abiertos. Con trazos oblicuos.	Grabado inciso	Nivel aterrazado alto del río Las Pitas sobre talud de farallón de ignimbritas. Presencia de estructuras de habitación, corrales y posible campos de cultivos.	Asociados a morteros elípticos, trazos curvilíneos y motivos cruciformes simples.	Próximo a maqueta.	Oblicuo plano, bloque mediano de ignimbrita.
Punta de la Peña 9, S III, Bloque 2 (PP9-b2)	Reticulado oblicuo con contorno abierto. Sin diseños y con contornos abiertos.	Grabado inciso	Nivel aterrazado alto del río Las Pitas sobre talud de farallón de ignimbritas. Presencia de estructuras de habitación, corrales y posible campos de cultivos.	Asociados a maqueta simple, figura zoomorfa cuadrúpeda, oquedades circulares, motivo cruciforme simple y motivos en "u".	Próximo a maqueta.	Horizontal, parte superior de un bloque grande ignimbrita.
Punta de la Peña 4 (PP4)	Combinación de trazos transversales, longitudinales y oblicuos.	Grabado inciso, picado en surco fino	Nivel superior de alero multicomponente sobre derrumbes de farallón de ignimbritas.	Asociado a tridígito y trazos lineales.	Próximo a motivos pintados en rojo de la <i>modalidad estilística Punta de la Peña</i> (Aschero 1999).	Horizontal, piso de alero superior.

Cuadro 1 (continuación)

Sitio	Diseños en el interior de los rectángulos ("cartuchos")	Técnica	Características del sitio	Asociaciones por proximidad con otros motivos en la misma UT	Relaciones de proximidad con otros motivos en un radio de 1 a 10m	Soporte
Peñas de las Tumbas (PT)	Reticulado oblicuo.	Grabado inciso	Farallón de ignimbritas y covachos del farallón con tumbas agrupadas al pie.	Asociados a motivos cruciformes simples y de cruz de contorno curvilíneo, pares de surcos incisos paralelos. Superposición de mascariforme sobre dos rectángulos con reticulado oblicuo interior.	Próximos a motivos geométricos rectilíneos rectangulares.	Vertical plano o vertical en fondo de covacho.
	Trazos oblicuos.					
Peñas Coloradas 2 (PC2)	Con divisiones en campos con pisadas de felinos.	Grabado inciso / picado en surco	Nivel aterrazado alto del río Las Pitas con afloramientos de ignimbritas. Presencia de estructuras y posibles campos de cultivos.	Asociados a figuras humanas de cuerpo entero con tocados y/o armas, camélidos con cuerpos de contorno lineal y cuatro patas y camélidos esquemáticos de cuatro patas. Superposición de camélido esquemático de cuatro patas y cartucho con reticulado oblicuo.	Próximo a paneles con motivos de la <i>modalidad estilística Peñas Coloradas</i> (Aschero op. cit.).	Bloque vertical de ignimbrita con desplazamiento natural rotado en 180°.
	Con divisiones en campos con chevrones, escalonados dobles y círculo.					
Barda alta del Río Las Pitas (BARP)	Reticulado oblicuo.	Picado en surco fino / Grabado inciso	Nivel aterrazado alto del río Las Pitas sobre borde de farallón de ignimbritas. Asociado a posibles campos de cultivos.	Asociados a morteros elípticos y motivos geométricos simples.	Próximo a paneles con motivos de la <i>modalidad estilística Peñas Coloradas</i> (Aschero op. cit.).	Vertical y horizontal, borde superior de farallón de ignimbrita.
	Trazos oblicuos.					
Confluencia (Conf)	Reticulado oblicuo.	Grabado inciso	Nivel aterrazado alto del río Pumilla sobre talud de farallón de ignimbritas. Presencia de estructuras de habitación, corrales y campos de cultivos.	Asociado a figuras humanas similares a las de Campo de las Tobas pero de cuerpos más cortos. Asociado a representaciones, con otra pátina, de chacras o maquetas rectangulares segmentadas.	Próximos a paneles con camélidos con patrón de diseño tardío, figuras antropomorfas, maqueta compleja, figuras de aves (suris).	Vertical plano, farallón de ignimbrita, sobre maqueta compleja.
	Con división en campos con trazos paralelos longitudinales.					
Corral Blanco 1 - Lagama Blanca (CB)	De contornos abiertos sin diseños.	Picado en surco fino	Asociado a sector de producción agrícola.	Asociados a pisadas humanas, de camélidos, de felinos y de aves (tridígitos), figuras de felinos, cruces de contorno curvilíneo y surcos curvilíneos.	Sin datos	Vertical plano.
	Con cruz curvilínea.					

La construcción del motivo cartucho puede ser mejor apreciada cuando estos se encuentran en soportes verticales. En los sitios que presentan estos soportes (PC2, PT, BARP, Conf y CB) los cartuchos se orientan longitudinalmente al eje vertical de relevamiento y sus lados cortos, con el eje horizontal. En la mayoría de los casos los diseños internos se estructuran en función del eje mayor o eje longitudinal del cartucho, sin que éste llegue a ser un eje de simetría propiamente dicho.

De lo visto hasta aquí debemos insistir en el hecho que existe una alta variabilidad de los diseños internos de los cartuchos, pero con una mayor frecuencia del reticulado oblicuo por sobre los otros. Contrariamente, como veremos a continuación, la variable *técnica* ofrece pocas variantes.

El grabado inciso es la técnica con mayor presencia, registrada en 8 de los 10 sitios estudiados y, en algunos casos, asociada al picado en surco fino. Los surcos incisos no superan los 3 mm de ancho y los surcos picados finos pueden alcanzar los 5 mm. El único caso donde los surcos alcanzan o superan los 10 mm de ancho, es en los cartuchos del sitio CT. Tal variación, unida a la técnica del picado, estaría relacionada con las características del soporte, ya que se trata de un afloramiento ignimbrítico plano horizontal que es, a su vez, el piso o camino por donde se ha transitado. El grosor del surco estaría aquí destinado a destacarlos, ya que la técnica de incisión o de surco picado fino los haría menos visibles en un soporte con tales características.

Frente a esta selección de la técnica, y salvando el caso particular de CT, estaríamos en presencia de *una forma de hacer* particular para la representación de los cartuchos, que los destaca y diferencia de otros motivos próximos. Esa *forma de hacer* comprendería una cierta cantidad de gestos técnicos, cuyo conocimiento y modo de aplicación habría sido compartido por varios individuos o familias. Si entendemos a cada una de estas representaciones como una cantidad finita de información, la misma estaría comprendida por: su forma general, los diseños internos y la técnica utilizada.

Sobre la cronología de los cartuchos

Hasta el momento hemos registrado sólo dos casos de superposiciones, donde el motivo del cartucho es el que está por debajo del otro motivo. Uno de los casos documentados pertenece al sitio PC2, donde en un gran bloque –originalmente formando parte del farallón ignimbrítico y actualmente caído e invertido– se grabó la figura de un camélido de cuatro patas sobre un cartucho con diseño interno de reticulado oblicuo. El diseño del camélido mencionado se incluiría en la *modalidad estilística Peñas Chicas* (ca. 200 a.C. – 500 d.C.), definida por uno de los autores (Aschero 1999: 115). La pátina de este camélido lo distingue de otros esquemáticos de cuerpo más alargado y pátina más oscura –presentes en el mismo panel–, asignados a la *modalidad estilística Peñas Coloradas*, aproximadamente entre 500 a.C. a 200 a.C. (*ibid*: 109). Es interesante destacar que los cartuchos exhiben una u otra pátina, lo que indica una perduración importante,

probablemente en relativa sincronía con ambas modalidades.

El otro caso de superposición fue observado en el sitio PT, donde un motivo mascariforme se superpone a dos representaciones de cartuchos, ambos con reticulado oblicuo (Figura 3). Si bien el mascariforme muestra un patrón de diseño particular, no comparable a los otros registrados hasta el momento en ANS, creemos que podría adscribirse a una modalidad estilística posterior a la denominada *Peñas Chicas*, es decir, posterior al 500 d.C.

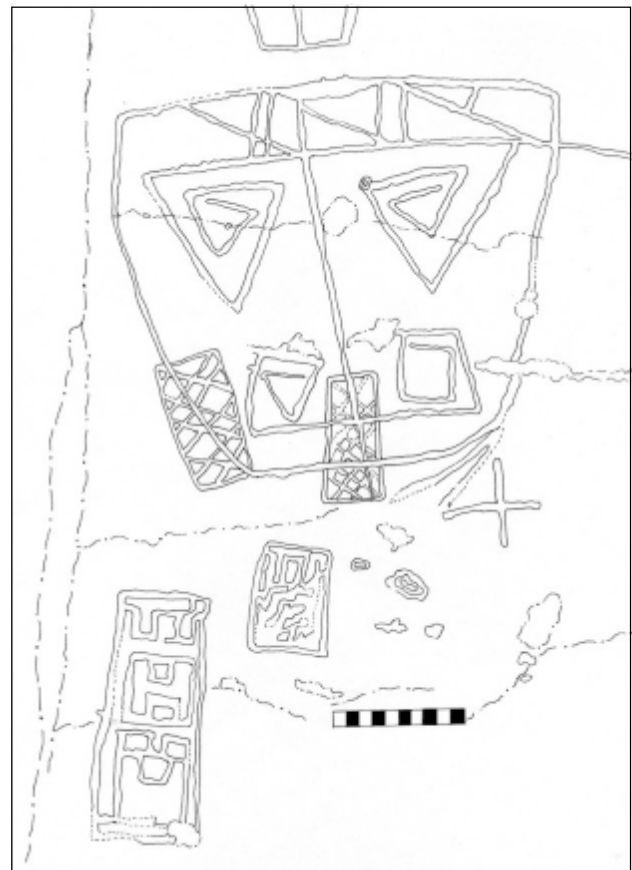


Figura 3. Superposiciones en el sitio Peñas de las Tumbas

Por otra parte, contamos con dos dataciones radiocarbónicas que nos permiten discutir –en forma indirecta– la cronología asociada a las representaciones rupestres registradas en dos bloques de ignimbrita, entre los que se incluyen los motivos rupestres identificados como cartuchos. Ambos bloques han sido relevados en el sector III de PP9, sitio que ha sido interpretado como una base residencial agrícola pastoril con ocupaciones recurrentes (López Campeny 2001a, 2001b y 2004; Babot *et al.* 2004; Cohen, comunicación personal).

El sitio PP9 se ubica en los sectores intermedios de la cuenca del Río Las Pitas, a una altitud de 3.620 msnm. El denominado sector III corresponde a un conjunto de cinco estructuras arquitectónicas –próximas a un gran farallón de ignimbritas que constituye el límite Este del sitio– que presentan muros pircados de forma predominantemente circular (López Campeny 2001a y 2001b).

El primer bloque aquí analizado que presenta los grabados constituye, además, uno de los elementos arquitectónicos de una estructura habitacional (E2) del sector III de PP9. Conjuntamente con otro bloque de derrumbe de mayor tamaño –a los que se anexó un tercer cerramiento lateral conformado por un muro de pirca– habrían sido aprovechados para delimitar el espacio interno de ocupación de la E2 y como soportes para la colocación de vigas para techar el área de habitación, como lo atestiguan una serie de orificios circulares alineados horizontalmente y conservados en las superficies verticales de ambas rocas.

Se disponen de un total de cuatro dataciones radiocarbónicas para la serie de ocupaciones registradas en la E2, comprendidas entre *ca.* 2000 y 600 AP (López Campeny 2001a y 2001b). Entre este conjunto, la fecha más temprana de ocupación que disponemos hasta el momento (UGA # 9076; 1970 ± 50 años AP) procede de una capa de guano de camélido preexistente, que fue aplastada por el bloque en el momento de su derrumbe. Posteriormente, se ejecutaron los grabados rupestres que aprovecharon la forma e inclinación de la cara superior del bloque. Esta datación, por lo tanto, nos permite ubicar el desprendimiento del bloque del farallón y la realización del arte rupestre en su cara superior, en algún momento posterior al 2000 AP.

El segundo bloque con grabados del sector III de PP9 aquí considerado se encuentra localizado a unos pocos metros de distancia de la E2 y, por lo tanto, próximo también al bloque con grabados recién mencionado. En este caso, también se cuenta con una datación radiocarbónica que permite fechar, en forma indirecta, el evento de realización de los grabados rupestres correspondiente a los motivos de cartuchos. Se trata de una acumulación intencional de gramíneas depositada en la superficie del bloque, sobre los grabados. Los vegetales han proporcionado una datación de 530 ± 80 años AP; corr.:550 AP (UGA # 9262). Por lo tanto, es posible inferir que los grabados debieron realizarse en algún momento previo a la fecha de depositación de la camada de vegetales.

En síntesis, las dos fechas extremas de las que disponemos para ubicar los eventos asociados con la realización de los grabados del motivo de cartuchos –para los bloques rocosos registrados en el sector III del sitio PP9– permiten inferir que se trataría de eventos cronológicamente posteriores a *ca.* 2000 años AP y anteriores a *ca.* 500 años AP. Sin embargo, en relación a la vinculación con las modalidades Peñas Coloradas y Peñas Chicas, antes expuesta, nuestra expectativa es la de una cronología más ajustada entre 2000 y 1500 AP.

Integrando otros soportes: análisis de piezas textiles y cerámicas

Como parte del análisis, decidimos integrar al estudio de las representaciones rupestres otros soportes iconográficos, en los que también se pudieron identificar diseños comparables con algunos de los relevados entre la variabilidad señalada para el motivo de rectángulos con diseños geométricos compuestos.

Consideramos en el presente análisis diseños relevados en piezas textiles –elaboradas con técnica de cestería y mediante el empleo de telar– procedentes de contextos arqueológicos locales, así como también se incluyen ejemplares cerámicos cuyas características tecnológicas y estilísticas han sido originalmente descritas para contextos agropastoriles de la región valliserrana del NOA. La finalidad no es otra que la de efectuar un estudio comparativo más amplio, al incorporar otros soportes de iconografía al presente análisis de las representaciones rupestres.

Es importante mencionar que algunos investigadores han propuesto la existencia de similitudes formales entre ciertas representaciones rupestres de sitios formativos de ANS y diseños relevados en cerámica procedente de la zona valliserrana del NOA (Podestá 1989; Olivera y Podestá 1993; Podestá y Manzi 1995). Uno de nosotros, además, ha planteado la existencia de relaciones formales entre los diseños presentes en ejemplares cerámicos de esta misma estilística y ciertos diseños de piezas textiles recuperadas en un contexto funerario de ANS (López Campeny 2000 y 2002).

Si bien reconocemos los riesgos metodológicos que implica la utilización de la analogía estilística para plantear relaciones cronológicas y/o culturales –fundamentalmente en lo que respecta a las diferencias que pueden existir entre los variados contextos de producción y/o de uso de las tecnofacturas mencionadas– igualmente consideramos relevante destacar algunas relaciones de semejanza formal que hemos podido relevar entre los diseños presentes en los diferentes soportes.

Las piezas textiles y cerámicas analizadas. Contextos y cronología asociados

El primer ejemplar textil considerado corresponde a una cesta decorada, recuperada en el sitio Quebrada Seca 3 (en adelante QS3) (Figura 4a).

Este sitio corresponde a un abrigo localizado a 15 km al Este del poblado de ANS, a una altitud de 4.100 msnm, en la base de uno de los farallones que constituyen la margen sur de la Vega de Quebrada Seca y presenta evidencias de ocupaciones recurrentes en el lapso comprendido entre el 9000 y el 2500 AP (Aschero *et al.* 1991, Aschero *et al.* 1993-1994). Forma parte de un complejo de sitios que incluye dos cuevas con arte rupestre designadas como QS1 y QS2, que no presentan otros vestigios de ocupación (Aschero y Podestá 1986, Aschero 1999). La pieza de cestería mencionada fue recuperada en la lente IX (capa 0) de QS3 y corresponde a un ejemplar completo, elaborado con la técnica de *coiled* de puntada simple (espiralado). La cesta presenta, en toda su superficie, una decoración consistente en diseños geométricos, los que han sido logrados mediante el teñido selectivo del material usado como puntada, sin modificar la técnica básica de confección. Con respecto al diseño decorativo, el mismo ha sido descrito como consistente en: “... ‘*motivos almenados*’ rojos y negros *alternados y concéntricos*” (Pérez de Micou y Ancíbor

1994: 211). Según sus características estilísticas y técnicas, Olivera y Podestá (1993: 108), asocian esta pieza a un momento temprano del periodo Formativo³.

En segundo lugar, consideramos en el análisis una pieza textil procedente de un contexto funerario, recuperado en la ya mencionada estructura habitacional E2 ubicada en el sector III de PP9 (Figura 4b).

Al reparo del bloque con grabados asociado a la capa de guano de camélido datada, se recuperó el contexto funerario del que procede la prenda aquí considerada, correspondiente a una pequeña bolsita decorada o *chuspa*. El contexto funerario presentó una notable variabilidad de

artefactos y ecofactos asociados a un importante conjunto de piezas textiles. Disponemos de una datación radiocarbónica correspondiente a un conjunto de semillas de chañar (*Geoffroea decorticans*) que formaban parte del ajuar y que ubicarían la antigüedad de estas piezas en *ca.* 1500 años AP (UGA # 9069; 1460 ± 40 años AP, corr.: 1480 AP). La superficie de la bolsita se encuentra decorada completamente, presentando un diseño que ha sido descrito como “...una serie de escalonados superpuestos y continuos, formados por líneas rectas quebradas” logrado mediante el empleo de la técnica de urdimbres torsionadas simples (López Campeny 2000: 43) (Figura 4c).

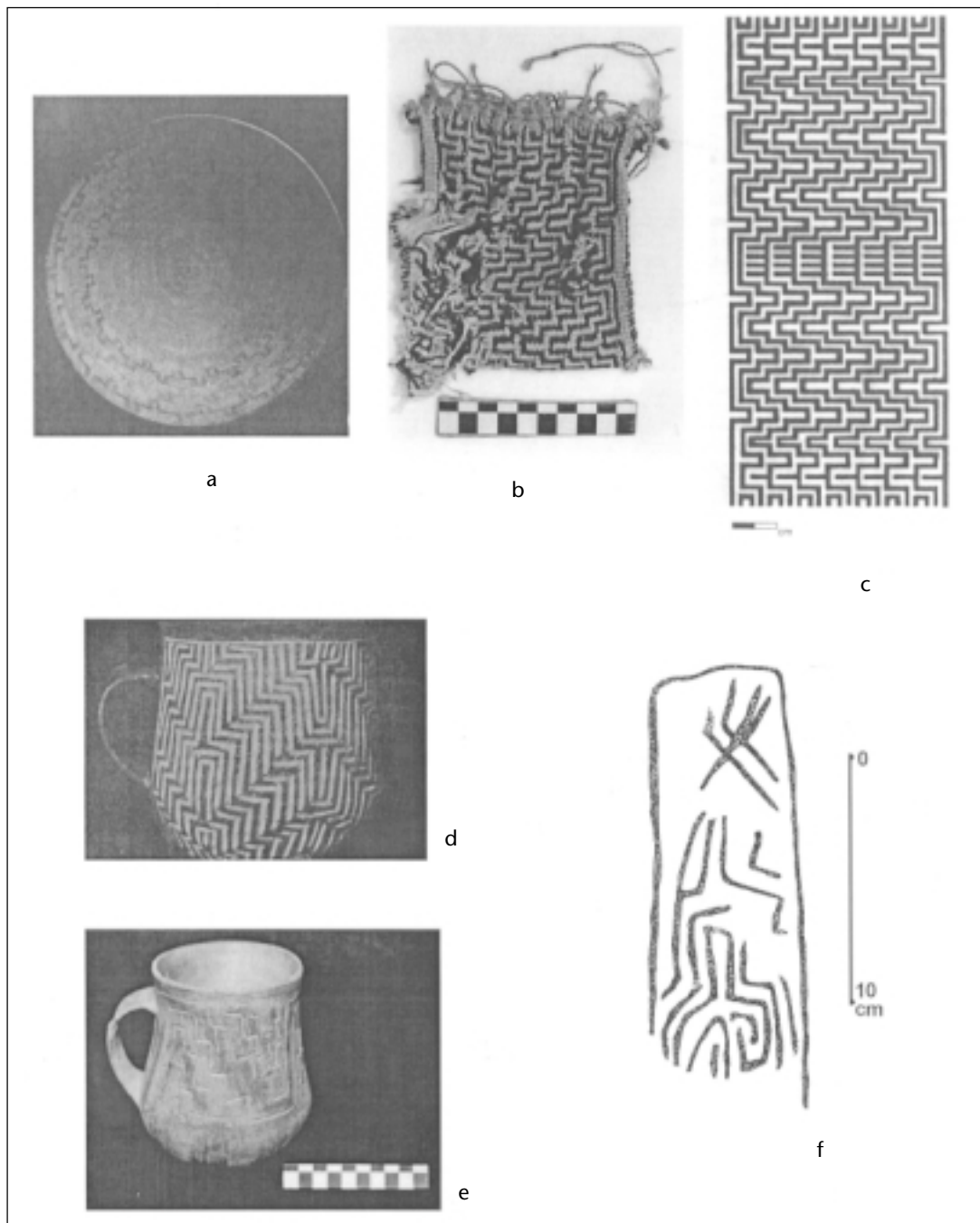


Figura 4. (a) Cesta decorada del sitio QS3 (tomado de Pérez de Micou y Ancibor 1994: 212, g); (b) Chuspa del sitio PP9; (c) Esquema del diseño decorativo de la pieza anterior; Cerámicas con motivos de escalonados superpuestos: (d) Tomado de González y Pérez (2000: 52) y (e) Pieza N° 5447 Colecc. IAM; (f) Representación de cartucho del sitio El Sembrado

La tercer pieza textil que se incluye en esta comparación no ha sido recuperada en contextos locales, sino que se trata de una *chuspa* que formaba parte de un fardo funerario procedente del cementerio de Quito 2, San Pedro de Atacama, Norte de Chile (Llagostera 1995, Conklin y Conklin 1996-1997). Sin embargo, decidimos incluirla ya que, previamente, en base al análisis de la serie de rasgos técnico-estructurales y pautas decorativas compartidos con la *chuspa* del contexto de PP9, hemos propuesto que el lugar de procedencia de esta pequeña bolsa sería la región del NO argentino. Esta interpretación se basó, además, en un análisis comparativo que permitió determinar que las características técnicas de confección de la pieza trasandina no podían ser relacionadas con las empleadas comúnmente para la confección de las bolsas locales de San Pedro de Atacama, ni siquiera con la más amplia muestra de bolsas formativas procedentes de diferentes cementerios del norte chileno, lo que agregaba más elementos para apoyar la hipótesis de su origen en el NOA (López Campeny 2000) (Figura 5a).

La bolsita combina dos diseños estructurados en una decoración organizada en forma dual en el sentido longitudinal de la pieza (dirección de las urdimbres) consistente en figuras de rectángulos concéntricos, conectados entre sí de a pares y líneas zig-zag en diagonal (Figura 5b).

Con respecto a la cronología del fardo, Conklin y Conklin (1996-1997: 201) mencionan una datación de 1290 ± 50 años AP, aunque no detallan sobre qué material específicamente se efectuó la datación consignada.

Finalmente, el conjunto de piezas cerámicas cuyos diseños ha sido posible comparar con los representados en las piezas textiles mencionadas y, a su vez, con los relevados en el arte rupestre correspondiente a los diseños internos del motivo de cartucho, comparten una serie de características formales y contextuales. La muestra corresponde a especímenes pertenecientes a la colección del Instituto de Arqueología y Museo (IAM), de la Universidad Nacional de Tucumán. Se trata de piezas descritas comúnmente como “jarros”, de forma subglobular, cuello apenas insinuado y que presentan un asa plana ubicada en sentido vertical. En otros casos el asa exhibe la forma de un cordel, lo que se constituye en un elemento relevante como fundamento para la comparación que planteamos con las decoraciones del soporte textil, ya que muestra una relación entre la representación de ciertos elementos textiles –hilos torsionados– y su empleo para la decoración de las piezas cerámicas. Todos los ejemplares corresponden a lo que estilísticamente se conoce con el nombre de Ciénaga gris inciso o etapas geométricas, y en los casos que poseen registro de su hallazgo, todas las piezas han sido recuperadas en contextos funerarios que proceden del departamento Belén, provincia de Catamarca (Base de Datos del IAM 2003).

Es importante mencionar que fragmentos cerámicos asignables a este tipo tecnológico y estilístico se han recuperado en forma abundante tanto en niveles estratigráficos como en superficie en los sitios agropastoriles investigados en ANS (Olivera 1992; López Campeny 2001a;

Babot et al. 2004), planteando como una línea interesante a investigar la procedencia local o foránea de estas piezas cerámicas.

Comparación de los diseños presentes en los tres tipos de soportes

El primer diseño que ha sido registrado en los tres soportes corresponde a la figura básica del escalonado, presente en la decoración de la cesta recuperada en el sitio QS3, la *chuspa* del contexto funerario de PP9, en varios ejemplares cerámicos correspondientes al estilo Ciénaga gris inciso y en el diseño interior de un motivo de cartucho relevado en el sitio ES.

En el caso de la cesta, la figura básica del escalonado recto conforma el diseño de la decoración a partir de un movimiento repetitivo de inversión y traslación de la figura base en la superficie circular de la pieza. Este movimiento se repite conformando un total de tres círculos concéntricos, cuyos diámetros disminuyen al aproximarse a la base de la pieza. Los dos círculos externos son de color negro y en el central los hilos de la puntada se han teñido de rojo (Pérez de Micou y Ancibor 1994).

La decoración de las piezas cerámicas que presentan este diseño y la exhibida por la *chuspa* de PP9 presentan similitudes formales que no se limitan a la presencia de la figura escalonada como unidad básica del diseño, sino también a que el mecanismo para construir la decoración consiste, en ambos soportes, en la inversión alternada de esta figura básica, en un movimiento continuo de ascenso y descenso de las líneas. Además, el diseño ocupa, tanto en el textil como en las vasijas, la mayor parte de la superficie del artefacto. En las piezas cerámicas la figura del escalonado puede estar representada por un único trazo o estar formada por líneas que encierran campos divididos entre sí por un efecto de contraste positivo - negativo, logrado por efecto de pulido diferencial. En la superficie de las cerámicas el diseño en algunos casos puede registrarse delimitado en el interior de campos rectangulares, lo que agrega elementos de comparación con los motivos rupestres de los cartuchos y con la forma básicamente rectangular que caracteriza a los textiles andinos confeccionados en telar (Figuras 4d y 4e).

El diseño interno del cartucho, al que sumamos como otro elemento de comparación en este grupo, puede ser definido como la representación de un escalonado doble combinado con trazos oblicuos cruzados. Si bien la combinación de ambos diseños fue utilizada para cubrir casi totalmente el espacio interno del cartucho, lo que resalta es el escalonado ya que ocupa más de la mitad de la superficie delimitada por el rectángulo (Figura 4f).

El segundo diseño que hemos registrado en los tres soportes corresponde al que conforma la decoración relevada en la pieza textil recuperada en el cementerio de Quito 2, en ejemplares cerámicos correspondientes al estilo Ciénaga gris inciso y en el diseño interno de un cartucho relevado en un bloque derrumbado del sitio PC2.

Los diseños a los que hacemos referencia corresponden

a lo que hemos descrito como rectángulos concéntricos y línea quebrada o zig-zag dispuesta en sentido diagonal. Lo más destacable de mencionar es que no sólo se ha podido relevar la presencia de alguno de los dos diseños básicos en cada uno de los soportes considerados, sino que lo que hemos podido observar es la combinación de ambos diseños reproduciendo, tanto la cerámica como el arte rupestre, la estructura dual exhibida por la decoración de la pieza textil. En el caso de las piezas cerámicas, esto ha sido logrado, en algunos casos, mediante la utilización del anverso y el reverso de una misma vasija para representar cada diseño (Figura 5c). En otros casos, hemos registrado la

segmentación de la superficie de la pieza en dos mitades (superior e inferior) donde en cada porción se han representado los dos diseños básicos (Figura 5d).

En el caso del diseño del cartucho, las mitades se orientan longitudinalmente generando una mitad izquierda y otra derecha. Desde la perspectiva del observador, la mitad izquierda presenta diseños rectangulares aparentemente de tipo escalonado, aunque por su grado de conservación no pudimos determinarlo con precisión. La otra mitad presenta una yuxtaposición de líneas quebradas, o *chevrons*, haciendo evidente la bipartición del interior del cartucho (Figura 5e).

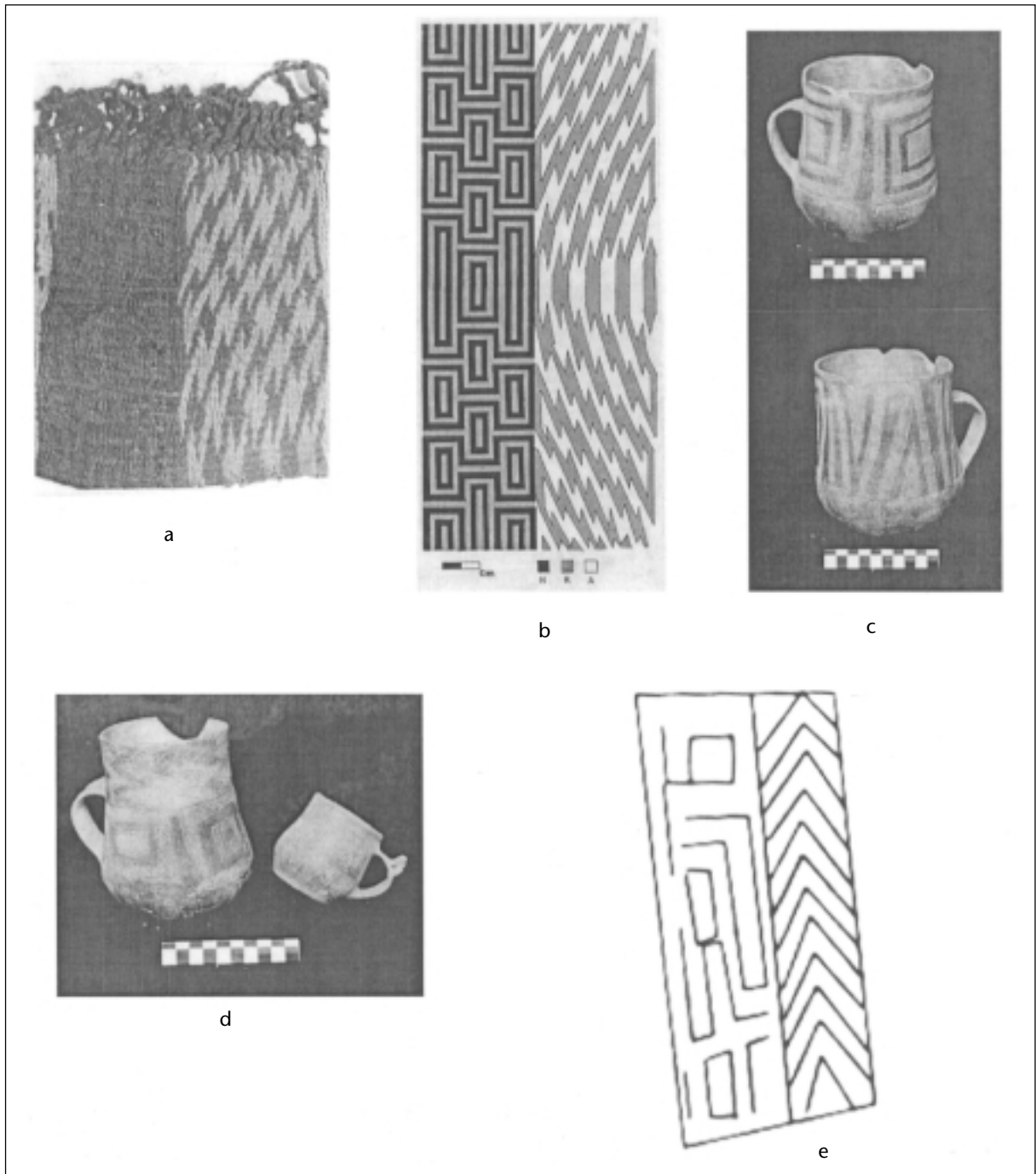


Figura 5. (a) Chuspa del sitio Quito 2 (foto S. Renard); (b) Esquema del diseño decorativo de la pieza anterior; (c) Anverso y reverso de la pieza Nº 1879 Colecc. IAM; (d) Piezas Nº 2512 y s/nº Colecc. IAM; (e) Representación de cartucho de sitio Peñas Coloradas 2

Si bien estos diseños combinados no son exactamente iguales entre un soporte y otro, podemos plantear que la similitud está presente en las características geométricas de los mismos, representando figuras rectangulares *versus* líneas quebradas y/o zigzag.

Entrelazando evidencias. La trama de los datos

A partir de una primera lectura de la evidencia presentada, se desprenden algunas consideraciones vinculadas con: la distribución geográfica de estos motivos, el emplazamiento de los sitios y sus contextos asociados, la variabilidad morfológica y técnica, la cronología asignada a las representaciones y la producción del arte rupestre asociado a los cartuchos en los mismos paneles.

En primer lugar, y como lo habíamos mencionado anteriormente, el motivo del cartucho solo ha sido registrado entre determinadas cotas altitudinales (3.500 a 3.800 msnm), correspondientes a los sectores denominados como Fondo de Cuenca y Sectores Intermedios (*sensu* Olivera 1992). Ambos sectores son los que presentan, actualmente, las mejores condiciones para el potencial desarrollo de las actividades agrícolas y pastoriles. Esta característica se relaciona con a) la disponibilidad anual de agua proporcionada por ríos de régimen permanente a semipermanente (ríos Punilla, Las Pitas y Miriguaca), b) la existencia de una topografía irregular pero con superficies planas y de escasa pendiente que facilitan la realización de actividades agrícolas y la práctica de riego artificial, y c) la presencia de sectores con vegas permanentes que constituyen importantes recursos vegetales favorables para el pastoreo. Estas condiciones habrían posibilitado, también en el pasado, el establecimiento de comunidades sedentarias y la consecuente interacción de los grupos, situación que coincide con el hecho de que estos sectores concentran más de la mitad de los sitios con arte rupestre relevados hasta el momento en ANS (Aschero 1999).

Consideramos que lo planteado anteriormente nos permite introducir en la discusión los aspectos de la dinámica social y la subsistencia como factores de peso para explicar la distribución y producción del motivo del cartucho. Recordemos que los contextos arqueológicos asociados a este arte representan tres aspectos importantes de la vida de las sociedades en general: la producción de alimentos, las vías de circulación que habrían facilitado la distribución de esa producción y el intercambio de bienes con grupos distantes, y las prácticas funerarias. Adelantando alguna conclusión, pensamos que el desarrollo de estas prácticas socioculturales implica un manejo muy pautado de los distintos espacios vinculados a cada una de ellas, donde la producción del arte rupestre, en general, y del motivo del cartucho, en particular, estaría ligada a estas pautas.

Del análisis de la variabilidad morfológica y técnica de las representaciones del cartucho también se desprenden algunas características que consideramos relevantes para su interpretación. Hemos señalado que una alta variabilidad

de diseños internos se asocia con una misma forma base general (rectángulo) y una escasa variación en las técnicas empleadas para su ejecución. Inferimos a partir de esto, que la forma base general y la homogeneidad técnica operan a nivel de un conocimiento compartido en lo que respecta a la forma de representar un tipo particular de motivo, mientras que la variabilidad interna de diseños asociada se vincularía con información representativa del individuo o grupo que lo produce, quedando de esta forma potencialmente disponible para otros individuos o grupos.

Por otra parte, para discutir aspectos vinculados con la cronología de la producción de estas representaciones rupestres recurrimos a tres líneas de interpretación: a) análisis de las diferencias tonales de las pátinas y superposiciones con otros motivos, b) comparación estilística entre los diseños internos de los cartuchos y otros semejantes registrados en soportes distintos, como piezas cerámicas y textiles, y c) dataciones radiocarbónicas indirectas asociadas tanto al arte rupestre como a las piezas antes mencionadas.

El estudio de pátinas y superposiciones en los paneles donde se encontraban representados los cartuchos, nos permitió adscribir la producción de estas manifestaciones a lapsos asociados a las *modalidades estilísticas* Peñas Coloradas y Peñas Chicas (entre 500 a.C. a 500 d.C.), definidas por Aschero (1999) para la microrregión de ANS. La comparación estilística con la iconografía relevada en las piezas cerámicas y textiles posibilitó asociar este tipo particular de motivos a distintos momentos del desarrollo del período Agroalfarero temprano y medio (*ca.* 0 al 800 d.C.) en el área valliserrana del NOA (Albeck 2000, Pérez Gollán 2000). Y, finalmente, las dataciones radiocarbónicas asociadas al arte rupestre marcan los límites cronológicos para la ejecución del mismo, entre *ca.* 50 a.C. y 1.500 d.C., a lo que se sumarían los fechados vinculados a las piezas textiles antes mencionadas, *ca.* 550 a 650 d.C. para la *chuspa* de PP9 y entre *ca.* 675 a 775 d.C. para la pieza procedente del cementerio de Quito 2. Como adelantáramos en base al análisis comparativo de las pátinas, las superposiciones y las dataciones indirectas de los bloques con los grabados de cartuchos, las expectativas cronológicas para la producción de estos motivos comprenden el intervalo 0 - 500 d.C.

La consideración conjunta de los aspectos previamente discutidos, es decir, 1) la distribución geográfica de los cartuchos acotada a los sectores altitudinales de mayor potencial productivo –principalmente agrícolas–, 2) su asociación con sitios interpretados como áreas de viviendas, campos de cultivo, caminos y sectores de enterratorios, 3) las interpretaciones presentadas respecto de la producción de estos motivos en relación a sus técnicas de ejecución y variabilidad interna de los diseños, y 4) la cronología inferida para su realización, integrada con datos actualísticos de grupos agropastoriles de los Andes centro sur, nos permitirán brindar un marco interpretativo en cual sostener algunas conclusiones respecto de los contextos de producción y significación de estos motivos.

Discusión, interpretaciones y nuevas hipótesis

A lo largo del trabajo hemos insistido en la característica distribución geográfica de la representación del cartucho. Su ausencia en otros sectores del área estudiada singularizan aún más los emplazamientos en donde éstos se presentan, haciendo evidente la no aleatoriedad de los sitios seleccionados para su representación.

Aceptamos que uno de los roles principales del arte rupestre, en general, es el de la demarcación, ordenamiento y apropiación de un espacio que involucra determinados intereses para el grupo o la comunidad que accedió a él. Dichos intereses pueden tener una motivación netamente económica—disponibilidad de recursos e intercambio—y/o simbólico social—sectores de enterratorios, lugares sagrados, entre otros.

En este sentido, podemos señalar que el motivo del cartucho se encuentra asociado a tres diferentes tipos de espacios, lo que nos permite proponer tres ejes de lectura pero que se complementan entre sí:

1— *Asociación con sitios de vivienda y espacios productivos (campos agrícolas)*. Se ha registrado un importante número de cartuchos representados en bloques como soportes horizontales y farallones de ignimbritas como soportes verticales correspondiente a los sitios de ES, PP9, BARP, PC2 y Conf.

Coincidimos con varios autores al considerar que el modo de vida agropastoril implica una forma particular de relacionarse con el espacio (Pagliaro 1995, Romo Marty 1998, Göbel 2002). En relación con los conceptos de territorialidad y derechos de propiedad sobre los espacios productivos (zonas de pasturas y campos agrícolas), son relevantes las distinciones que señala Castro Lucic (2000) entre grupos de pastores del norte de Chile, en lo que respecta a los marcos de referencia empleados para definir el control de los pastizales. En estas comunidades existen fundamentalmente dos formas de propiedad distinguibles, una comunitaria y otra de carácter individual o familiar. La diferencia entre estas dos modalidades está marcada por lo que podríamos denominar el origen sobrenatural o cultural del agua de la que dependen los vegetales para su desarrollo. Así, las vegas y los campos de pastoreo localizados en los pisos ecológicos más elevados, y que dependen exclusivamente de las lluvias, no tienen dueños en el sentido individual de propiedad, sino que pueden ser usados por cualquier miembro o familia de la comunidad en cualquier momento del año. Por otra parte, en todos aquellos sectores bajo riego el usufructo de los recursos, principalmente agrícolas, es individual o familiar, forma de derecho que ha sido extendida incluso a los terrenos ocupados por las vegas de los ríos localizados en las cercanías de las áreas de vivienda en las proximidades de los sectores agrícolas.

Además de las características ambientales ya mencionadas, favorables para la producción agrícola en el fondo de cuenca y en los sectores intermedios de ANS (cursos de agua permanente, planicies amplias) existen evidencias arqueológicas que han sido interpretadas como indicadores que apoyarían la hipótesis de la realización de este tipo de actividades productivas en los sectores mencionados. Una de ellas correspondería al registro, en

sitios con estructuras habitacionales, de un elevado número de artefactos líticos definidos funcionalmente como pa-las y/o azadas (Podestá 1990, Olivera 1992, Escola 2000 y 2002, Babot *et al.* 2004). Por otra parte, la documentación de un tipo particular de arte rupestre relevado en sitios con representaciones de cartuchos y asociados a sectores aptos para el desarrollo de prácticas agrícolas reforzaría, también, lo antes expresado. Se trata de grabados ejecutados en planos inclinados que dan la idea de esquematizaciones de un sistema para el manejo del agua. Estas “maquetas”, que se componen de una serie de surcos paralelos rectos o curvilíneos que interconectan oquedades de diversos tamaños, fueron registradas en los sitios Conf (2 casos), Peñas Chicas 1.1 (1 caso), PP4Aa (1 caso), PP9 (3 casos), ES (4 casos). Maquetas similares fueron dadas a conocer para sitios del Norte Grande chileno y su funcionalidad fue asociada —a partir de información etnográfica— a ritos y ceremonias ligados a distintos momentos del ciclo agrícola andino (Gallardo *et al.* 1999, Briones *et al.* 2000).

Con todos estos datos en mente podemos preguntarnos cómo interpretar la alta densidad de cartuchos en los sectores aludidos y su ausencia en los sectores de Quebradas de altura (3.800 a 4.600 msnm)—estos últimos asociados con recursos de caza y pastoreo— y su vinculación con el manejo de la territorialidad en relación con el tipo de recursos presentes en cada uno de ellos y su demanda diferencial en un ambiente con alto riesgo ambiental (Martel 2003).

La respuesta es que, en este contexto los cartuchos pueden ser interpretados como signos que funcionan como diacríticos sociales, indicando identidad de grupos o linajes, y demarcando espacios para legitimar sus derechos de explotación sobre los campos agrícolas. Como lo discutimos anteriormente, la adscripción social a uno u otro grupo, estaría representada en la variabilidad de los diseños internos de los cartuchos.

2— *Asociación con espacios funerarios*. Como mencionamos, se trata de farallones y covachos de farallones ignimbríticos, funcionando como soportes verticales en sectores con tumbas agrupadas al pie o en inmediata cercanía al farallón. Los casos corresponderían a los sitios PT y PP9.

Interpretamos que la ocurrencia de los cartuchos en este contexto particular también se puede asociar a una función identitaria, vinculada con la marcación de espacios destinados al entierro de individuos que habrían pertenecido a diferentes grupos o linajes. Al respecto, y en relación con la asociación a espacios productivos antes planteada, nos parece importante considerar el fuerte vínculo existente en comunidades agrícolas pastoriles andinas entre los ancestros y la tierra o la genealogía familiar como un aspecto legitimador de la propiedad histórica de la tierra y sus derechos de uso (Duviols 1976, Göbel 2000-2002 y 2002, entre otros). Pensamos que este aspecto reforzaría la interpretación postulada para explicar la presencia del motivo del cartucho en estos dos contextos (tumbas y campos de cultivo), ya que este símbolo no sólo estaría aludiendo a la identificación grupal o familiar, sino también a su permanencia local a través del tiempo, remitiendo a la relación linajes-ancestros. En este sentido es sumamente sugerente la información etnográfica relevada por Göbel

(2002: 61): “La gente de Huancar cree que no alcanza con enterrar el cuerpo del familiar muerto en el cementerio cercano al pueblo. También hay que enterrar el alma del familiar muerto cerca de su lugar de pertenencia: la ‘casa de campo’. Esto subraya la centralidad del sentimiento de arraigo local. **Y también muestra la preocupación por mantener la integridad del espacio familiar, tratando de prevenir la disolución entre personas y espacios con sus diversas representaciones materiales**” (Destacado por los autores).

Un segundo aspecto que quisiéramos explorar, vinculado con el contexto de significación de los cartuchos en eventos funerarios, está relacionado con algunas características inherentes a los textiles. En particular, destacamos el papel desempeñado por ciertos elementos textiles desde el punto de vista de su “eficacia” en ciertos contextos de uso o prácticas culturales en las que toman parte (fiestas, entierros, rituales, etc.). Algunos estudios efectuados en comunidades andinas que mantienen prácticas de producción y de uso de los textiles que pueden definirse como “tradicionales” muestran algunos datos relevantes en relación al papel desempeñado por ciertos diseños en las prendas textiles. De acuerdo con esto, la investigación efectuada por Gavilán Vega y Ulloa Torres (1992) pone en evidencia que: “Los dibujos identificados por las tejedoras con nombres propios en la zona de Isluga y Cariquima constituyen unidades básicas en la medida en que éstas se relacionan con otros elementos, definirán los tipos y subtipos de piezas, así como también determinarán el uso y función de las mismas (...) Un ejemplo en este sentido son las fajas k’illi y carnero. **Las primeras son usadas con ocasión de viajes, enfermedades y en las vestimentas de las personas fallecidas. Mientras que las segundas no pueden formar parte del ajuar mortuario, pero sí en la ropa usada con ocasión de fiestas patronales y carnavales**” (ibid.: 125) (Destacado por los autores).

Tanto las piezas textiles consideradas (*chuspas* de PP9 y de Quitor 2) como las piezas cerámicas analizadas (Colección IAM), las que hemos comparado con las representaciones de cartuchos, proceden de contextos funerarios. En el caso de la cesta de QS3, una marca correspondiente a una porción quemada en la cara externa de la pieza, que no atraviesa completamente el tejido, ha sido vinculada con alguna práctica de carácter ritual (Pérez de Micoú y Ancíbor 1994).

3– *Asociación con caminos*. Si retomamos la frase destacada en la cita de Gavilán V. y Ulloa T. (*op. cit.*) es posible plantear una relación existente entre ciertos diseños representados en prendas textiles y algunas situaciones que requieren de una protección especial como, por ejemplo: enfermedades, viajes y la muerte. Esta conexión entre la muerte y el viaje también se refleja en la práctica andina de enterrar al difunto acompañado de un perro o una llama, los que se sacrifican ahorcándolos con una sogá (v.gr. Cipolletti 1987: 105; Ortega Perrier 2001: 253; Van Kessel 2001: 227). Estos animales se equipan “como para un viaje” (Ortega Perrier *op. cit.*) con alforjas llenas de pertenencias del difunto “para que ayude al muerto a cruzar la ‘cocha’ grande” (Van Kessel 2001: 226).

El paralelo entre el viaje y la muerte, evoca eventos en los que se necesita la misma protección y la cual puede ser obtenida eficazmente a través del poder que poseen ciertos diseños. Pensamos que los contextos vinculados a las representaciones rupestres de cartuchos en sitios asociados a tumbas (PT y PP9) y a sectores de camino (CT), pondrían de manifiesto tal relación.

Conclusiones

Podemos concluir destacando que la producción de las representaciones de cartuchos presenta tanto similitudes como diferencias con la producción del conjunto amplio del arte rupestre de Antofagasta de la Sierra. Por una parte, los grupos eligieron los mismos paneles y emplazamientos para realizar uno y otro tipo de arte. Sin embargo, las técnicas aplicadas para la ejecución de este motivo particular fueron diferentes.

La relación entre los cartuchos y el resto de las manifestaciones rupestres habría operado sólo a nivel del contexto de producción y no en el de significación. En este sentido, la interpretación del contexto de significación asociado al motivo del rectángulo con diseños geométricos internos nos plantea un camino de análisis mucho más profundo. Un camino que se hunde en la trama de las relaciones sociales entre las familias y sus vecinos, definiendo e identificando los espacios de subsistencia, marcando los sectores vinculados con el descanso final de los ancestros y señalando los caminos y vías de encuentro. Así, las redes identitarias de los grupos familiares se enfrentan y entrelazan a la vez, relacionando diferentes prácticas vinculadas con aspectos de la vida y la muerte de sus individuos, en un continuo fluir como los elementos de un textil, quedando plasmadas en las tramas de la piedra, las tramas de la identidad familiar pastoril.

Notas

¹ Los trabajos de campo fueron realizados en el marco de los Proyectos FONCyT – PICT 09888 y PIP – CONICET 03041, ambos dirigidos por el Lic. Carlos Aschero.

² Motivos de rectángulos con diseños geométricos internos fueron registrados, recientemente, en los sectores intermedios de la quebrada del Río Miriguaca (Dra. Patricia Escola, comunicación personal).

³ Teniendo en cuenta que la capa 2a de QS3, inmediatamente inferior a la capa donde se encontró la cesta decorada, ha sido datada en 2.478 ± 60 años AP -LATYR, UNLP, LP-278, carbón- (Pintar 1996), asumimos que esta pieza tendría una cronología posterior a esta fecha.

Bibliografía

- Albeck, María Ester
2000. La vida agraria en los Andes del sur. En: Myriam Tarragó (dir.) *Nueva Historia Argentina, Tomo I, Los*

- pueblos originarios y la conquista*, pp: 187-228, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Albeck, María Ester y Cristina Scattolín
1984. Análisis preliminar de los asentamientos prehispánicos de Laguna Blanca (Catamarca) mediante el uso de la Fotografía Aérea. *Revista del Museo de La Plata* (Nueva Serie), Tomo VIII, Antropología, 61, La Plata.
- Aschero, Carlos A.
1999. El arte rupestre del desierto puneño y el noroeste argentino. En: *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, pp: 97-135. Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco de Santiago, Santiago de Chile.
2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En: M. Mercedes Podestá y M. de Hoyos (eds.), *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, pp: 15-44. Sociedad Argentina de Antropología y AINA, Buenos Aires.
- Aschero, Carlos A., Dolores C. Elkin y Elizabeth L. Pintar
1991. Aprovechamiento de recursos faunísticos y producción lítica en el precerámico tardío. Un caso de estudio: Quebrada Seca 3 (Puna Meridional Argentina). *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp: 101-114.
- Aschero, Carlos A., Liliana M. Manzi y Analía G. Gómez
1993-94. Producción lítica y uso del espacio en el nivel 2b4 de Quebrada Seca 3. *Relaciones XIX*: 191-214, Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- Aschero, Carlos A. y Mercedes Podestá
1986. El arte rupestre en asentamientos precerámicos de la Puna Argentina. *Runa XVI*: 29-57, Instituto de Ciencias Antropológicas, UBA.
- Babot, M. del Pilar, Carlos A. Aschero, Cecilia Haros, Lucía González Baroni y Salomón Hocsman
2004. Ocupaciones agropastoriles en Antofagasta de la Sierra (Catamarca): el caso de Punta de la Peña 9.1. *Resúmenes del XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, p: 310, Universidad Nacional de Río Cuarto, Córdoba.
- Base de Datos Arqueológica, IAM-UNT
2003. CD-Rom editado por el Instituto de Arqueología y Museo, Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán.
- Briones, Luis, Persis Clarkson, Alberto Díaz y Carlos Mondaca
2000. Contextualización en el arte rupestre tarapaqueño: Geoglifos y chacras en el desierto. *Resúmenes del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, p: 108, Universidad de Tarapacá, Arica.
- Castro Lucic, Milka
2000. Llameros de puna salada en los Andes del Norte de Chile. En: J. A. Flores Ochoa y Y. Kobayashi (eds.), *Pastoreo Altoandino. Realidad, sacralidad y posibilidades*, pp: 85-109, Plural editores. La Paz, Bolivia.
- Cipolletti, M. Susana
1987. *Calixto Llama: una vida en la Puna*. Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Cultura, Buenos Aires.
- Conklin, William y Barbara M. Conklin
1996/97. Un textil Aguada en contexto atacameño. *Cuadernos 17*: 187-203. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires.
- Duviols, Pierre
1976. Un symbolisme Andin du double: le litomorphose de l'ancêtre. Actes du XLII Congrès des Americanistes, Tomo IV: 359-364, París.
- Escola, Patricia S.
2000. *Tecnología lítica y sociedades agropastoriles tempranas*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (ms.)
2002. Caza y pastoralismo: un reaseguro para la subsistencia. *Relaciones XXVII*: 233-246. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.
- Gallardo, Francisco, Carole Sinclair y Claudia Silva
1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. En: *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, pp: 57-96. Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco de Santiago, Santiago de Chile.
- Gavilán Vega, Vivian y Liliana Ulloa Torres
1992. Proposiciones metodológicas para el estudio de los tejidos andinos. *Revista Andina* 19, año 10 (1): 107-134.
- Göbel, Bárbara
2000-2002. Identidades sociales y medio ambiente: la multiplicidad de los significados del espacio en la Puna de Atacama. *Cuadernos del INAPL* 19: 267-296, Buenos Aires.
2002. La arquitectura del pastoreo: uso del espacio y sistema de asentamientos en la puna de Atacama (Susques). *Estudios atacameños* 23: 53-76.
- González, Alberto R.
1977. *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires, Filmediciones Valero.
- González, Alberto R. y José A. Pérez Gollán
2000. *Argentina Indígena. Vísperas de la conquista*.

Colección Historia Argentina I. Buenos Aires [1972], Editorial Piados.

López Campeny, Sara M. L.

2000. Tecnología, Iconografía y Ritual funerario. Tres dimensiones de análisis de los textiles formativos del Sitio Punta de la Peña 9 (Antofagasta de la Sierra, Argentina). *Estudios Atacameños* 20: 29-65.
- 2001a. Actividades domésticas y organización del espacio intrasitio. El sitio Punta de la Peña 9. Antofagasta de la Sierra (Prov. de Catamarca). Trabajo Final de Carrera de Arqueología. Facultad de Ciencias Naturales e IML, Universidad Nacional de Tucumán. MS.
- 2001b. El hogar, los ancestros y el corral: reocupación y variabilidad en el uso del espacio en unidades domésticas arqueológicas (Sitio Punta de la Peña 9, Antofagasta de la Sierra, Catamarca). *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Universidad Nacional de Rosario, en prensa.
2002. La trama del desierto. Textiles tempranos de Antofagasta de la Sierra (Puna Meridional Argentina). *Actas XV Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil*, pp: 121-132, San Pedro de Atacama.
2004. ¿La casa en orden? Análisis de procesos culturales vinculados con la producción y disposición espacial de residuos arqueológicos. Ponencia presentada al XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Universidad Nacional de Río Cuarto, Córdoba. MS.

Llagostera, Agustín

1995. El componente cultural Aguada en San Pedro de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6: 9-34. Santiago de Chile.

Martel, Alvaro R.

2003. Arte rupestre y espacios productivos en el Formativo Temprano: Cacao 3, Antofagasta de la Sierra (Puna meridional, Argentina). Ponencia presentada al VI Simposio Internacional de Arte rupestre. San Salvador de Jujuy. MS.

Olivera, Daniel E.

1992. Tecnología y estrategias de adaptación en el Formativo (Agro-alfarero Temprano) de la Puna Meridional Argentina. Un caso de estudio: Antofagasta de la Sierra (Pcia. de Catamarca, R.A.) Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata. MS.

Olivera, Daniel E. y M. Mercedes Podestá

1993. Los recursos del arte: arte rupestre y sistemas de asentamiento- subsistencia formativos en la Puna Meridional Argentina. *Arqueología* 3: 93-126. Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Ortega Perrier, Marietta

2001. Escatología Andina: Metáforas del alma. *Chungara*

33 (2): 253-258. Publicación especial: III Congreso Mundial de Estudios sobre Momias, Arica [1998].

Pagliari, Marcelo

1995. Análisis de la Economía Pastoril en una Localidad de la Puna Jujeña: Manejo del Espacio y el Riesgo Productivo. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 16: 103-119. Buenos Aires.

Pérez de Micou, Cecilia y Elena Ancíbor

1994. Manufacturas cesteras en sitios arqueológicos de Antofagasta de la Sierra, Catamarca (República Argentina). *Journal de la Société des Américanistes*, pp. 207-216.

Pérez Gollán, José Antonio

2000. El jaguar en llamas. En: Myriam Tarragó (dir.) *Nueva Historia Argentina, Tomo I, Los pueblos originarios y la conquista*, pp. 229-256. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Pintar, Elizabeth L.

1996. *Prehistoric holocene adaptations to the Salt Puna of Northwest Argentina*. Graduate Faculty of Dedman Collage, Southern Methodist University, Dallas. PhD Dissertation. MS.

Podestá, M. Mercedes

1989. Punta del Pueblo: expresiones del arte rupestre agro alfarero en la puna Argentina. *Boletín de la SIARB* 3: 38-47.
1990. *Arte Rupestre de Sociedades Cazadoras Recolectoras y de Economía Pastoril en la puna Argentina: Antofagasta de la Sierra, Pcia. de Catamarca*. Informe Final Beca de Formación Superior, CONICET. Buenos Aires. MS.

Podestá M. Mercedes, Liliana Manzi, Alejandra Horsey y M. Pía Falchi

1991. Función e Interacción a través del Análisis Temático en el Arte Rupestre. En: Podestá, M. M., Isabel Hernández Llosas y S. Renard de Coquet (eds.), *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*, pp: 40-53. Buenos Aires.

Podestá, M. Mercedes y Liliana Manzi

1995. Arte rupestre e interacción interregional en la Puna argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 16: 367-399. Buenos Aires.

Romo Marty, Marcela

1998. Pastores del sur andino. Percepción y representación del ambiente. *Estudios Atacameños* 16: 209-231.

Van Kessel, Juan

2001. El ritual Mortuorio de los Aymara de Tarapacá como vivencia y crianza de la vida. *Chungara* 33 (2): 221-234. Publicación especial: III Congreso Mundial de Estudios sobre Momias, Arica [1998].

Arte rupestre y espacios productivos en el formativo: Antofagasta de la Sierra (Puna Meridional, Argentina)

Álvaro Rodrigo Martel

RESUMEN

Se plantea la relación entre espacios que presentan recursos básicos para el desarrollo de determinadas prácticas socioeconómicas y la producción de arte rupestre en dichos emplazamientos. Para tal fin se analizan los casos de diversos sitios de la microrregión de Antofagasta de la Sierra, contrastando la información disponible con la obtenida por otros investigadores dentro de la misma área. Se tendrán en cuenta, además del arte rupestre, otros elementos del registro arqueológico que nos permitan definir los contextos de producción del mismo, es decir, la organización del espacio y su explotación. Se discutirá, también, el rol del riesgo ambiental como factor de peso para la elección de los emplazamientos donde se ejecutaron las representaciones rupestres y la función de estas en la minimización de conflictos sociales.

Palabras claves: arte rupestre - Formativo temprano - Antofagasta de la Sierra - riesgo ambiental - conflicto social.

ABSTRACT

In the last years different research works, in Antofagasta de la Sierra (Catamarca, NW Argentina), outlined the close relationship between rock art emplacement and useful resources (Podestá 1991, Olivera y Podestá 1993, Aschero 1996 y 2000 y Aschero *et al.* 2003a, among others). Our interest is focused on sites with rock art representations that have been assigned to the Formative period (*ca.* 3.000 BP – 1.500 BP), since these ones present an important variety of motifs and patterns of design at the level of intra and inter sites (Aschero 1996 y 1999). This variety, which also reaches the emplacements and which will be analyzed a priori at a micro regional scale (*sensu* Aschero 1988), provides us with a prospect of a sociocultural dynamics among the local groups as well as an interaction with other groups of areas nearby (Podestá *et al.* 1991 y Podestá y Manzi 1995).

In this paper, we shall analyze the relationship between spaces that present basic resources for the development of socioeconomic practices and the production of rock art in such locations. For this purpose, we shall focus on several cases of Antofagasta de la Sierra, contrasting our information with that generated by other researchers in sites of similar and/or different locations in the same area. Besides rock art, we shall be analyzing other elements of the archaeological record that will allow us to define the contexts of production of paintings and engravings, in an attempt to determine their spatial organization and exploitation. We shall also discuss the role of environmental risk as a relevant factor in the selection of rock art locations and the function of rock art depictions in the minimization of social conflicts.

Claiming the existence of an effective relationship among the sites with rock art and productive spaces, in terms of environment, resources and social conflicts, represents only one aspect of the problem. In this work, we deliberately did not want to deal with the context of meaning of the representations, because we are aware that the span taken into account is very long and we still know very little about the social changes that occurred at that time, both at the level of the socioeconomic organization of those groups and at the level of their ideologies. Because of this, we consider that in order to make a first approach to the problem of rock art, it is essential to understand the context of production. Therefore, within a framework of an environment that did not offer many guarantees for survival, the resources would have been handled with well-thought strategies in connection with its *access and use*, a situation that would have caused disputes over productive spaces, where those families or groups had already succeeded in imposing themselves, outlining, identifying and setting limits to those spaces.

Analyzing the rock art of the societies that have grown in an atmosphere of high environmental risk, may undoubtedly give us an important amount of data about the use and exploitation of the environment as well as the way these societies have built and have taken control of the landscape, making it more habitable.

Key words: rock art - Formative period - Antofagasta de la Sierra - environmental risk - social conflict.

Introducción

En los últimos años distintas investigaciones en Antofagasta de la Sierra (en adelante ANS) pusieron de manifiesto la estrecha relación entre el emplazamiento de los sitios con arte rupestre y los recursos explotados –y explotables– allí presentes (Podestá 1991, Olivera y Podestá 1993, Aschero 1996 y 2000 y Aschero *et al.* 2003a, entre otros).

Nos interesan aquí los sitios con representaciones rupestres que se adscribieron al período Formativo (*ca.* 3.000 AP–1.500 AP) ya que estos presentan una importante variabilidad, tanto intra como inter sitio, a nivel de motivos y patrones de diseños de los motivos (Aschero 1996 y 1999). Esta variabilidad que alcanza también a los emplazamientos y que, *a priori*, será analizada en una escala microrregional (*sensu* Aschero 1988), nos ofrece un panorama de una alta dinámica sociocultural entre los grupos locales como así también de su interacción con otros grupos de regiones vecinas (Podestá *et al.* 1991 y Podestá y Manzi 1995).

Nuestro análisis tendrá en cuenta la producción de arte rupestre en sitios que se emplazan en sectores altitudinales diferentes y asociados a distintas prácticas socioeconómicas. Por un lado, sitios interpretados como puestos temporarios de caza/pastoreo –por sobre la cota de 3.800 m.s.n.m.– (Olivera y Podestá 1993, Martel 2004) y sitios con arte rupestre próximos a otros interpretados como bases residenciales semipermanentes de actividades múltiples –entre los 3.550 y 3.800 m.s.n.m.– (Escola *et al.* 2004). Estos emplazamientos se corresponderían altitudinalmente con los sectores de *quebradas de altura e intermedios*, definidos por Olivera (1991) para la microrregión de ANS.

Para tal análisis, abordaremos los aspectos funcionales del arte rupestre asumiendo su naturaleza de lenguaje simbólico como medio para el intercambio de información y toma de decisiones (Morwood 1998) y para la manipulación del comportamiento social (Hartley y Wolley Vawser 2000, Troncoso 2002).

El ambiente

El departamento de Antofagasta de la Sierra se encuentra ubicado al norte de la provincia de Catamarca, en el extremo meridional de la Puna argentina (continuación austral del Altiplano peruano–boliviano), entre los 25°9'24" y 26°45'9" de latitud sur y entre los 66°34'24" y 68°35'12" de longitud oeste (fig.1).

Topográficamente, se trata de una altiplanicie ondulada con alturas superiores a los 3.000 m.s.n.m. y situada entre la Cordillera Oriental y Sierras Pampeanas, hacia el este, y la Cordillera Principal, hacia el oeste. Hacia el sur se destaca

la cordillera de San Buenaventura (5.000 m.s.n.m y 26°45' lat.S), que se orienta en sentido este-oeste y representa el límite sur argentino de la zona ecológica conocida como Puna Salada (Núñez y Santoro 1988).

Los ríos Punilla, Miriguaca y Las Pitas son los que dominan la cuenca de ANS, y en ésta se destacan grandes depósitos tabulares ignimbríticos, producto de distintos eventos volcánicos acaecidos en la región.

Este paisaje de altiplanicie se ve interrumpido por cordones montañosos y geoformas volcánicas que se elevan de 1.000 m a 2.000 m por encima del nivel medio de altura de la región (3.450 m.s.n.m.) generando pequeños valles o zonas más bajas donde se forman vegas, lagunas y salares.

El clima es de una marcada aridez, frío y muy seco, con una gran amplitud térmica diaria. Las precipitaciones se concentran en los meses de enero y febrero y no superan los 150 mm anuales, también se dan precipitaciones sólidas en forma de nieve y granizo. La temperatura máxima y mínima para el mes de febrero es de 28°C y –6°C respectivamente, y para el mes de junio de 8°C y –14°C (Podestá 1988).

La microrregión de ANS se encuentra dentro de la provincia fitogeográfica Puneña y a su vez dentro del sector de la Puna Desértica (Troll 1959 en Cabrera 1976) en ella se destacan, como dominantes, los siguientes tipos de vegetación: estepa arbustiva, estepa herbácea, estepa halófila, estepa sammófila y vegas (Cabrera 1976.). Estas formaciones vegetales están altamente determinadas por los cursos de agua permanente que dominan la cuenca de ANS. El río Punilla, que corre con un sentido N-S, recibe las aguas de los ríos Las Pitas y Miriguaca, estos tributan sus aguas desde el este y en conjunto concentran el mayor porcentaje de los recursos presentes.

A su vez, Olivera (1991) define tres sectores diferentes en sus aspectos ecológicos y topográficos, estos son:

a- Fondo de cuenca, entre los 3.400 y 3.550 m.s.n.m., con vegetación de vega, tolar y campo. Recursos animales registrados: *Lama glama*, *Rea sp.*, *Ctenomys sp.* y aves acuáticas.

b- Sectores intermedios, entre los 3.550 y 3.800 m.s.n.m., con formaciones vegetales similares al sector anterior. Recursos animales consignados: *Lama glama*, *Rea sp.*, *Lagidium sp.*, *Ctenomys sp.* y aves.

c- Quebradas de altura, entre los 3.800 y 4.600 m.s.n.m., que registran vegetación de vega y pajonal. Recursos animales: *Lama glama*, *Vicugna vicugna*, *Lagidium sp.*, roedores y aves.

Son estos tres sectores los que cobran una importancia fundamental dentro del sistema de subsistencia de los grupos formativos en ANS, momento donde se manifiesta una optimización del uso de los recursos presentes a distintas alturas. Esto se da mediante la combinación de diferentes

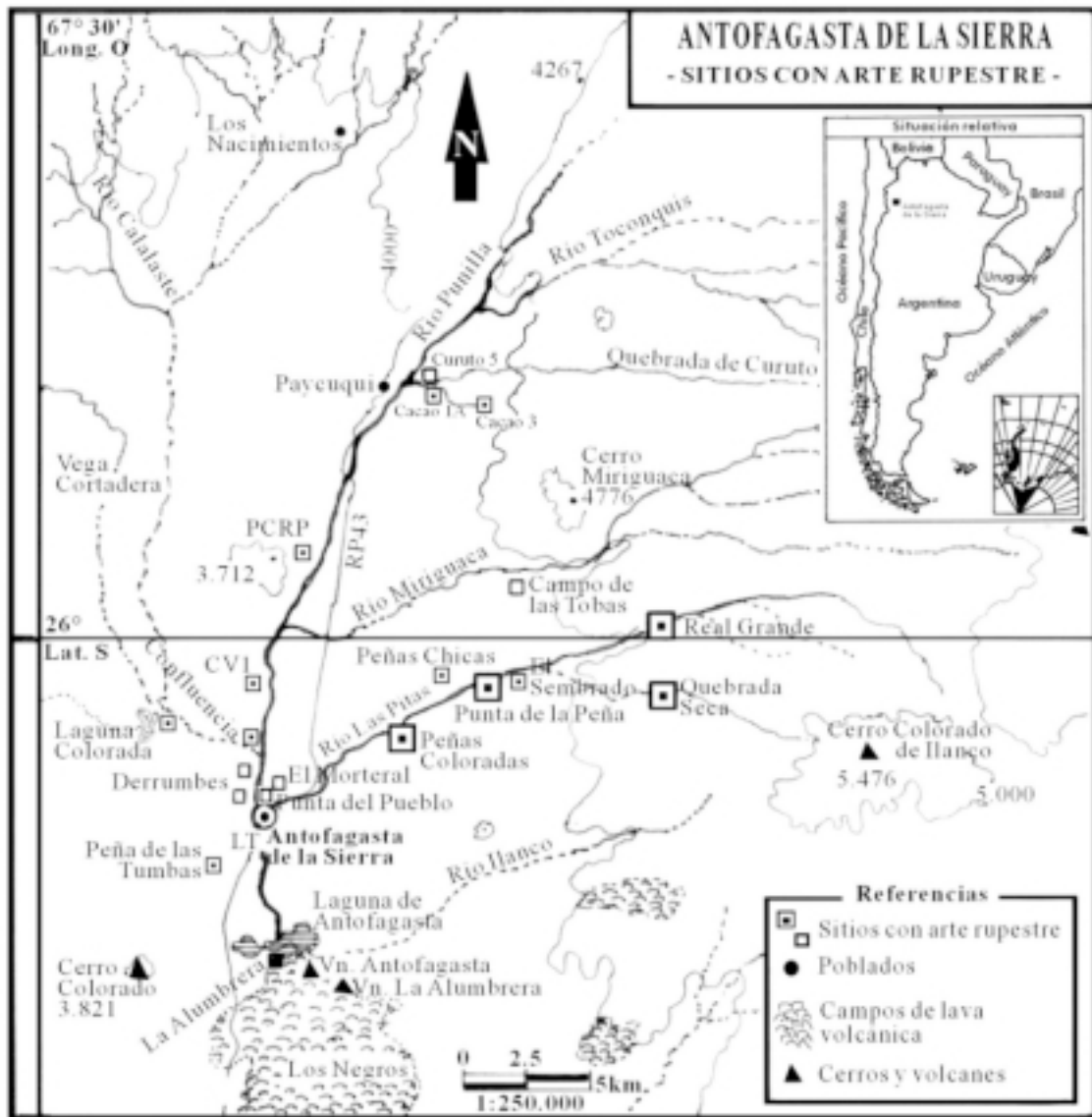


Figura 1. Situación relativa de la Puna Sur (figura tomada y modificada de Aschero 2000)

prácticas socioeconómicas –pastoreo, caza, agricultura, recolección e intercambio de bienes de consumo a media y larga distancia– que llevan al establecimiento de una economía de tipo mixta que caracterizará a estos grupos durante el lapso del Formativo (Olivera 1991 y 1997, Escola 2002).

Emplazamientos, arte rupestre y uso del espacio

Como dijimos anteriormente, el arte de rupestre del período Formativo en ANS presenta una alta variabilidad de patrones de diseños y emplazamientos (Aschero 1996 y 1999), sin embargo, las asociaciones de determinados motivos definen un número no muy grande de temas.

A continuación, realizamos una breve descripción de los motivos y temas más frecuentes en el ámbito de ANS, pero remarcando las diferencias que se pueden dar en relación a sus emplazamientos.

El arte rupestre en las quebradas de altura

Las características comunes a estos sitios, tienen que ver con su proximidad a fuentes de agua y sectores de pasturas naturales con buenos recursos de caza, principalmente vicuña, y potencialmente utilizables como campos de pastoreo de llamas. También se destaca su ubicación relacionada a los pasos o caminos entre los sectores intermedios y altos, es decir, se tratan de lugares de paso dentro de las vías de circulación natural entre los puntos del espacio que concentran diferentes recursos.

Estas vías de circulación coinciden, generalmente, con los cursos de los ríos mencionados cuando el trayecto es desde fondo de cuenca hacia los sectores más altos. De todos modos, el paisaje abierto entre quebrada y quebrada permite el tránsito entre estas en sentido transversal.

Los sitios estudiados hasta el momento, y que dentro del modelo de *sedentarismo dinámico* propuesto por Olivera (1991) corresponden a puestos temporarios de caza-pas-

toreo, son: Real Grande (RG) 1, 3, 6 y 9, un componente del sitio Quebrada Seca 3 –QS3– (Olivera y Podestá 1993) y el sitio Cacao 3 –Cc3– (Martel 2000 y 2004). Sin embargo, en el registro arqueológico de estos sitios, solo dos presentan manifestaciones rupestres asignables al período Formativo, son los casos de RG3 (4.050 m.s.n.m.) y Cc3 (3.810 m.s.n.m.). El segundo se encuentra, aproximadamente, a 10 km lineales al NO del primero, en el faldeo occidental del Cerro Miriguaca.

Entre RG3 y Cc3 se halla el sitio con arte rupestre de Campo de las Tobas –CT– (3.800 m.s.n.m., límite entre los sectores de quebradas altas e intermedios), emplazado en un sector alejado de fuentes de agua y que no presenta potencialidad para el desarrollo de actividades productivas. Podestá *et al.* (1991) destacan su asociación directa a una vía de comunicación entre los sectores de fondo de cuenca y vegas altas. A través del análisis estilístico de sus representaciones, las autoras ubicaron a este sitio dentro del período Formativo. Los motivos que presentan una mayor frecuencia son: pisadas y “rastros” de animales, de humanos y motivos de rectángulos con y sin diseños geométricos interiores. También se asocian a estos, figuras animales (camélidos, felinos, simios, suris y otros indeterminados) y figuras antropomorfas con diseños internos a modo de vestimentas o adornos pectorales, que en ningún caso llegan a vincularse dinámicamente entre unas y otras (Podestá *et al.* 1991).

Por su parte, en las representaciones de RG3 (fig.2) se destacan las figuras humanas aisladas, en pareja o formando hileras, portando objetos o con adornos cefálicos, en algunos casos componen escenas de caza y control de camélidos mediante tiro. Las figuras de camélidos fueron representadas siempre con cuatro extremidades. En todos los casos se utilizó la pintura, en distintos tonos de rojo, como técnica de ejecución (Olivera y Podestá 1993). Aschero (2000: 22) también menciona un motivo mascariforme dentro del conjunto de representaciones de este sitio.

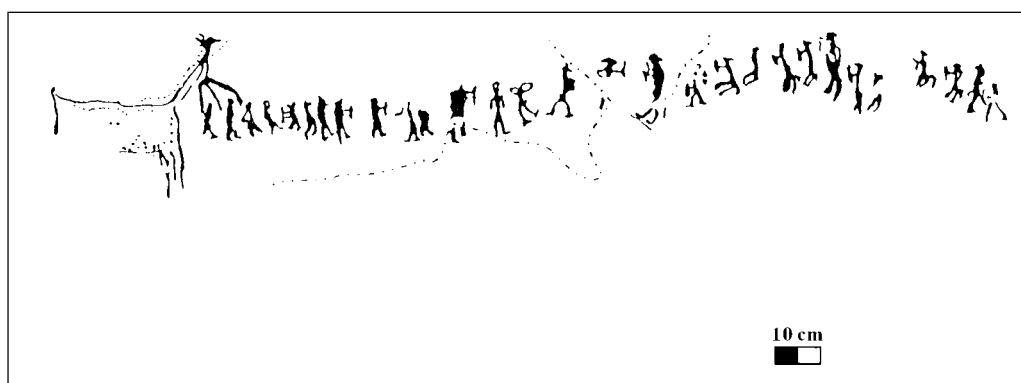


Figura 2. Representaciones (pinturas) del sitio Real Grande 3 (figura tomada de Podestá 1990)

Las representaciones de Cc3 (fig. 3) destacan la figura humana de cuerpos alargados con adornos cefálicos radiados, figuras antropomorfas de piernas flexionadas sin adornos cefálicos y portando objetos (¿dardos?) en sus manos y motivos mascariformes. Los motivos de camélidos, con dos y cuatro extremidades representadas, no conforman escenas dinámicas con las figuras antropomorfas. Es preciso

destacar, dentro de los motivos geométricos, dos representaciones de círculos compuestos concéntricos que podrían tener alguna connotación emblemática. Técnicamente, todas las representaciones fueron realizadas mediante picado en surco y picado plano, y las tonalidades de pátina registradas son muy uniformes, por lo que inferimos un solo momento de ejecución de las mismas (Martel 2004).

Podemos observar que la intención de los autores del arte rupestre de RG3 fue el de representar un vínculo dinámico entre las figuras antropomorfas y las de camélidos, en cambio, en Cc3 y CT las representaciones antropomorfas y de camélidos se caracterizan por un marcado estatismo y no muestran una relación anecdótica clara. Esta diferencia podría estar jugando a favor de una mayor antigüedad de las representaciones de RG3 (Aschero, comunicación personal), sin embargo, tanto estilística como temáticamente, ambos conjuntos se ubicarían dentro del período Formativo (ver Podestá 1990 para RG3, Podestá *et al.* 1991 para CT, Aschero 2000 para RG3 y Cc3, Martel 2004 para Cc3).

Hasta el momento los datos provenientes del análisis de los restos arqueofaunísticos y de los conjuntos artefactuales líticos recuperados en las excavaciones practicadas en los sitios próximos a RG3¹ (RG1 y 6), indican ocupaciones no permanentes vinculadas con prácticas de caza y faenado de camélidos (Olivera y Podestá 1993, Escola 2002).

Por su parte, los sondeos realizados en Cc3 no permitieron definir con precisión aspectos relativos a actividades de producción concretas, esto debido al exiguo material recuperado (9 artefactos líticos en total). Sin embargo debemos destacar que la diversidad de materias primas y variedad de grupos tipológicos en este conjunto artefactual resulta, teniendo en cuenta lo escaso de la muestra, relevante.

La presencia de sílice y obsidiana estaría indicando el uso de materias primas no locales (la obsidiana provendría del Salar de Antofalla a 60-70 km al oeste del pueblo de

ANS) lo cual revelaría algún tipo de transporte, intercambio o aprovisionamiento de media a alta movilidad.

Dentro de las materias primas locales observamos la presencia de vulcanita 1 y 2. La vulcanita 1 es la más abundante en la cuenca superior y media del río Las Pitas. Una de las fuentes de vulcanita 2 se encuentra en las proximidades de una cantera de ónix, a 14 km lineales al

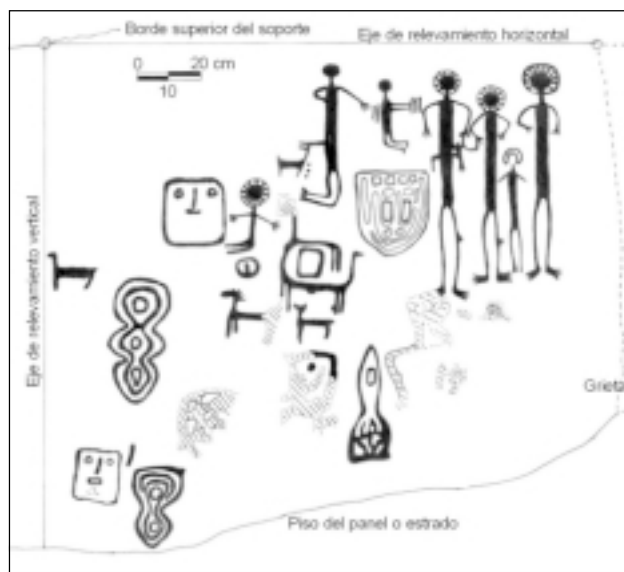


Figura 3. Grabados del sitio Cacao 3 (figura tomada y modificada de Martel 2004)

SE del pueblo de ANS y la otra, en la cuenca media del río Ilanco, a 9 km al E-SE del pueblo de ANS (Aschero *et al.* 2001, Toselli 1998), es decir, un poco más cercana al sector de Cacao 3. Como todavía no se hicieron estudios específicos para determinar si existen o no diferencias entre estas dos canteras de vulcanita 2, es imposible definir de cuál de ellas provienen las lascas halladas en nuestros sondeos.

En cuanto a la variedad artefactual debemos mencionar una raedera (fragmentada), un fragmento de artefacto indeterminado y un fragmento mesial de punta de proyectil de obsidiana. Este último fragmento, de sección y tamaño pequeño, correspondería a una punta de flecha triangular con pedúnculo que, de acuerdo con los estudios de Escola (2000), podríamos ubicar dentro del Formativo Temprano (posterior al 2500 AP, aproximadamente).

Otro indicador temporal significativo fue el registro de dos lascas de adelgazamiento bifacial. Esta técnica particular, en el ámbito de ANS, disminuye notablemente hacia finales del Holoceno medio –ca. 3000 AP– (Hocsman 2004), momento más o menos coincidente con el final del Arcaico Tardío, hasta hacerse casi inexistente en el Formativo Temprano –ca. 2100 AP– (Hocsman 2001).

De todas formas, no es posible realizar conclusiones sobre las etapas de producción o manufactura de artefactos por el reducido número de piezas líticas, aún así, si tenemos en cuenta las características de emplazamiento del sitio y su cercanía a sectores con recursos críticos para el mantenimiento de rebaños y tropas de camélidos (pastos y agua), no podemos descartar la posibilidad de que Cc3 haya formado parte de un conjunto de sitios relacionados con actividades de caza-pastoreo.

Por otra parte, aún cuando no hemos podido recuperar materiales que permitan la obtención de un fechado absoluto, el contexto arqueológico de Cc3 –tanto a nivel de representaciones rupestres como del conjunto artefactual– permite plantear una ocupación formativa del sitio (poste-

rior al 2500 AP y anterior al 1500 AP) la cual sería más o menos sincrónica con la ejecución del arte rupestre.

El arte rupestre en los sectores intermedios

A diferencia del sector anterior, donde sólo se han registrado dos sitios con arte rupestre asignable al período Formativo, los sectores intermedios presentan la mayor concentración de sitios con arte rupestre en la microrregión de ANS para este período –sobre todo en la cuenca del Las Pitas y la quebrada de Curuto– (Podestá 1988 y 1990, Podestá *et al.* 1991, Olivera y Podestá 1993, Aschero 1996, 1999, 2000, Aschero *et al.* 2003a y 2006, López Campeny 2001). De esta gran concentración de sitios con arte rupestre destacamos los de Peñas Coloradas 3 (PC3), Peñas Chicas 3 (PCh3) y Curuto 5 (Cu5).

Existen características comunes en los emplazamientos de estos sitios, por ejemplo, todos se asocian a cursos de agua permanente (río Las Pitas) y vegas (quebrada de Curuto). Se trata de sectores que presentan buena disponibilidad de pastos, leña y superficies de baja pendiente, las cuales permitirían el desarrollo de algún tipo de actividad de regadío o cultivos a baja escala (en la actualidad, una porción de la vega de Curuto es ampliada mediante riego y en Peñas Coloradas se pueden apreciar parcelas de alfalfares con riego de año redondo).

Los conjuntos rupestres de estos sitios, en gran parte de los casos, contienen representaciones que se asocian a distintos lapsos temporales. Esta diacronía fue establecida mediante el uso de distintos métodos: superposiciones de motivos, variaciones tonales en la pátina de los grabados y de las mezclas pigmentarias, y por comparación estilística con iconografía de artefactos muebles –cerámica, textiles, cestería, etc.– o por comparación con conjuntos rupestres de regiones vecinas –Valles mesotermes, Puna norte, Norte chileno– (Podestá 1989, 1991, Podestá *et al.* 1991, Podestá y Manzi 1995, Aschero 1996, 1999, 2000, Olivera y Podestá 1993, Aschero *et al.* 2003a y 2006, Martel 2004, entre otros).

En general, el arte rupestre asignado al período Formativo se caracteriza por “...*figuras humanas que aparecen con representaciones de tocados o adornos cefálicos, portando armas o con objetos colgantes sobre el pecho. Las escenas de lucha y enfrentamientos se hacen comunes. Las figuras de camélidos se representan esquematizadas y aparece la figura del camélido cuadrícápite...*” (Aschero *et al.* 2003b), a lo cual podríamos agregar que “*La temática, en términos generales, tiene en la figura del camélido su máxima expresión: escenas de conducción, tiro y caza de este animal con intervención de una o más figuras humanas..., representación de conjuntos de animales (rebaños?) con ausencia de la figura humana...*” (Podestá *et al.* 1991). De estas generalizaciones destacamos un elemento del cual podríamos decir que, hasta el momento, sería casi privativo de los sectores intermedios: las escenas de lucha o enfrentamientos. Sobre este punto en particular volveremos más adelante.

Además del gran número de sitios con arte rupestre, recientes investigaciones en el curso medio del río Las Pitas

(Escola *et al.* 2004, López Campeny 2001 y 2004) y sectores intermedios de la quebrada de Curuto (Aschero *et al.* 2003a, Olivera *et al.* 2003 y 2004) han puesto de manifiesto una mayor densidad de ocupación en estos sectores durante el Formativo, posiblemente relacionada al desarrollo de prácticas agrícola pastoriles, donde esta última tendría un mayor peso en las actividades productivas.

El arte rupestre en el marco de una situación de riesgo ambiental

Ahora nos preguntamos lo siguiente, ¿por qué se realizaron esos grabados y esas pinturas en aquellos lugares? Para intentar una respuesta es preciso volver nuestra atención al ambiente y la distribución de los recursos.

Escola (1996: 10), siguiendo a Yacobaccio *et al.* (1994), destaca la relación ambiente – recursos del área en cuestión, de la siguiente manera:

“Más allá de la condiciones características de este ámbito (intensa radiación solar, gran amplitud térmica diaria, baja presión atmosférica, acentuada estacionalidad con escasas precipitaciones estivales) no pueden dejar de destacarse ciertos rasgos de marcada inestabilidad. En efecto, si bien la localización espacial de los recursos es predecible su abundancia no lo es ya que el ambiente es extremadamente variable en el corto plazo. La aparición de heladas, nevadas y vientos fuertes es impredecible. El régimen de lluvias es también altamente inestable provocando así sequías que afectan drásticamente la disponibilidad de los recursos”.

Sin dudas, los autores definen una situación de riesgo que habría, en parte, determinado varios aspectos de la organización y desarrollo de estas comunidades durante el período Formativo, tanto a nivel tecnológico como conductual. En este sentido, el modelo de *sedentarismo dinámico* explica las estrategias desarrolladas, por los grupos puneños formativos, para minimizar el riesgo ambiental. Esto es la diversificación de las actividades productivas que, a su vez, involucra la explotación de los recursos presentes a distintas alturas (Olivera 1991, Olivera y Podestá 1993 y Escola 1996).

Tomando esta situación de riesgo ambiental y las estrategias empleadas para su minimización como un marco donde se habrían generado otros comportamientos y actitudes, podemos sugerir de un modo hipotético que a) habrían sido varios grupos los que pretendían acceder y explotar esos recursos, por lo tanto, b) se habría planteado una interacción entre estos grupos en un contexto de competencia por esos recursos, competencia que podría haber suscitado situaciones de conflicto y tensión social.

Ahora, ¿de qué forma se habrían legitimado los derechos de uso y/o explotación de un determinado espacio? ¿Qué evidencias quedan en el registro arqueológico que nos puedan acercar a tal problema?

En nuestra perspectiva, el arte rupestre del período Formativo en la microrregión de ANS se presenta como un elemento sensible a esta situación, emplazándose, no aleatoriamente, en los sectores donde el control y

explotación de determinados recursos habría suscitado situaciones de tensión o conflicto social entre los grupos que podían acceder, o no, a ellos.

Para sostener esta hipótesis asumimos, primero, que el arte rupestre constituye uno de los sistemas simbólicos utilizados como medio de comunicación para el intercambio de información, dentro y fuera del grupo que lo produce, y como un elemento que incide en la toma de decisiones de los individuos (Morwood 1998:17)². Segundo, y en relación con el primero, que el arte rupestre funcionó como un medio para la manipulación del comportamiento de los individuos afectando las decisiones en cuanto a movilidad y acceso a determinados recursos (Hartley y Wolley Vawser 2000).

Es significativo el número de sitios con arte rupestre que se emplazan en perfil fondo de cuenca – quebradas de altura, destacándose una mayor densidad de paneles con representaciones en los sectores intermedios, como es el caso de la cuenca del río Las Pitas (3.600 m.s.n.m.) y la confluencia de las quebradas de Cacao y Curuto (aprox. 3.700 m.s.n.m.). Son estos sectores intermedios los que presentan, también, la mayor cantidad de estructuras de asentamientos para el Formativo y los que concentran una importante cantidad de recursos (Aschero 1999 y Aschero *et al.* 2003a y 2006). La inmediatez de los asentamientos a los recursos habría facilitado un control directo y su explotación.

La posibilidad de manejo del agua, en los sectores intermedios, habría sido vital para la irrigación de cultivos como también para extender la superficie de las vegas, lo cual habría facilitado la presencia de mayores extensiones de pasturas para los rebaños. Si bien en estos sectores no contamos, todavía, con evidencias de una infraestructura de riego (tomos, canales, acequias, etc.) asignable al lapso del Formativo, pensamos que una serie de singulares bloques con grabados rupestres, en el curso medio de Las Pitas, podrían estar reflejado una situación de control y manejo del agua. Tales representaciones están conformadas por surcos sinuosos que interconectan pequeñas oquedades, las cuales, generalmente, se ejecutan sobre planos inclinados dando al conjunto de representaciones el aspecto de “maquetas” o esquematizaciones de manejo del agua.

Si bien aún no hemos podido asignar una cronología absoluta para estas maquetas, Aschero (1999) y Aschero *et al.* (2006) han propuesto, para algunos de los casos registrados, un contexto de producción Formativo (sitios Punta de la Peña 4 y 9 y El Sembrado). Tal asignación cronológica responde a que, en los casos mencionados, existe una recurrente asociación con materiales y otros rasgos este período (cerámica, estructuras arquitectónicas y/o arte rupestre).

La demanda de acceso a los recursos de los sectores intermedios, por parte de los grupos que habitaban la microrregión de ANS, habría sido alta. Por lo tanto, es lógico pensar que esta circunstancia generó diversas situaciones de fricción social. Pensamos que las representaciones rupestres de enfrentamientos registradas en el sitio Peñas Chicas 3 –curso medio del río Las Pitas– (fig.4) y en el sitio Curuto 5 –sector medio de la quebrada del mismo nombre– (fig.5), podrían estar aludiendo a estas situaciones

conflictivas (ver también Aschero *et al.* 2003a). Cabe mencionar, también, que uno de los paneles del sitio Peñas Coloradas 2 (a unos 2 km al SO de Peñas Chicas) puede apreciarse un grupo de antropomorfos armados con arcos y sosteniendo, posiblemente, algún tipo proyectil. Lo curioso de estos motivos, realizados mediante la técnica de grabado, es que no están formando parte de una escena de caza o similar. Simplemente parecen orientarse hacia una dirección determinada (fig.6).

puneños; segundo, que esos atributos particulares del arte rupestre se constituirían en diacríticos sociales operando como un medio para legitimar los derechos de explotación de los recursos presentes en esos sectores (Aschero *et al.* 2006). Coincidimos con Morwood (1998: 19) en que “*Decorative arts not only signify tribal, clan, totemic and graded status and affiliation, but all categories reinforce the symbolic information hierarchy, which in turn determines ac-*

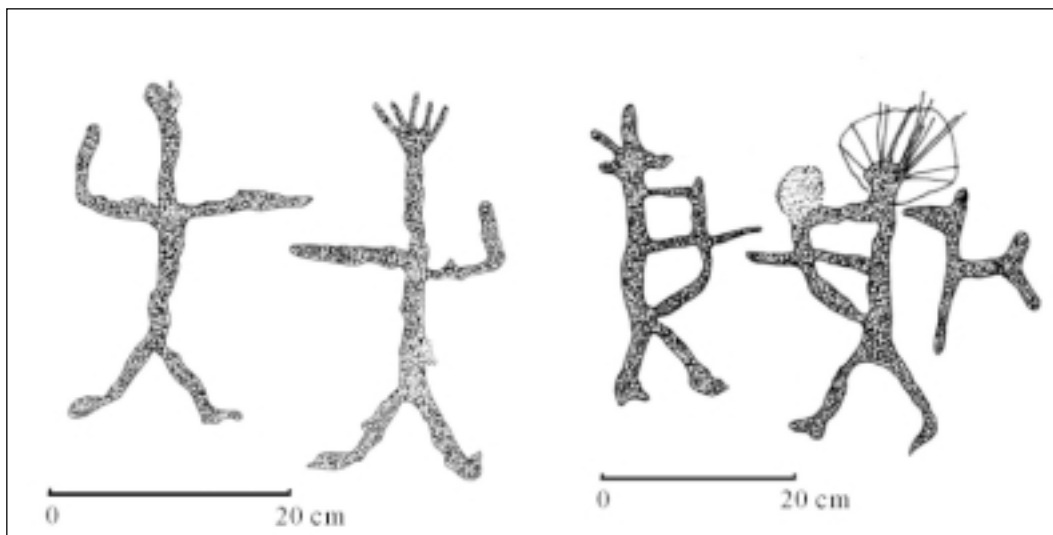


Figura 4. Escenas de enfrentamientos en el sitio Peñas Chicas 3

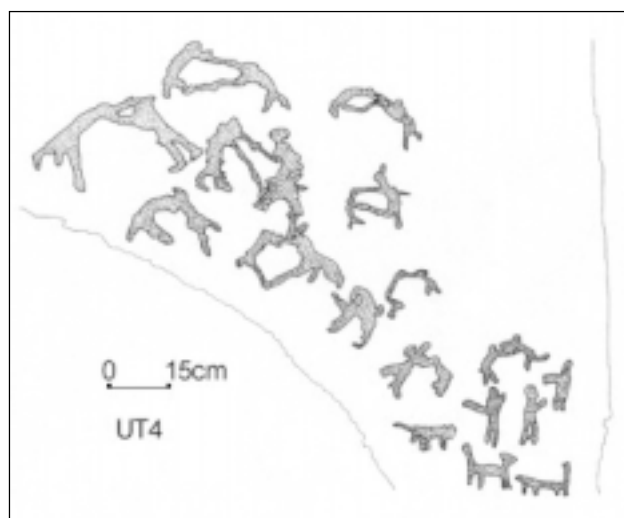


Figura 5. ¿Luchadores? del sitio Curuto 5, unidad topográfica 4 (figura tomada de Aschero et al. 2003a)

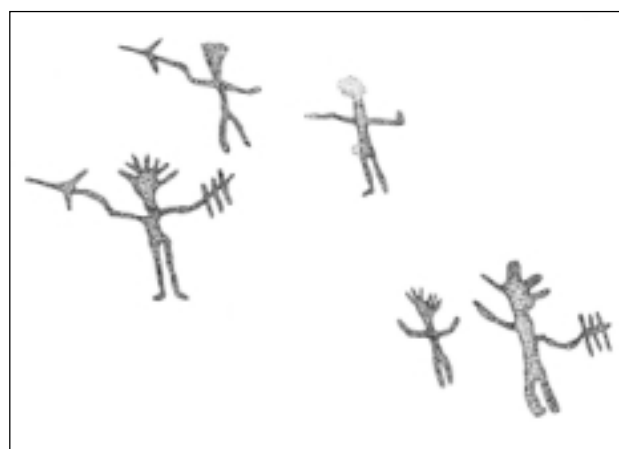


Figura 6. Personajes armados del sitio Peñas Coloradas 2 (sin relación de escala)

Esto estaría en concordancia, también, con otra característica del arte rupestre de este momento y a la cual ya hemos hecho referencia más arriba, donde la representación de figuras humanas con complejos adornos cefálicos y/o armas y los grabados de particulares rectángulos con diseños geométricos internos, comienzan a ser recurrentes (Aschero 1996, 1999). Estos elementos estarían marcando dos aspectos distintos pero, a su vez, relacionados: primero, una creciente complejidad a través de jerarquías definidas dentro y entre los grupos formativos

cess to resources, social status and influence in decision-making”.

En este escenario, podemos inferir uno de los roles fundamentales del arte rupestre como una herramienta para la organización del espacio y de las actividades productivas que allí se desarrollaron, como un elemento de demarcación que afecta la movilidad de otros grupos y restringe el acceso a esos espacios y sus recursos. Resumiendo, la producción de arte rupestre habría facilitado la transferencia de un cúmulo de información sobre identidad, pertenencia o

territorialidad minimizado tensiones o conflictos entre los grupos.

Es interesante en este punto realizar una comparación entre los porcentajes de las representaciones de los sitios mencionados, siguiendo un criterio de clasificación morfológico de los motivos:

Sitio	Emplazamiento	Motivos	Motivos no figurativos	Representaciones indeterminadas
Real Grande 3 (Podestá 1990)	quebradas altas	62%	19%	19%
Cacao 3 (Martel 2004)	quebradas altas	60%	20%	20%
Campo de las Tobas (Podestá <i>et al.</i> 1991)	límite entre quebradas altas y sectores intermedios	49,79%	42,44%	7,75%
Peñas Chicas 3 (Podestá 1988)	sectores intermedios	60,8%	17,7%	21,5%
Peñas Coloradas 3 (Aschero com. pers.)	sectores intermedios	75%	25%	-
Curuto 5 (Aschero <i>et al.</i> 2003a)	sectores intermedios	76,25%	21,25%	2,5%

Creemos que es altamente significativa la mayor proporción de motivos figurativos, ya que se pueden relacionar directamente con la intención de proveer una información precisa, produciendo representaciones o conjuntos de representaciones cuyos significados habrían trascendido los límites del grupo productor o la familia extensa³. En relación con esto, Hartley y Wolley Vawser (2000: 194) sostienen que: “*Rock-art assemblages with high redundancy communicated an unambiguous ‘message’ of ownership or affiliation – making and ‘advertisement’ of access restriction*”.

La producción de arte rupestre con estas características habría minimizado los riesgos de una mala interpretación, por parte de otros grupos, acerca de la identidad social de esos espacios y la jerarquía de sus dueños, lo cual habría servido para evitar situaciones de tensión o conflictos (Morwood 1998).

Otra característica a tener en cuenta es la alta visibilidad que presentan los paneles con arte rupestre de estos sitios, permitiendo un fácil acceso visual a la información contenida en cada uno de ellos, otorgándoles un carácter netamente público⁴.

Discusión

De lo expuesto hasta aquí se pueden desprender varias hipótesis de trabajo, por ejemplo, que la mayor densidad de sitios con arte rupestre en los sectores intermedios respecto de los sitios registrados en las quebradas altas, estaría en una relación de directa proporcionalidad a la demanda de los recursos presentes en cada uno de estos sectores.

Con esto no queremos decir que el recurso caza o las pasturas para los rebaños en las quebradas altas no hayan sido importantes en la subsistencia de los grupos formativos

o que no hayan tenido una demanda significativa, de hecho los restos arqueofaunísticos recuperados en sitios de fondo de cuenca (sitio Casa Chávez Montículos, Olivera 1991 y 1997, Escola 2002), sectores intermedios (sitios Punta de la Peña 9, López Campeny 2001) y quebradas de altura (Real Grande I, Olivera y Podestá 1993 y Escola 2002) representan

especies tanto domésticas como silvestres (*Lama glama* y *Vicugna vicugna*). Lo que proponemos es que en el lapso del Formativo se habría puesto mayor énfasis en el manejo del agua y su control, ya que habría favorecido la productividad de los sectores intermedios, mientras que la abundancia de los recursos en los sectores más altos seguiría sujeta a la inestabilidad de los factores ambientales.

Para apoyar esta propuesta debemos remarcar el registro de una tecnología lítica vinculada, aparentemente, a prácticas agrícolas como lo son las palas y azadas. Estas fueron recuperadas en el sitio Casa Chávez Montículos –ubicado en el sector de fondo de cuenca, con un lapso de ocupación entre ca.2400 a 1000 AP– (Escola 2002), sitio Peñas Coloradas 3 (Podestá 1990), sitio Punta de la Peña 9, sector I (Babot, comunicación personal) y en el sitio Punta de la Peña 13 (PP13), sector II, estructura 1, excavado por nosotros. Estos tres últimos se ubican en el sector intermedio del Río Las Pitás, sobre niveles de terraza del mismo, y en ellos se pudieron registrar materiales líticos y cerámicos (Saujil y Ciénaga) asignables al período Formativo.

En el caso particular de PP13, se realizó un fechado radiocarbónico sobre una muestra de camada de paja (gramíneas) recuperada durante la excavación de un posible basurero, asociado a una estructura habitacional. Apoyando directamente sobre la camada de paja, se recuperó una pala lítica con restos de pigmentos minerales. La camada presentaba inclusiones de fragmentos de ramas pequeñas (especies no identificadas) y semillas de chañar (*geoffrea decorticans*). La extracción de la muestra correspondió a la cuadrícula C8, capa 1 (23 a 25 cm de profundidad) y la fecha obtenida fue de 1330 ± 60 años C-14 AP (LP-1585, rango de edad calibrada con ± 2 sigmas, 1144-1334 años cal AP).

Como dijimos anteriormente, el mayor énfasis puesto sobre el control del agua en los sectores intermedios habría

suscitado situaciones de conflicto social o, por lo menos, momentos de mayor tensión intergrupales. Por su parte, la explotación de los recursos en los sectores de altura habría estado menos pautada permitiendo interacciones menos conflictivas. Estos sectores se constituirían como áreas alternativas de explotación para la minimización del riesgo (cf. Escola 1996). Cabe recordar que a diferencia de los sitios con arte rupestre de los sectores intermedios, sólo RG3 registra una posible escena de enfrentamiento (fig.7).

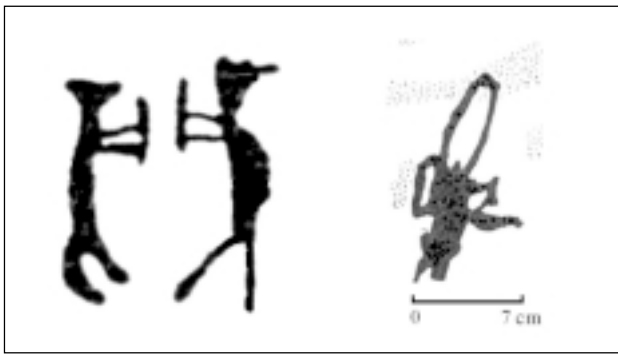


Figura 7. Sitio Real Grande 3. Escena de enfrentamiento y representación de un posible arquero (figuras tomadas y modificadas de Podestá 1990)

Conclusión

Plantear la existencia de una relación efectiva entre sitios con arte rupestre y espacios productivos, en términos de ambiente, recursos y conflictos sociales, representa sólo un aspecto del problema. En este trabajo, y de forma deliberada, no hemos querido avanzar sobre el contexto de significación (*sensu* Aschero 2000) de las representaciones, ya que somos concientes de que el lapso considerado es muy amplio (*ca.* 3000 – 1500 AP) y que todavía sabemos muy poco acerca de los cambios sociales ocurridos durante este tiempo, tanto a nivel de la organización socioeconómica de aquellos grupos como a nivel de sus ideologías. Por este motivo, pensamos que para una primera aproximación al problema del arte rupestre es preciso comprender su contexto de producción⁵. Entonces, en el marco de un ambiente que no ofreció demasiadas garantías para la subsistencia, los recursos habrían sido administrados mediante estrategias muy pautadas en cuanto a su acceso y explotación, situación que habría llevado a disputas y reclamos por espacios productivos, donde las familias o los grupos que lograron imponerse demarcaron esos espacios, identificándolos y estableciendo límites.

Analizar el arte rupestre de sociedades que se desarrollaron en un ambiente de alto riesgo ambiental, puede, sin lugar a dudas, brindarnos una cantidad importante de información sobre el uso y explotación del ambiente y de la forma en que construyeron y se apropiaron de ese paisaje, haciéndolo más habitable.

Es por ello que en este momento vemos la necesidad de avanzar sobre los referentes de ese arte rupestre, que no es estático sino dinámico, y así comenzar a identificar los temas

que establecen los principios ordenadores del paisaje, principios que tienen que ver con decisiones cruciales que garantizaron la vida y la reproducción social de aquellos grupos, porque *“llegar a reconocer y respetar los límites de cada comunidad no está exento de conflictos...”* (Castro Lucic 2000: 102).

Notas

¹ Los sondeos realizados por Carlos Aschero y Mercedes Podestá en Real Grande 3 no registraron evidencias de ocupación en estratigrafía.

² El autor citado menciona otros sistemas simbólicos utilizados por distintos grupos para el intercambio de información, tales como: las ceremonias de iniciación, mitos de creación, sistemas de decoración distintivos, pintura corporal, pinturas sobre corteza y el comportamiento simbólico.

³ De acuerdo a los conteos de Podestá (1990), más de la mitad del total de motivos no figurativos de CT están representados por motivos de rectángulos con diseños geométricos internos, los cuales, a partir de la propuesta de Aschero *et al.* 2006, connotarían aspectos relacionados con la filiación cultural de sus ejecutores.

⁴ Para una definición del carácter “público” y “privado” de los sitios con arte rupestre, ver Schaafsma 1985.

⁵ Este concepto implica observar a *“...la representación rupestre como un potencial producto de una determinada práctica socioeconómica, inscripto en el medio cultural y natural en que las actividades que la sustentan se ejercen”* (Aschero 2000: 17).

Agradecimientos

A Carlos Aschero y Patricia Escola por sus oportunos comentarios y sugerencias durante la elaboración de este trabajo.

Los trabajos de campo que permitieron la recolección de datos para el desarrollo del presente artículo se llevaron a cabo en el marco del Proyecto FONCYT PICT 09888 dirigido por el Lic. Carlos Aschero.

Bibliografía

- Aschero, Carlos A.
 1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales; un encuadre Arqueológico. En: *Arqueología Contemporánea Argentina. Actualidad y Perspectivas*, pp. 109-146. Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.
 1996. Arte y Arqueología: una visión desde la Puna argentina. *Chungara* 28 (1 y 2): 175-197. Arica, Universidad de Tarapacá.
 1999. El Arte rupestre del Desierto Puneño y el Noroeste Argentino. En: J. Berenguer R. y F. Gallardo I. (eds.), *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, pp. 97-135. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino.

2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En: M. M. Podestá y M. de Hoyos (eds.), *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en la Argentina*, pp. 15-44. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos INAPL.
- Aschero, Carlos; Patricia Escola, Jorge Martínez y Salomón Hocsman
2001. Recursos líticos en escala microrregional. Antofagasta de la Sierra, 1983-2001. En prensa para *Arqueología* 12. Buenos Aires, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras – UBA.
- Aschero, Carlos A.; Álvaro R. Martel y Soledad Marcos
2003a. El sitio Curuto-5: Nuevos grabados rupestres en Antofagasta de la Sierra. En: J. Trujillo T. (ed.), *Arte rupestre en Sudamérica* (CD-Rom ISSN 0123-7675). Colombia. Editorial Cultura de los Pueblos Pintores y GIPRI.
- Aschero, Carlos A.; Jorge G. Martínez, María del Pilar Babot, Salomón Hocsman, Sara M. L. López Campeny, Álvaro R. Martel, Lorena Cohen, Ruy D. Zurita y Víctor H. Ataliva
2003b. Continuidades, interacciones y cambios en Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Puna meridional argentina). *Serie Monográfica y Didáctica* 42: 121. San Miguel de Tucumán, Facultad de Ciencias Naturales e IML-UNT.
- Aschero, Carlos A.; Álvaro R. Martel y Sara M. L. López Campeny
2006. Tramas en la piedra: rectángulos con diseños geométricos en Antofagasta de la Sierra (Puna meridional argentina). D. Fiore y M. M. Podestá (eds.), *Tramas en la Piedra. Producción y usos del arte rupestre*, pp. 141-156. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología, AINA, WAC.
- Cabrera, Ángel L.
1976. Regiones Fitogeográficas Argentinas. En: *Enciclopedia Argentina de Agricultura y Jardinería* (segunda edición), Tomo 2, Fascículo 1. Buenos Aires, Editorial ACME.
- Castro Lucic, Milka
2000. Llameros de puna salada en los Andes del Norte de Chile. En: J. A. Flores Ochoa y Y. Kobayashi (eds.), *Pastoreo Altoandino. Realidad, sacralidad y posibilidades*, pp: 85-109. La Paz, Plural Editores.
- Escola, Patricia
1996. Riesgo e incertidumbre en economías agro-pastoriles: consideraciones teórico-metodológicas. *Arqueología* 6: 9 – 24. Buenos Aires.
2000. Tecnología lítica y sociedades agropastoriles tempranas. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. MS.
2002. Caza y pastoralismo: un reaseguro para la subsistencia. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXVII*: 233-246. Buenos Aires.
- Escola, Patricia; Salomón Hocsman y Sara. M. L. López Campeny
2004. Funcionalidad diferencial de sitios residenciales agro-pastoriles en Antofagasta de la Sierra (Catamarca). Un abordaje desde los conjuntos líticos tallados. *Resúmenes del XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 168. Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Hartley, Ralph y Anne M. Wolley Vawser
2000. Spatial behaviour and learning in the prehistoric environment of the Colorado River drainage (south – eastern Utah), western North America. En: Ch. Chippindale y P. S. C. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock–Art*, pp. 185-211. Cambridge University Press.
- Hocsman, Salomón
2001. Tecnología e instrumentos líticos extractivos en bases residenciales del Arcaico y del Formativo: una comparación. Libro de *Resúmenes y Cronograma de Actividades. XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 181-182. Rosario, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario.
2006. Tecnología lítica en la transición de cazadores-recolectores a sociedades agro-pastoriles en la porción meridional de los Andes Centro-Sur. *Estudios Atacameños* 36. San Pedro de Atacama, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige. En prensa.
- López Campeny, Sara M. L.
2001. Actividades domésticas y organización del espacio intrasitio. El sitio Punta de la Peña 9. (Antofagasta de la Sierra, Prov. de Catamarca). Tesis de Grado en Arqueología. Facultad de Ciencias Naturales e I.M.L., Universidad Nacional de Tucumán. MS.
2004. ¿La casa en orden? Análisis de procesos culturales vinculados con la producción y disposición espacial de residuos arqueológicos. *Resúmenes del XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 74. Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Martel, Álvaro R.
2000. Estudio arqueológico del arte rupestre del sitio Cacao 3 (Cc3), Departamento Antofagasta de la Sierra, Provincia de Catamarca. Tesis de Grado en Arqueología. Facultad de Ciencias Naturales e I.M.L., Universidad Nacional de Tucumán. MS.
2004. Cacao 3 (Cc3). Arte rupestre del Formativo Temprano en Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina. *ANDES* 15: 185-212. Salta, CEPIHA-UNSa.
- Morwood, Michael. J.
1998. Sex, lies and symbolic behaviour. *Rock Art Research* 15 (1): 17-22. Melbourne.

- Núñez, Lautaro y Calogero Santoro
1988. Cazadores de la puna seca y salada del Área Centro-Sur Andina (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 9: 11-60. San Pedro de Atacama, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige – UCN.
- Olivera, Daniel E.
1991. Tecnología y estrategias de adaptación en el Formativo (Agro-alfarero Temprano) de la Puna Meridional argentina. Un caso de estudio: Antofagasta de la Sierra (Pcia. de Catamarca, R.A.). Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata. MS.
1997. La importancia del recurso *Camelidae* en la Puna de Atacama entre los 10.000 y 500 A.P. *Estudios Atacameños* 14: 11-28. San Pedro de Atacama, Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige-UCN.
- Olivera, Daniel E. y M. Mercedes Podestá
1993. Los recursos del Arte: Arte rupestre y sistemas de asentamiento-subsistencia formativos en la Puna meridional argentina. *Arqueología* 3: 93-141. Buenos Aires, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras - UBA.
- Olivera, Daniel E.; Aixa S. Vidal y Lorena G. Grana
2003. El sitio Cueva Cacao 1A: Hallazgos, espacio y proceso de complejidad en la Puna Meridional (ca. 3.000 años AP). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 28: 257-270. Buenos Aires.
- Olivera, Daniel E.; Pablo Tehilinguirian y Lorena Grana
2004. Las primeras poblaciones agro-pastoriles en la Puna meridional argentina: Aportes desde la Geoarqueología. *Resúmenes del XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 242. Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Podestá, M. Mercedes
1988. Aproximación estilística y contextual al análisis del arte rupestre relacionado a los momentos de ocupación precerámicas y formativos de Antofagasta de la Sierra, Pcia. de Catamarca, Puna Sur. Primer Informe Beca de Perfeccionamiento, CONICET. Buenos Aires. MS.
1989. Punta del Pueblo: expresiones del arte rupestre agroalfarero en la Puna argentina. *Boletín de la SIARB* 3: 38-47. La Paz, Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia.
1990. Arte Rupestre de Sociedades Cazadoras Recolectoras y de Economía Pastoril en la Puna argentina: Antofagasta de la Sierra, Pcia. de Catamarca. Informe Final Beca de Formación Superior, CONICET. Buenos Aires. MS.
1991. Cazadores y pastores de la Puna: apuntes sobre sus manifestaciones de arte rupestre. *Shincal* 3: 12-16. San Fernando del Valle de Catamarca, Escuela de Arqueología - UNCa.
- Podestá, M. Mercedes y Liliana M. Manzi
1995. Arte rupestre e interacción interregional en la puna argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 16: 367-399. Buenos Aires.
- Podestá, M. Mercedes; Liliana M. Manzi, Alex Horsey y María P. Falchi
1991. Función e interacción a través del análisis temático en el arte rupestre. En: M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y S. F. Renard de Coquet (eds.), *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*, pp. 40-52. Buenos Aires.
- Schaafsma, Polly
1985. Form, content, and function: Theory and Method in North American Rock Art Studies. *Advances in Archaeological Method and Theory*, vol. 8: 237-277. Academic Press.
- Toselli, Andrea
1998. Selección de materias primas líticas y organización tecnológica del sitio Punta de la Peña 4 (PP4), Dto. Antofagasta de la Sierra, prov. de Catamarca. Tesis de Grado en Arqueología. Facultad de Ciencias Naturales e I.M.L., Universidad Nacional de Tucumán. MS.
- Troncoso, Andrés
2002. A propósito del arte rupestre. *Werken* 3: 67-79. Santiago de Chile.
- Yacobaccio, Hugo; Dolores Elkin y Daniel Olivera
1994. ¿El fin de las sociedades cazadoras?: El proceso de domesticación animal en los Andes Centro-Sur. *Arqueología Contemporánea* 5, Edición especial: L. Borrero y J. L. Lanata (compiladores.), *Arqueología de Cazadores-Recolectores*, pp. 23-32. Buenos Aires.

Arrieros y marcas de ganado. Expresiones del arte rupestre de momentos históricos en el desierto de Ischigualasto

María Mercedes Podestá, Diana S. Rolandi, Anahí Re,
María Pía Falchi y Oscar Damiani

RESUMEN

Se examina la información correspondiente a los grabados ejecutados en tiempos históricos en el Parque Provincial Ischigualasto (provincia de San Juan, Argentina). Analizados en sus aspectos morfológicos, técnicos, relativos al emplazamiento y al uso del soporte, a su funcionalidad y significación, estos conjuntos de grabados guardan los componentes necesarios para ser considerados dentro de los estudios de arte rupestre y, dada su situación temporal, dentro del campo de la arqueología histórica. Al igual que el arte rupestre de momentos prehispánicos conforman un sistema de expresión plástica que refleja el mundo simbólico de un determinado grupo humano que, en el caso de Ischigualasto, está asociado íntimamente al arreo de vacunos que se practicó en este valle durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. A través de estas expresiones, principalmente representaciones de marcas de ganado, se analizan temas relacionados con la propiedad del ganado y el uso recurrente de los caminos de circulación dentro del valle. Una rica información sobre los arrieros cuyanos, alguna de ella proveniente de entrevistas realizadas a pobladores de la zona, permite reconstruir las travesías que conducían a los arrieros por la provincia de San Juan y más allá de la Cordillera de los Andes en pos del ganado.

Palabras clave: arte rupestre histórico - marcas de ganado - arrieros - Ischigualasto.

ABSTRACT

This work examines the data from the engravings executed in historical times in Ischigualasto Provincial Park, better known as Moon Valley, in the province of San Juan, Argentina. This Park, recently included in UNESCO's World Heritage List for its fossiliferous wealth, shows traces of a long-lasting human occupation, which the INAPL and the UNSJ are currently studying in a joint project. This work discusses the information on the most recent past and focuses on rock art expressions that may be considered to be one of the last of the kind in the Argentine Northwest and Center-West. Given their morphology, technique, functionality, and meaning as well as the sites where they were found and the surfaces used, these groups of engravings bear the necessary components to be included in rock art studies. Besides, their time location positions them in the historical archaeology field. Like rock art from pre-Hispanic times, also present in this desert valley though not analyzed here, these historical engravings constitute a system of plastic art expressions reflecting the symbolic world of a particular human group: that of "mule drivers" (*arrieros*). In the case of Ischigualasto, the area is closely associated with cattle driving activities, which were carried out more frequently in this valley in the last decades of the 19th Century until they disappeared towards mid-20th Century. Through these expressions, mainly representations of cattle brands, we analyzed the issues of cattle ownership and the recurrent use of traffic roads in the valley. We also discuss aspects associated with cattle drivers' identity, and conclude that cattle driving brought together people from various social segments where the aboriginal sector was strongly represented. This work presents the complete record of historical engravings from different sectors of Ischigualasto: Piedra Pintada-El Salto, Quebrada de la Chilca (with the exception of some sites recently found), and Agua de las Marcas. The repertoire of cattle brands (56% of a total of 1,482 motifs) is completed with other motifs –initials, legends, people's names, numbers, dates, simple geometrical, abstract motifs, besides other figurative motifs such as crosses and faces. The cattle brand, which at the beginning was a peremptory need, became over time a true cattle blazon and the pride of its owners (Oberti 1946). Vast information on cattle drivers from the Cuyo region –part of which was gathered from interviews with settlers from that area who were witnesses or protagonists of this activity– allows to reconstruct the crossings that took these men through the province of San Juan beyond the Andes Range after the cattle. The study is presented within a

historical framework that explains the intense cattle trade characteristic of that province since colonial times, and the importance of the *arriero* as a dynamic subject in the regional economy.

Key words: rock art - historical times - cattle drivers - Ischigualasto.

Antecedentes y objetivos

La información disponible sobre la arqueología del valle de Ischigualasto era escasa hasta el año 2000. Existían algunas breves referencias o trabajos preliminares (Gambier 2000, Monetta y Mordo 1995-1996, Sanchidirán Torti y Márquez Alcántara 1998). A partir de ese año se iniciaron los trabajos a cargo del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL) encuadrados en el Programa de Documentación y Preservación del Arte Rupestre Argentino. Desde los primeros momentos se contó con la colaboración de investigadores de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ)¹. Los adelantos se han dado a conocer en diversas publicaciones: Podestá y Rolandi 2000 y 2001 y Rolandi *et al.* 2003. A estos se sumó un estudio sobre el arte rupestre del valle realizado por Riveros y Varela (2001). Actualmente la investigación del INAPL, en colaboración con investigadores de la UNSJ, se encuadra en un proyecto trianual de mayor alcance denominado “Patrimonio cultural y actividad turística sostenible. Bases para la elaboración de planes de manejo de recursos arqueológicos e históricos en cinco áreas de las provincias de San Juan y La Rioja”². El objetivo principal de este proyecto es la selección de parte del patrimonio cultural de cada una de estas áreas, entre las que se encuentra el Parque Provincial Ischigualasto, con el fin de llevar a cabo la documentación, interpretación, puesta en valor y conservación de algunos aspectos del mismo con el propósito de incluirlo dentro de la actividad turística regional (Rolandi *et al.* 2005).

En este trabajo nos ocuparemos solamente de las expresiones rupestres y de otros vestigios correspondientes a eventos históricos de la ocupación del valle de Ischigualasto relacionados con el arreo de vacunos. La bibliografía existente sobre grabados de marcas de ganado es escasa y si bien el tema fue tratado principalmente en el área del Noroeste argentino la mayoría de los autores que lo mencionan no le han otorgado mucha trascendencia dentro de los estudios de arte rupestre. Alfaro de Lanzone (1979), Fernández (2000) y Fernández Distel (1992, 2001) advirtieron la existencia de grabados de marcas de ganado en diversos sitios de la provincia de Jujuy y es esta última autora la que mayor alcance dio al tema (Fernández Distel 1985). En Salta aparecen en rocas de la Quebrada del Toro, si bien el responsable de su difusión (Williams 1983) no las reconoció como marcas para la hacienda³. Gambier también observó la presencia de estas marcas en la provincia de San Juan (citado por Michieli 1992), lo mismo que Varela y Riveros (2001). Algo similar ocurre en otros ambientes, como en Chos Malal, provincia de Neuquén, donde se adjudicaron algunas marcas a los crianceros de ganado (s/Hajduk y Biset, comunicación personal de E. Cúneo y A. Hajduk). En los últimos años han aparecido otras referencias de sitios con

marcas de ganado en Jujuy (Laguna Colorada), dos casos registrados en Talampaya (comunicación personal de L. Ferraro), en la Quebrada del Río de la Peña Negra que conduce al paso limítrofe del mismo nombre en la Reserva Laguna Brava, en Campanas y en la Sierra de Famatina (La Rioja) (comunicación personal de C. Revuelta), en la provincia de Mendoza (Bárcena 2003) y en Chile, específicamente en la zona de Atacama (Cartagena y Núñez, en este volumen). En fotos que ilustran el arte rupestre de Chile y de Bolivia, hemos reconocido marcas de ganado, si bien por lo general no fueron tenidas en cuenta por los autores. Muchos grabados que aparecen en sitios con arte rupestre prehispánico, que anteriormente se clasificaban como “dudosos” o “modernos”, hoy pueden ser relacionados también con la práctica de la arriería en diferentes puntos del país: por ejemplo, el único grabado de marca de ganado de Inca Cueva 1 (Jujuy) y otros ubicados en Antofagasta de la Sierra (Catamarca) (relevamientos propios y comunicación personal de A. Martel).

En dos artículos ya publicados (Podestá y Rolandi 2000 y 2001) realizamos una primera aproximación al tema y caracterizamos a los grabados de Piedra Pintada –uno de los sectores con grabados en Ischigualasto– como un sistema de expresión plástica que refleja el mundo simbólico de los arrieros de vacunos. También propusimos que estos conjuntos de grabados, analizados en sus aspectos morfológicos y técnicos, relativos al emplazamiento y al uso del soporte y, por último, atendiendo a su funcionalidad y significación, poseen los componentes necesarios para ser considerados dentro de los estudios de arte rupestre y que, dada su situación temporal, pueden ser enmarcados dentro del campo de la arqueología histórica⁴.

En este trabajo presentamos el registro completo de grabados históricos que se localizan en dos sectores de Ischigualasto: Piedra Pintada-El Salto y Agua de las Marcas e información general de la Quebrada de La Chilca⁵. Incorporamos además nueva evidencia producto de una investigación histórica sobre el tema y de una variada información proveniente de los relatos de pobladores de la región de Valle Fértil⁶. Estos aportes permiten no solo enriquecer la semblanza de los arrieros cuyanos, autores de estos grabados, sino también referirnos a las travesías que los conducían a Chile junto con su ganado. Nuevas anécdotas otorgaron un marco histórico relevante para encarar el estudio de este conjunto de arte rupestre que comienza en las últimas décadas del siglo XIX hasta la mitad del XX.

Caracterización del área

El denominado Parque Provincial Ischigualasto, mejor conocido como Valle de la Luna, se sitúa en el sector noreste de la provincia de San Juan, en el departamento de Valle

Fértil, próximo al límite con la provincia de La Rioja, colindando con el Parque Nacional Talampaya (Figura 1).



Figura 1. Ubicación del Parque Provincial Ischigualasto

Geográficamente forma parte de la frontera occidental de las Sierras Pampeanas, constituyendo la Sierra de Valle Fértil su límite occidental y suroccidental (Figura 2).

Según su clasificación ecológica el Parque se inserta en la Provincia Monte Occidental que se caracteriza por presentar una cubierta vegetal xérica arbustiva, con especies halófitas en los sectores salinos. El clima es árido-desértico, con grandes amplitudes térmicas diurnas y anuales, elevada heliofania e insolación, importante transparencia atmosférica, escasa humedad y muy reducida nubosidad, con parámetros asociados a un régimen pluviométrico netamente continental, con lluvias exclusivamente estivales (noviembre a marzo). No se cuenta con series estadísticas de preci-

pitación, pero puede citarse valores mínimos anuales de 83 mm (año 1973) y máximos cercanos a los 400 mm (1975). La amplia hoyada de Ischigualasto, que tiene una altura sobre el nivel del mar que varía alrededor de los 1300 metros, es drenado por varios ríos que permanecen secos la mayor parte del año. El valle está dividido en dos cuencas hidrográficas separadas por una divisoria de baja altura que aparta a los colectores principales: el río Agua de la Peña, que desagua la cuenca hidrográfica de la mayoría de los ríos de la hoyada y el río La Chilca, que drena su cuenca homónima (Lámina 1a y b). Ambos colectores transportan sus aguas de crecidas, desembocando en la margen izquierda del río Bermejo. Los veranos son prolongados y calurosos con temperaturas máximas de 44 a 45° C. y los inviernos son cortos con mínimas absolutas de -8 a -10° C. La temperatura media anual, puede estimarse en 16 o 17° C, tomando como referencia las estadísticas meteorológicas de la estación más cercana, San Agustín del Valle Fértil.

El Parque se encuentra ubicado a 83 kilómetros al norte de la localidad de San Agustín del Valle Fértil. El área de amortiguación del mismo incluye las poblaciones de Balde del Rosario y Baldecitos que suman unos 300 habitantes entre ambas. En 1968 se fijaron los límites del Parque, sin embargo éste fue efectivamente creado cuatro años después⁷ y actualmente abarca 60.369 hectáreas. Fue declarado Monumento Histórico en la década del 90 y en el año 2000, junto con el Parque Nacional Talampaya, fue reconocido como un bien de características excepcionales a nivel mundial y nominado "Patrimonio Natural de la Humanidad" por la UNESCO⁸ (Figura 3).

Encuadre histórico

El arreo de ganado a Chile

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX se produjo en Argentina un auge de la ganadería. La demanda pro-

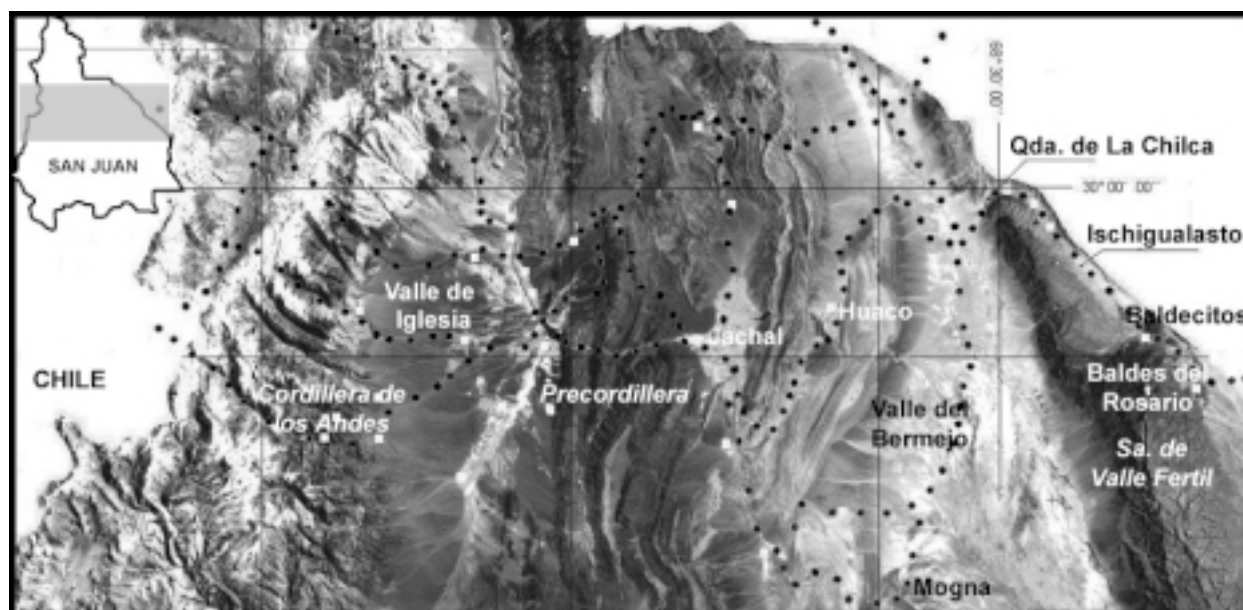


Figura 2. Probables recorridos de los arrieros a través del norte de la provincia de San Juan con destino a Chile



Figura 3. Formación conocida como "El Submarino" en Ischigualasto

veniente del exterior impulsó el perfeccionamiento racial de los rodeos. Una parte de esta demanda se originó en los países limítrofes. Las exportaciones argentinas de ganado en pie a Chile y Bolivia fueron económicamente vitales para el desarrollo de la región cuyana principalmente entre 1880 y 1930. El gran desarrollo salitrero del Pacífico en las tierras anexadas por Chile, luego de la derrota peruano-boliviana, generó un mercado que requería alimentos y animales de carga que no podía satisfacer el país trasandino (Campi 2000).

En consecuencia, se revitalizaron los antiguos circuitos cordilleranos y se activó el comercio de las provincias cuyanas. San Juan, en particular, si bien no tenía un papel crucial en la producción, sí lo desempeñaba como paso de ganado hacia Chile y el Pacífico. Además de los animales vacunos engordados en la provincia y conducidos a pie a través de la cordillera, se exportaban con destino a aquel país caballos, mulas, asnos, charqui, grasa, jabón, pasas de uva y algunos minerales de rica ley (Levene 1942: 258).

En términos generales, Cuyo era una región con un intenso movimiento comercial en el cual los arrieros de vacunos cumplían una función vital. La importancia del arreo en la provincia de San Juan se refleja en un censo realizado poco después de 1860, en el cual de los 32.640 varones, 4.235 se declararon arrieros de ganado (Levene 1942), es decir el 13% de la población masculina.

La actividad económica predominante en la zona de Valle Fértil, donde se asienta el valle de Ischigualasto es,

desde épocas coloniales, la ganadería extensiva. Hay abundantes evidencias de un intenso tráfico de ganado hacia Chile desde el siglo XVII, destinado principalmente al ejército del Arauco y también al desarrollo industrial de derivados del ganado (Michieli 1992). Michieli indica que Valle Fértil fue una de las zonas de la jurisdicción de San Juan donde más tempranamente se formaron propiedades rurales. Menciona (según cita del Archivo General de Indias, Bs. As. 50, f. 10 v.) la existencia en la zona de 8.500 cabezas de vacunos y 6.000 entre caballo y mular en tiempos de la fundación de San Agustín del Valle Fértil (1788) (Micheli 2004: 168 y 191). Balde del Rosario, pequeña población localizada al pie de la Sierra de Valle Fértil, entre San Agustín del Valle Fértil e Ischigualasto, fue una de las estaciones de descanso de los arreos de ganado antes de continuar su viaje hacia la cordillera. Muchas familias que hoy se concentran en esta población, solían vivir en puestos dispersos donde se dedicaban a la cría de ganado. El comercio también fue base de su sustento y es así que muchos de los pobladores tienen sus orígenes en Jáchal, Huaco o Pagancillo, localidades que estaban integradas a su red de intercambio (Nussbaumer 2004).

Debido a su cercanía con estas poblaciones, el valle de Ischigualasto constituyó una importante vía vinculada a la actividad de transporte de ganado desde fines del siglo XIX hasta poco antes de la mitad del XX. Como cuenta un poblador "...el paso que tenían antes la gente era por Ischigualasto. Pero le estoy hablando del ochocientos...

porque mi abuelo...mi abuelo, él ha nacido en el año 1850". El corredor natural que se encuentra al pie de las Barrancas Coloradas era aprovechado por los arrieros en su derrotero originado en las distintas provincias del oeste y centro de nuestro país (Córdoba y San Luis) y cuyo destino final se encontraba en el norte de Chile (Figura 2).

Cruzando el valle de este a oeste, los arrieros conducían cientos de cabezas de ganado pasando por puntos fijos con presencia de agua hasta alcanzar el río La Chilca. Atravesaban el sector denominado Piedra Pintada, pasaban por El Salto y se internaban posteriormente en la Quebrada de La Chilca, única salida natural posible del valle, para alcanzar el río Bermejo (Figura 4).

Otros puntos de pasada por el valle eran Agua de Ischigualasto y Agua de la Peña. Este último lugar con pre-

gunas de las cuales aún conservan grandes bloques con grabados de marcas de ganado⁹ y otros vestigios de su paso. En la reconstrucción que se ilustra en la Figura 2 pueden verse la entramada red del paso de los arrieros por el norte de la provincia.

El camino que unía la zona de Valle Fértil con Jáchal era por demás inhóspito. Las 60 leguas que los separaban (más de 300 km), áridas y salitrosas, tenían poca agua dulce (Micheli 2004 que cita el Archivo Nacional de Chile, Fondo Real Audiencia 2907, f. 270, V.). Por lo contrario, Jáchal era un próspero centro donde se reunía el ganado, allí la hacienda se engordaba unos tres meses aprovechando sus alfalfares y luego se disponía para la yerra. Las zonas de Rodeo e Iglesia, más próximas a la cordillera, fueron también centros de junta del ganado y lugares donde se lleva-



Figura 4. Vista del río La Chilca. Atrás las Barrancas Coloradas

sencia de agua permanente permitía abreviar un rodeo pequeño. Como afirmó uno de nuestros informantes: "*Cuando el arreo era menos, o sea una cantidad de 50, 30 animales, hacían la posta en Agua de la Peña*". Como veremos más adelante todos estos sectores, dadas sus especiales características topográficas, además de la presencia de agua o de forrajes dentro del ambiente desértico del valle, guardan evidencias del paso de los arrieros.

Una vez alcanzado el cauce del Bermejo, el ganado podía beber en abundancia luego de las carencias sufridas durante su travesía por Ischigualasto (Podestá y Rolandi 2000, 2001) para continuar luego su itinerario hacia la cordillera. Traspasado este río, se dirigían a San José de Jáchal, pasando por Huaco, Niquivil y otras localidades intermedias, al-

ba a cabo la ardua tarea de herrar a los animales (Bosque s.f). Como cuenta Varese "el quehacer era entretenido pero complicado: voltear las reses de espalda, herrar las cuatro patas, así lo exigían los senderos abruptos de la alta cordillera" (1966:419)¹⁰. Se aguardaba el tiempo propicio para llevar a cabo el difícil cruce de la Cordillera de los Andes y así alcanzar su ladera occidental a fin de abastecer los centros mineros chilenos. El animal era pesado antes de emprender el cruce porque el trato consistía en cobrar el peso que el animal tenía en el lugar de partida (Bosque s.f).

Uno de los mapas de la obra de V. M. de Moussy (1873) titulado "Cartas de viajes" indica detalladamente todos los pasos cordilleranos existentes en la región. Estos mismos pasos son reiteradamente citados en la bibliografía históri-

ca (Mitre 1939, Ramírez 1963, Videla 1962, entre otros). Estos caminos presentaban múltiples peligros para los arrieros. Las cabezas de ganado que partían quedaban a veces reducidas a la mitad cuando arribaban a destino tras sufrir el achaque de las tormentas de nieve, los ascensos a 4.000 metros de altura con los consecuentes apunamientos, las estampidas y las caídas a los precipicios andinos. La narración de Rickard (1999) de su cruce de los Andes ocurrido en 1862 es uno de los relatos más pintorescos y detallados referente a esta temática.

Una vez traspasada la cordillera los principales destinos eran los centros del norte de Chile: Antofagasta, Copiapó, Vallenar, Coquimbo, La Serena y Ovalle. Allí se dejaban los vacunos, se les retiraban las herraduras y los baqueanos regresaban a sus lugares de origen. Al retornar a la vertiente andina oriental los viajeros traían telas y sedas, conservas especiales, frutas secas, homeopatías para el botiquín familiar, azúcar, cerveza, sidra de papaya, los famosos sombreros de Panamá, monturas, frenos, espuelas, entre otros bienes (Videla 1962). Levene (1942) menciona que de Chile también venía yerba, tabaco, calzados y manufacturas de ultramar. Si bien el origen de la hacienda era principalmente de la Argentina, algunas noticias señalan la procedencia de ganado en sentido contrario: desde Chile hacia la Argentina. Estos casos respondían a la necesidad de llevar a cabo el engorde del animal en tierras cuyanas. Posteriormente la hacienda retornaba a Chile donde se consumía (Videla 1962).

Todos estos testimonios dan cuenta de un comercio trasandino intenso cuyas redes involucraban tanto a las provincias limítrofes como a las del interior del país donde se ubicaban los campos de cría de la hacienda. Un circuito completo de arreo demoraba meses ya que se debían recorrer cientos de kilómetros y soportar todo tipo de carencias y penurias. El circuito en su totalidad era llevado a cabo probablemente por diferentes grupos de arrieros. Por ejemplo los informantes del área del departamento de Valle Fértil se refieren a los viajes que hacían sus pobladores hasta llegar a Huaco y Jáchal y no más allá. Allí dejaban sus animales y volvían para sus pagos cargados de harina de los molinos de Jáchal y de otros productos. Lo mismo relatan los pobladores de Rodeo que eran los que realizaban el difícil cruce de la cordillera y que trasladaban los animales hasta alcanzar los primeros poblados chilenos. Allí dejaban la hacienda que luego era conducida por arrieros trasandinos.

Los actores principales en esta faena eran los arrieros, los troperos, los baqueanos o los reseros, según la jerga rural de cada región. Si bien sus servicios fueron vitales para el sistema de comercio de la hacienda, éstos no se redujeron al arreo sino que, como veremos más adelante, cumplieron un rol vital en muchas otras funciones dentro de la sociedad cuyana.

Luego de la crisis de 1929 se suceden una serie de acontecimientos que impactaron en la economía atacameña chilena y consecuentemente en el sistema comercial que entramaba, a través de la cordillera, a ambos países. La caída del salitre provocó despidos masivos y, como consecuen-

cia, la inmediata disminución de la demanda de carne y de otros alimentos. La población indígena atacameña, incorporada al sistema como mano de obra, sobre todo en la arriería, la crianza de animales y el quehacer agrícola, debió buscar nuevas alternativas laborales (Bengoa 2004). La situación de los arrieros cuyanos no debió de ser muy distinta. Las nuevas decisiones políticas argentinas coadyuvaron también a terminar con este sistema ancestral de comercio trasandino. Como destaca Bandieri el cierre de la frontera argentino-chilena coincide con la necesidad de asegurar los respectivos mercados internos. Las “áreas cordilleranas productoras de ganado, periféricas y marginales al modelo agroexportador argentino, con clara vocación atlántica, habrían abandonado definitivamente las tendencias centrífugas de sus circuitos mercantiles tradicionales” (Bandieri 2001:347).

Durante los años posteriores la frontera dejó de ser un centro de integración cordillerana, unida por la práctica trasahumante y las relaciones de parentesco para convertirse en la frontera o “muralla andina”. A partir de la década de 1940 el estado argentino ejerció una fuerte presión para coartar el tráfico ganadero en gran escala, se aplicaron controles más efectivos a través de la recientemente creada Gendarmería Nacional en ciertos puntos clave del circuito de engorde y paso del ganado (según Escolar 2001:147-148). En la zona de Valle Fértil, por ejemplo, contamos con la información de un poblador de Balde de Rosario que indica que el último arreo visto por él fue en 1946 y que conducía unos 300 animales procedentes de Chucuma y Aztica en dirección a Jáchal.

Los arrieros cuyanos

Los arrieros han sido partícipes silenciosos de la rica historia regional. Numerosas anécdotas pintan al arriero como un personaje imprescindible para la región a lo largo de varias décadas y como parte inseparable y determinante de numerosas actividades propias del área cuyana. Como señalamos, fueron los actores principales de un intenso comercio con amplias ramificaciones hacia ambos lados de los Andes y también en el interior de nuestro país. Brindaron además sus servicios en campañas bélicas y en otras actividades para las cuales el conocimiento del medio montañoso era de primera importancia.

Bartolomé Mitre en su obra sobre la vida de José de San Martín menciona las frecuentes conferencias celebradas con los arrieros y baqueanos con el objetivo de decidir la logística más adecuada para el cruce de los Andes (Mitre 1939:252). Cabe aclarar que los arrieros cruzaron con el ejército y participaron de la campaña. Otro ejemplo interesante es el del caudillo y gobernador de San Juan, Nazario Benavides que “a los diecisiete años se ocupó de carrero de cargas y transportes; y más tarde de arriero, en viajes a otras provincias, como lo hacían en la época mozos de acomodada posición económica de las mejores familias...” (Videla 1962:84). Luego, en 1826 cuando Juan Facundo Quiroga organiza un ejército, Benavidez entra a su servicio como

arriero entre otros 50 reclutas. Como indica Videla estos hombres eran "...dueños algunos de sus propias arrias, baquianos todos en las travesías y entendidos en pastos, aguas y animales" (Videla 1962:86). En los años subsiguientes se destacó en el campo de batalla y se transformó en un líder regional. Otra personalidad digna de mencionar es Domingo F. Sarmiento que, en sus recuerdos, caracteriza a su padre como arriero en la tropa (Sarmiento 1998:181). Nuestro prócer fue el impulsor de la construcción de los refugios cordilleranos para albergue de viajeros y comerciantes.

La dura vida de montaña, las arduas tareas, las imprevisibles tormentas, las miserables pagas son sólo algunas características de las existencias de los arrieros de principios del siglo XX. Como señala Oliva "...el alimento era puro charqui, con galletas duras y algún trago fuerte. De cama un colchón de rocas o de hielo, donde podían" (Oliva 2003:209). Muchas veces la hacienda cruzaba a Chile de contrabando y los arrieros no sólo corrían peligro de ser asaltados por bandidos sino también de ser apresados por la policía. Los bandidos eran el flagelo de los caminos, crueles con los ricos e impredecibles con los pobres y sus andanzas aún hoy se relatan entre los paisanos (Escolar 1998). Hombres como Cruz Cuero, compañero de la recordada Chapanay, o Santos Guayama, especialista en robar hacienda para venderla en Chile o el Gaucho Donoso, un auténtico bandido cordillerano (según Escolar 1998) son protagonistas de un extenso anecdotario de fechorías. La Encuesta Nacional de Folklore es una fuente valiosa de anécdotas de este modo de vida singular. Martina Chapanay o Rosa Minero fueron aguerridas mujeres que comandaban sus propias bandas de gauchos. Según los relatos Martina "no tenía pretensión de hacerse rica sino que encontraba en la correría su placer, todo cuanto quitaba a los viajeros lo repartía en su cuadrilla, y despojaba así sólo a los que no querían darle cuanto pedía" (Encuesta Nacional de Folklore 1921, SJ60:2 y Chertudi 1968/71). En nuestra región, los relatos de dos de nuestros informantes dan cuenta de un famoso bandolero de Ischigualasto, el Gaucho Navarro, que asaltaba a los que atravesaban la Quebrada de La Chilca en su entrada o salida del valle.

Además de estas alusiones que dan cuenta de la intervención de muchos personajes relevantes de la historia provincial en la actividad de la arriería, resta preguntarnos también por la identidad de aquellos que cumplían posiblemente con las tareas más duras relacionadas con el arreo. Michieli menciona varias referencias del siglo XVII donde la mano de obra indígena de San Juan es aprovechada para la conducción del ganado. Los capayanes de Valle Fértil fueron asignados a la cría y cuidado de ganado en las estancias de la zona. Esta autora da cuenta también de numerosos casos de robo de animales a estancias por parte de indígenas que, probablemente, era después conducido a Chile (Michieli 1992: 38-41). Una de las familias más antiguas instaladas en Balde del Rosario, los Ontivero, reconocen al indígena Juan Mariano como el primero en llegar a la zona (entrevista de Nussbaumer 2004).

Como señala Escolar en la provincia de San Juan la fi-

gura del arriero aparece frecuentemente asimilada a la del indígena. Las categorías baqueano, arriero y rastreador, han caracterizado algo más que la posesión de un oficio, conocimiento, o la pertenencia a una determinada clase social, muchos autores dan a estos términos una connotación aborigen (Escolar 1996-97:19). Estos son percibidos por la población actual en la zona de Calingasta como personas con gran conocimiento del terreno, rutas y sitios de refugio cordilleranos, además de las técnicas de manejo del ganado y de la carga y transporte de mulas. Son considerados jinetes y rastreadores hábiles, con capacidad de supervivencia y resistencia física y con conocimiento de los usos tradicionales de los recursos que brinda la naturaleza. Otro rasgo característico de la personalidad indígena es su permanente movilidad y este nomadismo se vincula tanto a las prácticas del arreo como a las expediciones de caza del guanaco que en muchas ocasiones acompañaban a las primeras (Escolar 2001:156-157).

Una asimilación semejante, si bien impregnada de cierta ambigüedad, proviene de uno de los pobladores de Balde de Rosario. Cuando fue inquirido acerca de quiénes habían grabado las marcas de ganado en los bloques de Ischigualasto y con qué motivo lo habían hecho, este respondió: "*Y lo hacían como...¿cómo le puedo decir...? pa' que quede como un recuerdo, la palabra ¿ve? Como hacían los indios antes, lo hacían, los indios lo hacían con otra reflexión, como un mensaje, como...Y esta gente lo hacía ¿para qué? Era un recuerdo, pienso yo*". Pero más tarde el mismo informante estableció una diferencia entre los grabados históricos de aquellos ejecutados por los indígenas de mayor antigüedad y dijo: "*...acá en Ischigualasto hallé las marcas esas grabadas pero recientes, no de los indígenas.*"

Marcas de ganado

En el lenguaje agrario se define que "hay marca cuando se estampa a fuego un signo, diseño, figura o dibujo en una parte visible del cuero de un animal" (Taborda Caro 1977:300). La marcación permite acreditar la propiedad del ganado mayor. Para poder marcar, el productor debe tener autorización y además contar con la marca inscripta (Carrillo 1999) en el Registro de Marcas y Señales municipal. La elección del diseño queda librada a los gustos y deseos del propietario de la marca, el único requisito es que debe ajustarse a determinadas dimensiones (por lo general de 7 a 10 cm) y que su dibujo no debe repetirse para, de esta manera, evitar confusiones en cuanto a la propiedad del animal portador de la marca.

Las marcas se han utilizado desde los primeros años de la colonia hasta la actualidad, provocando el desarrollo de toda una serie de reglamentaciones a su alrededor. Ya los Cabildos coloniales habían obligado al uso de marcas para hacer valer la propiedad del ganado. En un acta del Cabildo de Santa Fe de 1576 encontramos una prueba de su uso y en 1585 en la Provincia de Córdoba se le reconoce a un vecino el uso de su marca. El sistema se hizo obligatorio

por primera vez en Santa Fe en 1577 y otro ejemplo de obligatoriedad lo hallamos en Buenos Aires en una prohibición de 1606 de matar o vender ganado sin marca. El Cabildo de Buenos Aires creó en 1609 una oficina de registro de marcas; un año después Manuel Rodríguez registró la primera marca para ganado (Taborda Caro 1977:293).

La marca era de suma importancia debido a que, en aquellos tiempos, era la única prueba de propiedad de la hacienda de los estancieros. Estas estancias eran inmensas, con superficies que podían alcanzar varios miles de hectáreas, en donde se criaban millares de cabezas de ganado. Es importante aclarar, para comprender por qué la marca cumplía una función vital, que el alambrado se popularizó recién a fines del siglo XIX y que el abigeato era moneda corriente.

Como señala Oberti “aquello que en un principio fue perentoria necesidad, con el andar de los años llegó a convertirse en un verdadero blasón ganadero, distinción de los ganados y orgullo de sus dueños” (1943: 68). Así fue como con el tiempo se multiplicaron las marcas de las más diversas formas: “instrumentos de labranza, iniciales de los nombres y apellidos de sus dueños, pájaros, árboles, atributos del culto cristiano, símbolos patrióticos, armas, prendas masculinas, miembros del cuerpo humano, utensilios del hogar y en general raras combinaciones de curvas y rectas...”. Los hombres de campo que “lograban la honrosa concepción de marcar con el ‘fierro’ prestigiado de sus amigos o patrones solían alardear de ella en las pulperías, en las cuadreras, en los arcos o andanzas por distintos pagos” (Oberti 1943:69). Las acuarelas que reproducimos (Lámina 2a y b) son ejemplos excepcionales de lo anteriormente mencionado. En una de ellas (b) un gaucho de la provincia de Buenos Aires graba con su facón marcas de ganado en la pared de la pulpería y en ambas reproducciones pueden observarse las marcas ya ejecutadas.

Volviendo a territorio cuyano, Escolar relata que entre los arrieros o baqueanos actuales sanjuaninos la señalada de animales es una instancia formal donde se “legaliza” la propiedad individual sobre el ganado y donde ocurren los rituales de apropiación que remarcan la pertenencia particular de la hacienda. Esta faena, de características individualistas, contrasta con los momentos de la recogida de los animales en campo abierto donde el rodeo se realiza en forma colectiva (Escolar 1996-1997). Retomaremos estas ideas al final de este trabajo al analizar las marcas de ganado grabadas sobre los bloques de Ischigualasto como expresiones de la identidad de los arrieros.

Los arrieros en Ischigualasto

Diversos tipos de sitios evidencian el paso de los arrieros por Ischigualasto: bloques con grabados históricos, lugares de parada y abrevaderos que incluyen evidencias como alojos, corrales, “echaderos”, palenques y otros restos de campamento en general, además de cruces en memoria de arrieros fallecidos. Asociados a éstos, se han registrado objetos muebles como herraduras de vaca y monedas de la época.

Sitios con grabados rupestres

Los grabados históricos se agrupan en tres sectores del Parque. Uno de ellos, Agua de las Marcas, se ubica en el extremo suroeste del Parque en la margen del cauce homónimo y está constituido por cuatro sectores con grabados sobre paredes rocosas distribuidas a lo largo de 20 metros (Figura 5).

El segundo sector, Piedra Pintada-El Salto, alejado del primero por unos 18 km en línea recta, es el más importante por la cantidad de bloques con grabados. Este sector, que se ubica al pie de las Barrancas Coloradas en el extremo norte del Parque, constituye un corredor natural que conduce directamente a la Quebrada de La Chilca. Los grabados han sido realizados en su mayoría en los bloques de arenisca¹¹ que se ubican a lo largo de ambas márgenes del río La Chilca, registrándose solamente dos casos en los que se utilizaron paredes rocosas (P1 y P2). En su mayoría se disponen en la margen derecha de este cauce pero hay algunos en la margen opuesta y también en el interior mismo del cauce que en la mayor parte del año se encuentra seco. Estos bloques, que suman en total 41, se extienden a lo largo de 3.5 kilómetros hasta la zona denominada El Salto, poco antes del encajonamiento de este curso de agua en la Quebrada de La Chilca (Figuras 5 y 6, Lámina 1c).

La mayoría de los grabados fueron ejecutados en tiempos históricos pero, dentro del mismo conjunto de bloques, también se encuentran algunos que sólo presentan motivos prehispánicos (bloques 1, 2, 2', 3, 18, 30) y otros con grabados de ambos momentos (bloques 4, 9, 11, 15, 20, 27 y 33).

El tercer sector con grabados históricos es la Quebrada de La Chilca. Hasta 2005 contamos con referencias provenientes de relatos de pobladores actuales que daban cuenta de la existencia de tres bloques con grabados en esta quebrada que, como mencionamos, constituía la única vía de acceso al valle del Bermejo en la travesía hacia Jáchal¹². En septiembre de 2005 recorrimos el primer tramo de la Quebrada de La Chilca que se inicia en el Salto hasta llegar a un afluente de la misma que baja de las Barrancas Coloradas. En el trayecto localizamos 20 bloques con grabados históricos y prehispánicos a lo largo de 3.5 kilómetros (Figura 5, Lámina 1d).

Otros sitios: lugares de parada, campamentos y abrevaderos y “echaderos”

Existen en el valle otros sitios, sin grabados rupestres, pero que comparten ciertas características con ellos. Al igual que los anteriores son lugares con presencia de agua aptos para el manejo del ganado vacuno, algunos de ellos presentan especies forrajeras (bromeleáceas) y una topografía adecuada para el resguardo del ganado¹³.

- Agua de Ischigualasto
Se localiza a la entrada del Parque Provincial, en un

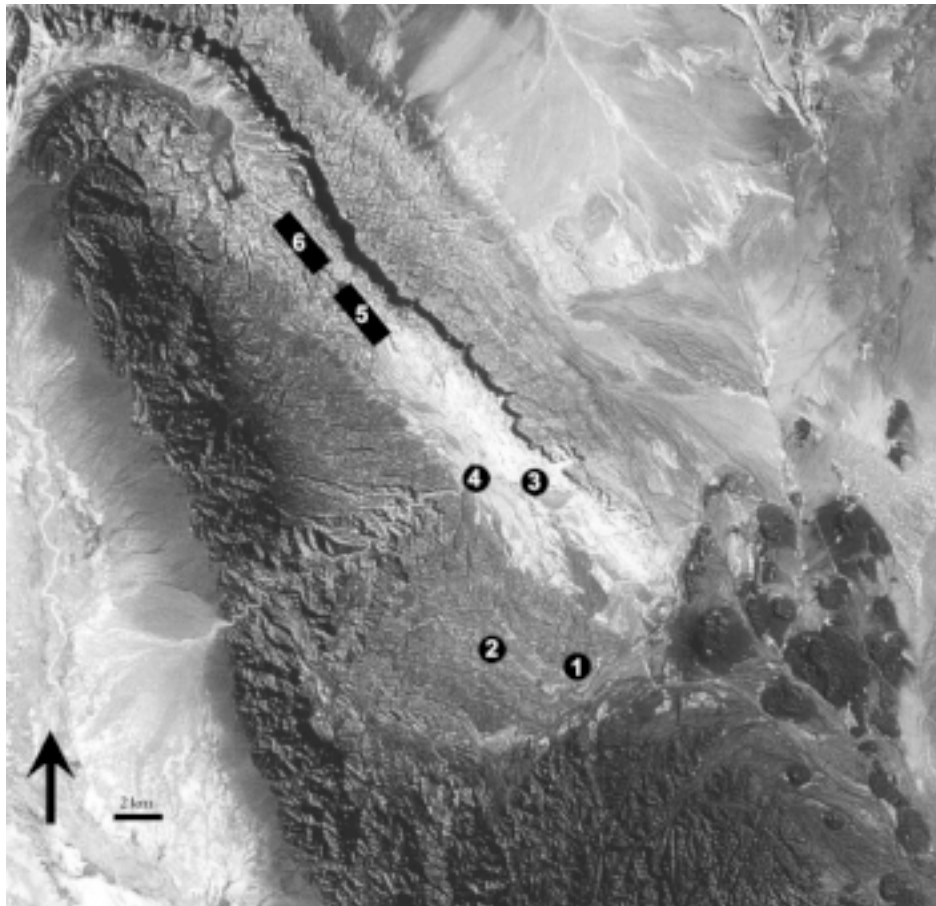


Figura 5. Ubicación de los sitios históricos relacionados con la actividad de los arrieros en el Parque Provincial Ischiguaslasto. 1-Agua de Ischiguaslasto, 2-Agua de las Marcas, 3-Agua de la Cortadera, 4-Agua de la Peña, 5-Piedra Pintada-El Salto, 6-Quebrada de La Chilca

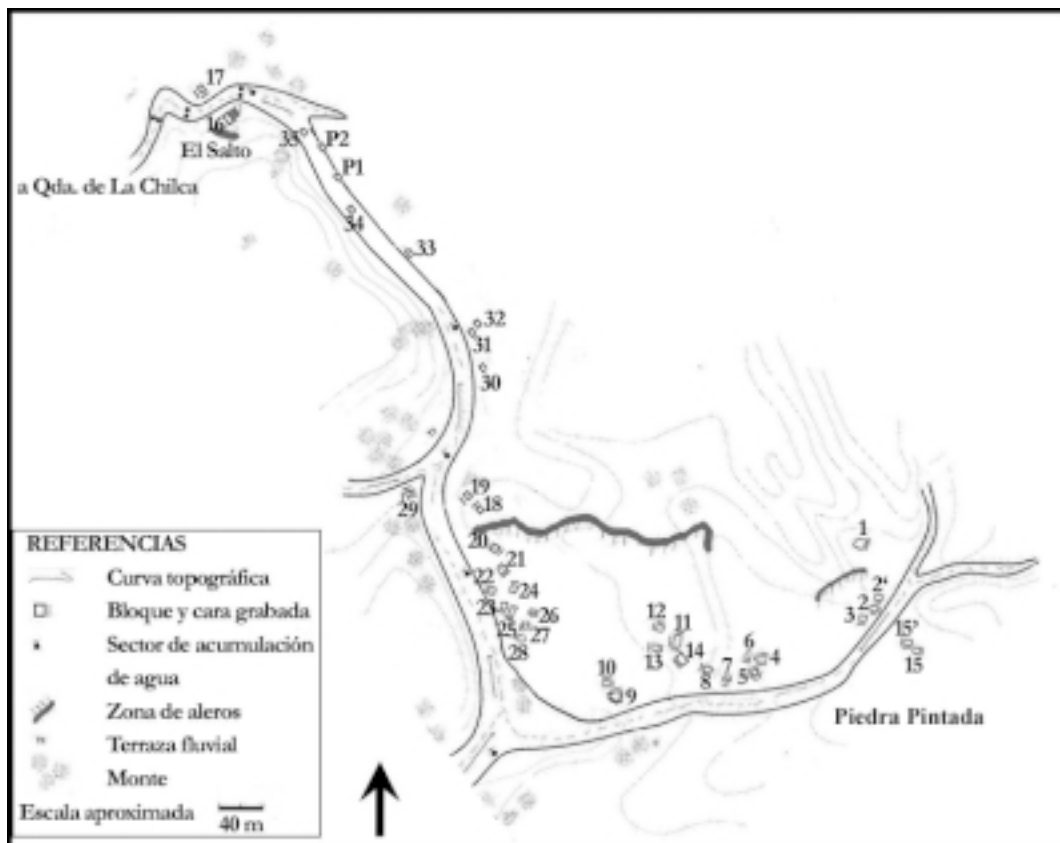


Figura 6. Croquis de la ubicación de los bloques y paredes con grabados del sector Piedra Pintada-El Salto

área baja con un manantial que aún hoy constituye un buen lugar de abrevadero y pastaje para el ganado. Los materiales que se encuentran en la superficie del lugar revelan una larga historia ocupacional para el sitio, que podría haber sido frecuentado desde momentos prehispánicos hasta la actualidad. Se conservan restos de al menos cuatro estructuras habitacionales, actuales o subactuales, edificadas con piedras y lajas de arenisca ligadas con argamasa o, en algunos sectores, simplemente apiladas y con postes de algarrobo en ciertos ángulos. Asociado a los recintos se encuentra un corral que fue construido utilizando como contención el desnivel de una quebrada pequeña, con algunas de sus paredes de lajas de arenisca y otras conformadas por las rocas que afloran naturalmente (Rolandi *et al.* 2003). Los relatos indican que este lugar fue utilizado como abrevadero y zona de pastaje por los arrieros en su entrada al valle de Ischigualasto (Figura 5).

– Agua de la Peña

Este sector fue, sin lugar a dudas, uno de los puntos más importantes para el asentamiento humano a lo largo de toda la secuencia de ocupación del valle. Se ubica en las cercanías del único curso de agua permanente (Agua de la Peña) de Ischigualasto.

Además de un bloque con grabados prehispánicos y un sitio de superficie con material lítico, que no describiremos acá, se conserva un refugio o alojamiento histórico y un palenque. Los refugios o alojos están realizados con una base de hileras de pequeños bloques y completados con un entramado de ramas y palos de algarrobo, alpataco, retamo y jarilla cubiertos con barro. Estas estructuras utilizadas para pernoctar en forma precaria fueron construidas por los arrieros de vacunos que cruzaban el valle. El alojamiento de Agua de la Peña, con excelente estado de preservación, es una estructura pequeña (1,62 por 2,12 metros), de bloques apilados sin argamasa, cerrado en tres de sus lados y abierto hacia el NO (Rolandi *et al.* 2003) (Figura 5, Lámina 1e).

Sitios con presencia de cruces

– Agua de la Cortadera

A 50 metros del río homónimo fue hallada una cruz erigida en memoria de un arriero fallecido en el trayecto. Junto a ella se ha colocado, a manera de ofrenda, una lata con monedas de las cuales la más antigua fue acuñada en 1886. De acuerdo a nuestros informantes, hay más cruces de este tipo en la zona. Uno de ellos nos dijo: “Claro, donde falleció el hombre. Ahí hay una cruz donde falleció, es de madera ¿ve? Igualmente que para adentro de Ischigualasto hay unas distintas partes que hay cruces de los arrieros que pasaban antes” (Figura 5, Lámina 1f).

Caracterización de los grabados históricos

En este acápite nos centraremos en el análisis de los grabados de tiempos históricos de los sectores Piedra Pin-

tada-El Salto y Agua de las Marcas. Los del primer sector, como indicamos anteriormente, utilizan como soporte un total de 41 bloques y 2 paredes. En este análisis consideraremos la información procedente de 37 bloques y de ambas paredes. Muchos de los bloques presentan inscripciones en más de una de las caras. Considerando la totalidad de las mismas éstas suman 67, con un total de 1482 motivos. El sector Agua de las Marcas, que tiene un emplazamiento mucho más circunscrito, presenta solamente 4 paredes con 23 grabados históricos.

Los cuatro bloques restantes de Piedra Pintada-El Salto y la totalidad de los de la Quebrada de La Chilca fueron documentados en 2005 y por el momento no se cuenta con información cuantitativa de los mismos. Sin embargo, se incluyen algunos datos cualitativos pertinentes para la discusión (Lámina 1d).

Detallaremos a continuación las características de los grabados en cuanto a su distribución, tipología, aspectos cronológicos y a su relación con aquellos ejecutados en momentos prehispánicos.

Distribución

Desde de un punto de vista regional, se observa que tanto en Piedra Pintada-El Salto como Agua de las Marcas los bloques y paredes grabadas se encuentran a lo largo, y en inmediata proximidad, de los cauces que fueron las vías de circulación natural de los arrieros por el valle de Ischigualasto. En el sector Piedra Pintada-El Salto, los bloques con grabados tienden a concentrarse en determinadas zonas de la margen derecha del cauce del río La Chilca, como puede apreciarse en el croquis de la Figura 6. A su vez algunas de estas concentraciones de bloques presentan redundancia de grabados, tal es el caso del conjunto de bloques numerados del 4 al 14 que contienen aproximadamente la mitad de los grabados registrados en todo el sector Piedra Pintada-El Salto.

Por otra parte, también es importante destacar el uso intensivo dado a determinados bloques. Éste es el caso del Bloque 11 que cuenta con 4 caras grabadas y con un total 495 motivos que representan el 33% del total de los considerados en el análisis en el sector de Piedra Pintada-El Salto. La cara B de este bloque, así como también el Bloque 15, presentan un agotamiento del espacio plástico (Figura 7) mientras que otros (por ejemplo, Bloque 5 cara C y Bloque 13 cara A) cuentan tan sólo con un motivo (Figura 8).

Tipología de motivos

Los grabados históricos incluyen una gran variedad de motivos. Una primera diferenciación puede efectuarse entre motivos figurativos y abstractos. Los primeros de ellos se detallan en las Tablas 1 (Piedra Pintada-El Salto) y 2 (Agua de las Marcas).

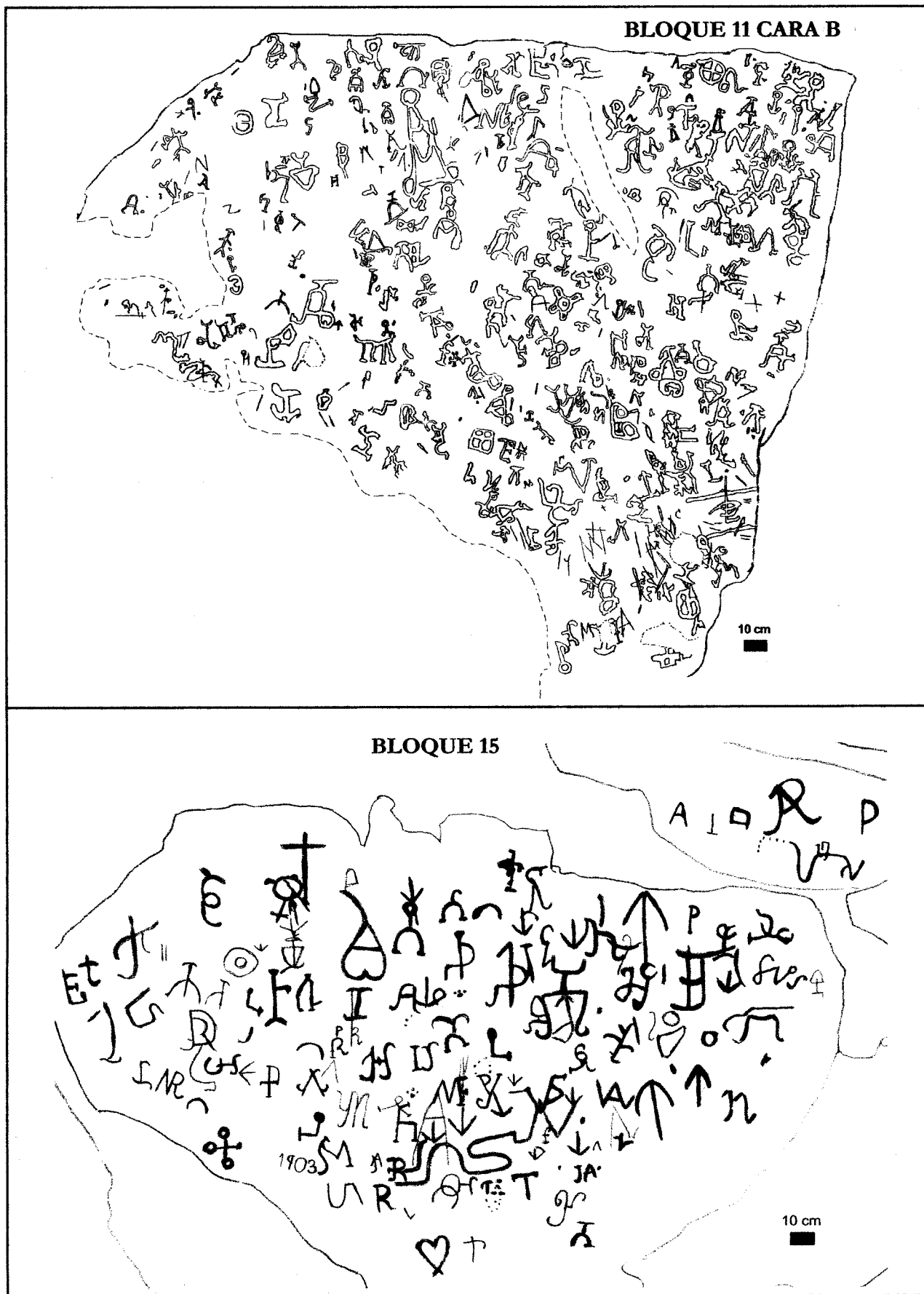


Figura 7. Bloques con alta densidad de motivos. El Bloque 15 presenta la fecha 1903

Tabla 1. Tipos de motivos de Piedra Pintada-El Salto

Tipos de motivos	N	%
Marcas de ganado	831	56,07%
Iniciales	198	13,36%
Números	9	0,61%
Nombres	4	0,27%
Fechas	4	0,27%
Leyendas	7	0,47%
Otros Figurativos	24	1,62%
Abstractos	225	15,18%
Indeterminados	180	12,15%
Total general	1482	100,00%

Tabla 2. Tipos de motivos de Agua de las Marcas

Tipos de motivos	N	%
Marcas de ganado	12	52,17%
Iniciales	4	17,39%
Números	1	4,35%
Nombres	-	-
Fechas	-	-
Leyendas	-	-
Otros Figurativos	1	4,35%
Abstractos	2	8,70%
Indeterminados	3	13,04%
Total general	23	100,00%

Entre los figurativos se reconocen:

- **Marcas de ganado:** Como hemos explicitado previamente, dentro de las mismas puede hallarse una gran diversidad. Están representadas en gran medida por las iniciales de los nombres y apellidos de los dueños del ganado, además de utensilios del hogar (mates), algunos símbolos del culto cristiano y otros signos a los cuales es difícil asignarles el referente. Algunas de ellas se hallan circunscriptas por un círculo, siendo este un claro indicador de que se trata de la figura de una marca de ganado. En el caso de las marcas representadas por las iniciales del propietario, consideramos solamente como marcas a aquellas letras que presentan la grafía característica utilizada en el diseño de la marca, como volutas o inversiones de la letra. En el caso de iniciales dobles o triples, sólo incluimos aquellas que se encuentran adosadas unas con otras. La amplia variedad gráfica de las letras de las marcas de ganado queda ejemplificada en la Figura 8 donde se reproducen diversas tipografías de la letra A. Los ejemplos fueron tomados de grabados de marcas de iniciales simples, dobles y triples. La tipología de marcas de ganado de Ischigualasto es coincidente con la clasificación de los diseños de marcas que establece la ley N° 5542 de Marcas y Señales de la Provincia de Córdoba. La misma se ordena en las

siguientes series básicas: serie A) dos letras sueltas o unidas, B) dos números sueltos o unidos, C) y D) una letra y un número o viceversa E) figura cerrada con una letra o un número adentro, G) figuras diversas.

- **Iniciales:** se incluyó en esta categoría a las iniciales simples que no presentan una grafía especial y aquellas dobles o triples que se encuentran separadas entre sí. Es altamente factible que gran parte de los motivos incluidos en esta categoría correspondan también a representaciones de marcas de ganado (ver por ejemplo la inscripción “M I R” en el Bloque 4 B, Piedra Pintada-El Salto) (Figura 8).
- **Números:** hay números que seguramente, al igual que las iniciales, también representen marcas de ganado (ver por ejemplo el número “20” en los Bloques 4B y 5A, Piedra Pintada-El Salto) (Figura 8)
- **Nombres:** se incluyen nombres de personas que posiblemente identifiquen a algunos de los arrieros que pasaron por el lugar (por ejemplo: “Hugo” en el Bloque 4B y Ortiz en el Bloque 31A, Piedra Pintada-El Salto) (Figura 9)
- **Fechas:** Refieren a aquellos grabados que representan años (por ejemplo: “1889” en el Bloque 8 y “1891” en el Bloque 28B, Piedra Pintada-El Salto) (Figuras 7 y 9).
- **Leyendas:** Existen escasos ejemplos de frases grabadas en los bloques. Por ejemplo: “Oí 20 de Febre de 1882 Pasó Amador Alcaya Desertado” (Bloque 16, Piedra Pintada-El Salto) (Lámina 1c)¹⁴ y “amigos míos. Año 1912” (Bloque 52, Quebrada de La Chilca) (Lámina 1d). También se incluyen aquellas inscripciones que presentan nombres y fechas o iniciales y fechas.
- **Otros Figurativos:** esta categoría comprende diseños de la cruz cristiana que, como en casos anteriores, no descartamos que sean también representaciones de marcas de ganado. Entre estas se destaca la denominada cruz del calvario. Se incluyen además algunos pocos tridígitos y unos posibles motivos de pisada del vacuno. A su vez, se consigna el emblema de los mineros y dos casos de representaciones de rostros (Bloque 7A de Piedra Pintada-El Salto y Bloque 52 de Quebrada de La Chilca) (Figura 9).

Por último, entre los motivos abstractos, que constituyen un porcentaje significativamente menor dentro del total de representaciones, se incluyen aquellos de tipo geométrico-simple como líneas rectas o sinuosas, círculos, entre otros. Dentro de los indeterminados se han consignado aquellos no tipificables tanto por deterioro como por morfología y corresponden a un porcentaje que varía entre el 12 y 13% en ambos sectores.

Más allá de las diferencias en las muestras, en Piedra Pintada-El Salto y Agua de las Marcas se aprecian las mismas tendencias, predominando ampliamente las marcas de ganado en ambas (Tabla 1 y 2). Las iniciales y los motivos identificados como abstractos siguen en importancia. Las demás categorías (números, nombres, fechas y leyendas y otros del tipo figurativo) se presentan en muy baja frecuencia en Piedra Pintada-El Salto o están ausentes en Agua de las Marcas.

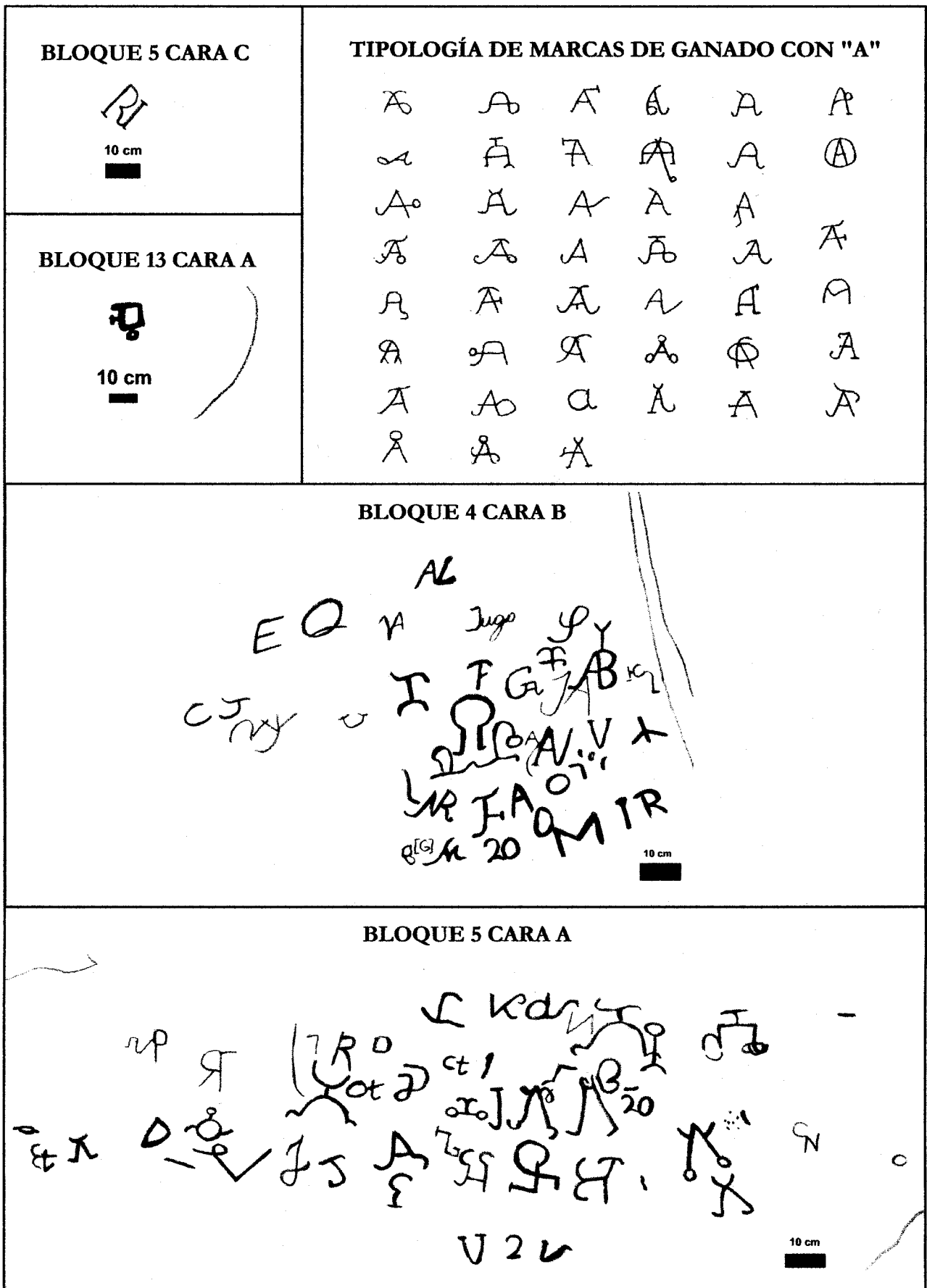


Figura 8. Bloques con baja densidad de motivos (5C y 13 A), Ejemplos de marcas de ganado que incluyen la letra A y Bloques con marcas de ganado, números (4B y 5C) y nombres (4B)

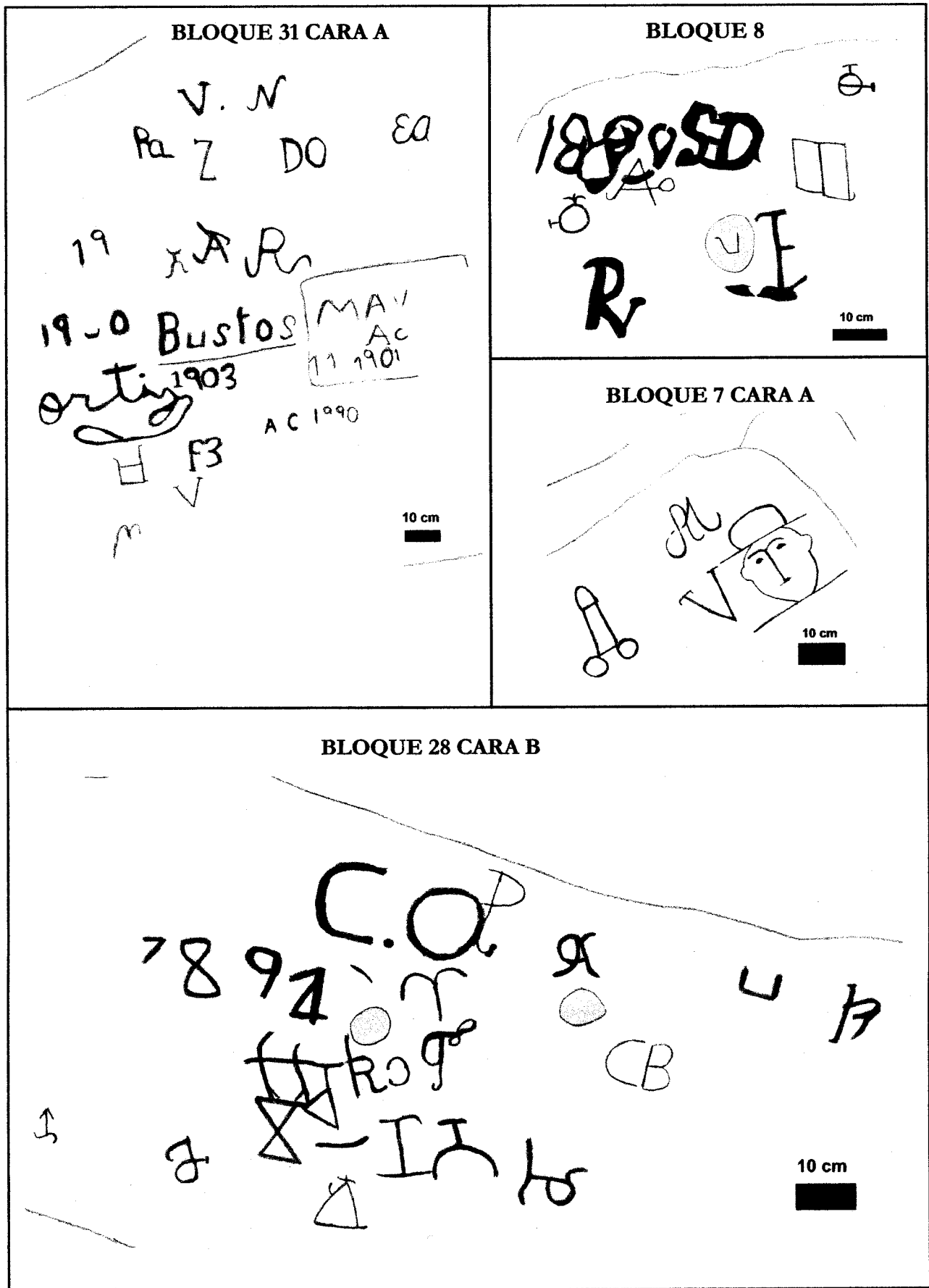


Figura 9. Bloques con marcas de ganado, nombres (31A), fechas (31A, 8 y 28B) y otros figurativos (7A)

Cronología de ejecución

Diversas variables brindan información sobre este aspecto, entre ellas, los diferentes grados de pátinas, los casos de superposiciones y la presencia de fechas inscriptas.

En los grabados de tiempos históricos se observaron diferencias de pátinas, sin embargo consideramos que las mismas podrían deberse a las variaciones en las técnicas de ejecución y a la profundidad y ancho del surco de los motivos y no a grandes intervalos entre los momentos de producción de los mismos. La información histórica disponible sobre el uso por parte de los arrieros de vacunos de esta zona en su paso hacia Jáchal y las fechas inscriptas en los bloques permiten segmentar el lapso de ejecución de los grabados en poco más de 90 años (Tablas 3 y 4), si bien el momento más intenso del arreo parece haber sido algo más corto.

En referencia a las superposiciones de motivos grabados, mientras que en Agua de las Marcas no se encontraron, en Piedra Pintada-El Salto se han registrado tanto casos de grabados históricos sobre prehispánicos como de históricos sobre históricos. Considerando estos últimos, se han relevado un total de 75 casos de superposiciones que se distribuyen en 15 de las 67 caras grabadas de Piedra Pintada-El Salto. Cerca de la mitad de las mismas se localizan en el Bloque 11. Otro bloque que destaca por la cantidad de superposiciones es el Bloque 15 (Figura 7). Esta información nos permite sugerir el uso como soporte de los mismos bloques en forma recurrente a lo largo del período más intenso de la arriería en el valle de Ischigualasto.

Las 30 fechas constituyen referencias cronológicas absolutas para conocer el período de ejecución de los grabados que corre entre los años 1870 y 1961, si bien en la última década se registró una única fecha. Éstas aparecen solas o en conjunción con nombres o iniciales, conformando lo que hemos dado en llamar “leyendas” tanto en Piedra Pintada-El Salto como en la Quebrada de La Chilca (Tabla 3 y 4). Es interesante destacar la reutilización de ciertos bloques para la inscripción de fechas: el Bloque 31A de Piedra Pintada-El Salto tiene cuatro fechas y en el Bloque 58A de la Quebrada de La Chilca se encuentran inscriptas seis de ellas.

Tabla 3. Fechas grabadas en Piedra Pintada-El Salto

Bloque y cara	Año
16	1882
17A	1882
8	1889
31A	1890 o 1880
28B	1891
31A	1900
31A	1901
15	1903
31A	1903
16	1909
17A	1915
36	1924

Tabla 4. Fechas grabadas en Quebrada de La Chilca

Bloque y cara	Año
58A	1870
58A	1873
52	1877
58A	1879
58A	1883?
58A	1896
52	1912
43	1926
47B	1929
49	1929
59A	1931
59B	1931
47A	1935
58A	1939
59A	1944
44	1945
58C	1948
58C	1961

Relación con grabados prehispánicos

En Piedra Pintada-El Salto y Quebrada de La Chilca, además de los grabados de tiempos históricos, se han registrado representaciones prehispánicas. En el primero, como mencionamos previamente, algunas de estos conjuntos utilizan soportes en forma independiente (6 bloques) y en otros casos comparten el espacio rocoso con grabados históricos (7 bloques).

En estos últimos se han relevado 12 superposiciones de grabados de tiempos históricos sobre prehispánicos. Se destaca el Bloque 15, que está situado en el punto más oriental del corredor de bloques de 3.5 kilómetros de largo de Piedra Pintada-El Salto (Figura 7). En este bloque se observó un total de 7 casos de este tipo de superposiciones. Es importante mencionar que los grabados prehispánicos se diferencian fácilmente de los posteriores no sólo por su morfología sino también por la pátina más oscura, si bien estas diferencias no se han destacado en el calco donde se reproduce este bloque (Figura 7). Teniendo en cuenta la tipología de motivos de ambos momentos podemos señalar que sólo se repiten los tridígitos y que existe similitud entre algunos motivos geométricos simples. Tampoco documentamos casos de reciclado de motivos entre ambos momentos. Es decir que, si bien los grabados prehispánicos e históricos comparten los mismos emplazamientos y soportes rocosos, hay un marcado contraste entre ellos en cuanto a los aspectos iconográficos.

Discusión

A lo largo de estas páginas hemos dado cuenta del uso del valle de Ischigualasto por parte de arrieros de vacunos

que atravesaban este ambiente desértico en su paso hacia la cordillera. Cumplían, de esta manera, con actividades relacionadas con el intenso tráfico de vacunos hacia Chile, actividad relevante para esta región principalmente en el lapso comprendido entre fines del siglo XIX y mediados del XX.

Nos hemos referido a tres sectores con bloques con grabados de marcas de ganado (Agua de las Marcas, Piedra Pintada-El Salto y Quebrada de La Chilca) que son la evidencia más clara del circuito realizado por los arrieros dentro de la hoyada. Como hemos expresado en un artículo anterior (Podestá y Rolandi 2001) estos conjuntos de grabados conforman un sistema de expresión plástica con características simbólicas que refleja una diversidad de prácticas llevadas a cabo por este particular grupo humano: el de los arrieros.

Como señalamos, este artículo y la información publicada anteriormente (Podestá y Rolandi 2000 y 2001) no son las primeras menciones acerca de las marcas de ganado grabadas durante tiempos históricos, pero sí constituyen uno de los escasos aportes que dan relevancia a estas manifestaciones dentro de los estudios de arte rupestre. Asimismo, por primera vez, se brinda un encuadre histórico sobre el tema que permite retratar a los actores involucrados en esta actividad y conocer el contexto socio-económico y político asociado con esta práctica. De más está que aclaremos que la información sobre estos aspectos es muy restringida cuando tratamos con la producción y el uso del arte rupestre en relación con su contexto social durante momentos prehispánicos.

Tanto los grabados históricos de Ischigualasto como los que dieron a conocer otros autores (ver antecedentes) se asocian a grabados prehispánicos¹⁵, ya sea porque comparten los mismos soportes –como es el caso de algunos bloques de Ischigualasto– o porque se hallan en su proximidad. En casi todos los sitios reportados por otros autores también se menciona a los emplazamientos con grabados de marcas de ganado como regiones aptas para la actividad ganadera (Bárcena 2003), como zonas de caravaneo (ver por ejemplo el caso del sitio Purilacti en la cuenca de Atacama, según Cartagena y Núñez 2006) o localidades ensambladas en una red de interacción social y económica regional (como el caso de Antofagasta de la Sierra en la Puna catamarqueña, según Podestá y Manzi 1995) e interregional (sitio en relación con una vía de paso internacional en la provincia de La Rioja, según comunicación personal de C. Revuelta).

Luego de esta breve síntesis, se discutirán ciertos aspectos tratados en este trabajo para arribar algunas conclusiones. En primer término, veremos cómo la marca grabada en la roca, además de otros motivos relacionados con ella, son fundamentalmente la expresión de la identidad de los propietarios del ganado. En segundo lugar, retomaremos las ideas que consideran a los bloques con grabados históricos como indicadores del derrotero de los arrieros a lo largo del valle de Ischigualasto y, por último, haremos algunas observaciones acerca de la identidad de los arrieros y, por lo tanto, de los ejecutores de estos grabados rupestres.

La marca como expresión de identidad

Teniendo en cuenta los casos analizados en Ischigualasto, consideramos que la marca de ganado es fijada en el soporte rocoso a manera de expresión simbólica con el objeto de dejar allí plasmada la identidad de los propietarios. Los relatos de los pobladores de Balde de Rosario, Baldecitos y Los Rincones coinciden en identificar a los dueños de la hacienda o a personas *conchabadas* por ellos en el conjunto de los grabados. Algunos de ellos señalaron que: “*por aquí pasaba el arreo de fulano de tal*” o “*ellos pintaban las marcas para que quede como un recuerdo*”. Otro nos dijo: “*Estas marcas las hacían porque, de acuerdo a, cada uno (...), eran distintos los que venían, cada uno (...) hacía su marca, su marca personal*”. Muchos informantes resaltaron la importancia de los grabados como señales del paso de los arreos y como marcadores de caminos para futuros arrieros. Otros subrayaron el hecho de anotar, a través de las marcas grabadas en los bloques, casos de hacienda extraviada. Es así que escuchamos: “*Y otros hacían la marca depende, de un animal que se perdió, porque por ahí se les perdía en la noche (...) y así se iban, dando noticias*”. En esta búsqueda lo que interesaba era obviamente procurar que el ganado retornara a su propietario; es así que reiteradamente observamos que lo que importaba era consignar la identidad y, a través de esta, la propiedad del ganado.

La marca en sí misma, prescindiendo del tipo de soporte con el cual se articula - el cuero del animal o la roca y hasta la pared de la pulpería, si nos guiamos por las imágenes reproducidas en la Lámina 2a y b - es, al decir de Oberti (1943), un “verdadero blasón ganadero”. Como declara la ley de marcas y señales, la marca “constituye un acto posesorio ostensible” (Ley 5542, artículo 4), a través de ella la propiedad sobre el animal se reconoce y se transmite a los herederos. Para el caso de la ganadería tradicional sanjuanina, y retomando la idea de Escolar antes mencionada, indicamos también que la marcación lleva implícita un acto de apropiación individual que contrasta con las actividades de tipo colectivo que se expresan principalmente durante la “recogida” del ganado (Escolar 1996-1997:34) o en otras tareas de la actividad ganadera.

No es casual que los motivos grabados históricos más abundantes de Ischigualasto tengan un directo correlato con la iconografía de la marca de ganado. Es obvio que lo importante no fue representar al vacuno, entre los 1482 motivos registrados no existe una sola referencia a su figura corporal (con excepción de algunos posibles motivos de pisada de vacuno que hemos catalogado como marcas de ganado). Lo relevante era dejar en claro, a través de la imagen rupestre, a quién pertenecía ese ganado, cuál era la identidad de su propietario. La propiedad de muchas de las marcas de Ischigualasto fue reconocida por algunos de nuestros informantes y otras fueron identificadas en el registro de marcas (Lámina 2c) de la Municipalidad de San Agustín del Valle Fértil así como también en los viejos “hierros” conservados por algunas familias locales (Lámina 2d).

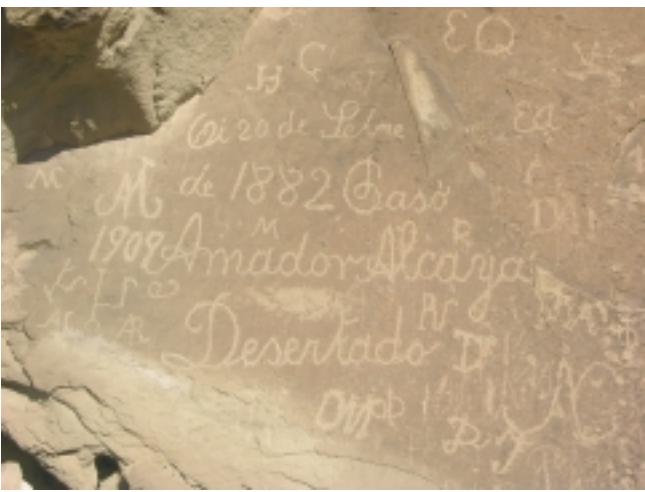
Aclaremos que muchos de los grabados que clasificamos como “iniciales” pudieron haber sido marcas de gana-



a



b



c



d



e



f

Lámina 1: a y b- Vistas de Quebrada de La Chilca, c- Bloque 16 de Piedra Pintada-El Salto, d- Bloque 52 de Quebrada de La Chilca, e- Aloj de Agua de la Peña, f- Cruz de Agua de la Cortadera



a



b

EXIBICION DE MARCAS DE ANIMALES DEL AÑO 1893

16097	Cirilo Gonzalez	G	17264	Baldomero Villarreal	BV
16110	Vicente Cabrera	F	17290	Antonio Linares	A
16125	Santos Lucero	X	17348	Miguel Bazán	J
16135	Albino Carranza	A	18025	Silvano Lucero	PL
16355	Eliseo Gonzalez	E	18067	Santiago Celis	DC
16390	Ramón Vega	RB	18508	Liberio Rodriguez	L
16671	Manuel Martinez	M	16355	Angel Silveira	S
16729	Corcuato Alvar	A			
17132	Jesús Gomez	J			
17250	Gavino Valdes	95			

la NORMA para la Marca era ya
Poner la primera letra manuscrita del Nombre y Apellido del dueño.
Advierta el nombre de los vecinos propietarios

c



d



e

Lámina 2: a y b- Dibujos acuarelados de A. Durand 1865 (a) "El pulpero" y (b) "Pulpería de campo cerca de Lobos (Buenos Aires)" (tomados de Del Carril 1993). Se resalta el gaucho que está grabando una marca de ganado. c- Libro de registro de marcas, d- "Fierros" de la región, e- Parte de capa tehuelche pintada con marcas de ganado (tomado de Caviglia 2002)

do, pero también en el caso de que fueran realmente iniciales de nombres de personas, también constituyeron claros indicadores de la identidad de esas personas. Lo mismo puede decirse de las figuras de rostros y las inscripciones de nombres de personas. ¿Y qué puede sugerirse de las cruces grabadas? ¿Actuarían éstas como recordatorios de arrieros fallecidos? Visto en su conjunto, la gran mayoría de los grabados históricos de Ischigualasto, sean marcas o no, pueden considerarse verdaderos referentes de identidad.

La importancia simbólica del diseño de la marca de ganado se manifiesta en otros ejemplos que recogemos de la provincia de San Juan y de otros puntos del país. En el relato referido a los pobladores actuales de la zona de Barreal, Escolar (2003) cuenta que en ocasiones se seleccionan motivos del arte rupestre local a fin de utilizarlos como modelos en la confección de marcas de ganado¹⁶. Una práctica similar fue señalada también por Moldes (1999) en territorio rionegrino; esta autora menciona la utilización de la antigua simbología de arte rupestre en el diseño de marcas para caballos de propiedad de familias indígenas. Otro caso interesante proviene del registro de marcas para la hacienda en Antofagasta de la Sierra. Uno de los diseños seleccionados ha sido la cruz de contorno curvilíneo, motivo que remite a una expresión del arte rupestre y mobiliario local de más de 3.000 años de antigüedad (Podestá *et al.* 2005, ver también Aschero en este volumen).

Lo que venimos refiriendo son ejemplos de actos de reciclado de imágenes, son figuras que se repiten o que se reelaboran pero que se mantienen a lo largo del tiempo debido al peso simbólico que poseen. Por un lado, están los diseños de marcas que derivan de la iconografía rupestre prehispánica y que se reconocen como de alto contenido simbólico (casos de Barreal, de Antofagasta de la Sierra y de Río Negro). Estas imágenes, una vez seleccionadas del soporte rocoso, fueron fundidas en el hierro para la marcación del animal. Por el otro lado, están los grabados sobre roca de las marcas de ganado, a la manera de representación rupestre. Son los casos de Ischigualasto, de otras provincias argentinas y de países limítrofes, cuyos diseños provienen de las marcas de las ancas de los animales y que representan la viva identificación de sus propietarios. Esta simbología de marcas la podemos reconocer en otros soportes, como el citado caso de la pared de la pulpería pampeana. Otro ejemplo notable proviene del ámbito patagónico y es la existencia de una capa tehuelche, de unos cien años de antigüedad, pintada con diseños de marcas de ganado (Lámina 2e). Vemos aquí otro ejemplo excepcional del uso de la marca en soportes no convencionales, como es el caso de esta capa de cuero de guanaco, elemento de la vestimenta tehuelche tradicional de amplio simbolismo (Caviglia 2002)¹⁷.

Bloques grabados como indicadores del paso del arriero

Mencionaremos ahora algunas ideas finales relativas al emplazamiento. Las marcas y otros motivos grabados, visiblemente expuestos sobre los soportes rocosos de

Ischigualasto, eran fácilmente percibidos por los viajeros que recorrían año tras año los mismos derroteros con similares objetivos. Constituían mojones en un camino de cientos de leguas que los conducían por rutas que, desde antiguo, eran conocidas como las más aptas para efectuar esos itinerarios. Los cursos de agua del valle enmarcados por estos bloques con grabados definían, como ocurre en este tipo de regiones de extrema aridez, los senderos de circulación¹⁸.

Prueba de que los arrieros utilizaron los mismos soportes rocosos que se usaban antiguamente son los numerosos casos de yuxtaposiciones de motivos de arte rupestre prehispánico e histórico o de superposiciones de estos últimos sobre los primeros en los bloques que jalonan el curso de La Chilca. Si bien la iconografía cambia por completo entre un período y otro, los espacios plásticos son compartidos y similarmente significados.

Hemos hecho alusión a la concentración de bloques en algunas zonas del derrotero que los arrieros llevaban a cabo entre Piedra Pintada y El Salto y a través de la Quebrada de La Chilca que los conducía fuera del valle de Ischigualasto. Estas concentraciones, como la conformada por los Bloques 4 a 14, suman una gran cantidad de representaciones en comparación con otros bloques de Piedra Pintada-El Salto. Es posible especular que estos lugares, reiteradamente ocupados, a juzgar por la cantidad de expresiones grabadas y por el agotamiento de algunos de los espacios plásticos utilizados (por ejemplo Bloque 11), constituían sectores seleccionados como escenarios para llevar a cabo una variedad de interacciones sociales: posibles lugares de parada para el descanso, pernocte u otra actividad relacionada con el tránsito del arreo. Esta idea es congruente además con la suposición de que no existirían paradas prolongadas una vez que los arrieros y su hacienda se internaban en la Quebrada de La Chilca, paso inmediato a recorrer una vez transpuesto el sector Piedra Pintada-El Salto. Como describimos anteriormente, este paso, angosto y dificultoso para la conducción del ganado, no favorece la permanencia prolongada de personas y animales, si bien la presencia de bloques con grabados evidencia un cierto tiempo de parada en el lugar (Lámina 1a y b). Uno de nuestros informantes explicó que la travesía por La Chilca atemorizaba al ganado y que por lo tanto el cruce debía realizarse lo más rápido posible. Este temor se fundamenta en la presencia de “*una ánima, los espíritus, algún espíritu malo o alguna alma que ha matado el gaucho Navarro, en ese lugar*”.

Algunos bloques factiblemente estuvieran marcando lugares de especial significación para los arrieros. El Bloque 15, de alta exposición y visibilidad, además de ser el primero en ser visto por la gente que llega al sector Piedra Pintada-El Salto en su derrotero hacia el valle del Bernejo, también guarda, como mencionamos, una gran redundancia de grabados y de superposiciones de motivos, además de un agotamiento del espacio plástico. Esta roca podría haber estado indicando el punto de entrada al sector mencionado y haber servido como escenario para la realización de rituales de viaje¹⁹.

La fuerza de arrastre del río La Chilca en los períodos de crecida, cuyos efectos sobre la topografía son amplia-

mente visibles a lo largo de su curso, impidieron la conservación de otro tipo de evidencias que atestigüen el paso de los arrieros por el lugar, tales como los “alojos”, palenques y cruces que se encuentran en otros puntos del valle. Recordemos que los arrieros parecen haber utilizado los lugares inmediatamente próximos al cauce del río, sin haberse alejado mucho más que algunas decenas de metros de su curso y que el tipo de evidencia esperable de hallar es por demás frágil ante la tremenda fuerza de arrastre que se produce durante la crecida de este río.

¿Una arriería indígena?

Por último queda por retomar el tema de la identidad de nuestros protagonistas, los arrieros. Si bien las evidencias presentadas no son suficientes para arribar a conclusiones acerca de la identidad indígena o no-indígena de los arrieros podemos aventurar una serie de ideas para aproximarnos al tema. La arriería fue una actividad económica relevante practicada en las provincias cuyanas, esto quedó fehacientemente demostrado a través de la información histórica volcada en las páginas precedentes. Recordemos también la cantidad de hombres dedicados al arreo de ganado censados en la provincia de San Juan, de allí que la categoría de arrieros seguramente haya incluido a personas que cumplieran muy diversos roles dentro de la sociedad, tales como propietarios y peones.

La arriería, como expresión de un intenso intercambio comercial, no es más que la versión más reciente de una práctica milenaria que conectó a las poblaciones de ambas vertientes cordilleranas. A través del caravaneo de momentos prehispánicos y coloniales –práctica que pervive en algunos sectores andinos– y de la arriería²⁰, estas poblaciones quedaban unidas en una entramada red conformada por enormes distancias²¹. Los arreos volvieron a activar los viejos caminos cordilleranos, tal como se ilustra en el mapa de Moussy cuya referencia indica “pasos cordilleranos y caminos de indios” (Plancha XXX) (Moussy 1873). La pervivencia de estas prácticas y el conocimiento de los antiguos pasos andinos conducen a reforzar la idea que lleva a ensamblar la identidad indígena con la de determinados sectores sociales que practicaron la arriería desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX.

Por otra parte, hay que considerar la tradicional habilidad y dedicación del indígena al manejo del ganado. Mencionamos que el área de Valle Fértil era esencialmente ganadera y con una población indígena dedicada a dicha actividad desde la fundación de las primeras poblaciones. La asimilación arriero-aborigen que realiza el poblador sanjuanino actual (aludimos a los casos que cita Escolar en Calingasta y a la referencia hecha por uno de nuestros informantes) no hace más que ratificar esta idea de pertenencia étnica. Como mencionamos también en Chile, el segmento de la población dedicado al arreo de vacunos era de extracción indígena (Bengoa 2004).

Como relatamos, la información histórica a lo largo de estas páginas se refiere principalmente a conocidos personajes de nuestra historia nacional dedicados a la arriería en

el siglo XIX (Sarmiento, Benavides). Es decir que da cuenta de un sector social no-indígena absorbido por estas tareas, algunos de “acomodada posición económica de las mejores familias” y dueños de sus propias “arrias”, al decir de Videla (1962).

Lo expresado en los párrafos anteriores parecería indicar que la arriería aunó a personas provenientes de segmentos sociales de muy diversa raigambre. Sin profundizar en el tema, para no sobrepasar los alcances de este artículo, pensamos que en esta asimilación la identidad indígena seguramente quedó solapada debido a muy diversas razones. Parte de éstas encontrarían su explicación en los argumentos que esgrime Escolar cuando se refiere a la postura oficial sanjuanina del siglo XX que hablaba de la extinción indígena en la provincia (Escolar 2001 y 2003)²².

Además del uso a lo largo del tiempo de los mismos senderos y pasos utilizados en los derroteros de caravaneo-arreo y de las otras consideraciones enunciadas, existe otra evidencia que consolida fuertemente la asimilación arriero-indígena. Ésta quizás se presenta como la más obvia ante el cúmulo de argumentos esgrimidos. Se trata de la pervivencia de esta práctica milenaria de ejecutar grabados sobre rocas en tiempos tan recientes como son las primeras décadas del siglo XX. Una expresión simbólica esencialmente indígena que perduró a lo largo de 10.000 años y que culminó, entre otros lugares, en este valle sanjuanino. La construcción de la “muralla andina” y la consecuente ruptura del circuito ganadero hacia Chile no sólo constituyeron el fin de un próspero comercio cuyano sino que marcaron el ocaso de una ancestral práctica simbólica en estos espacios.

Agradecimientos

Reconocemos muy especialmente la colaboración prestada por el doctor William Sill, a quien dedicamos este modesto trabajo. William invitó a nuestro equipo a llevar a cabo las investigaciones arqueológicas en Ischigualasto. Lo recordamos a través de sus enseñanzas, que sobrepasaron ampliamente lo estrictamente científico, y valoramos todo su apoyo durante los trabajos de campo. Agradecemos también a Justo Márquez, Director del Parque Provincial Ischigualasto hasta 2003, por su colaboración en las tareas de campo y su permanente asesoramiento; a los guías y guardaparques, en especial a Dante Herrera, nuestro baqueano, Pedro Díaz, Iván y Miguel Ontivero, Víctor Villafañe y Liliana Ponce; al Sr. Ercilio Carrizo por su amabilidad al facilitarnos fotografías de la Quebrada de La Chilca. Reconocemos la colaboración prestada por muchos pobladores de Baldecitos, Los Rincones y Balde del Rosario que nos brindaron su tiempo durante las numerosas charlas compartidas: especialmente de Dante Herrera, Eladio Díaz, Martín Villafañe, a quien hoy recordamos a través de sus relatos, y de varios miembros de la familia Ontivero. Por último destacamos el apoyo del resto de los integrantes del equipo con los cuales compartimos los trabajos de campo: Gabriela Guráieb, Adriana Callegari, Evelyn Herrera, Teresa Lagos Mármol, Marcelo Torres, Paula Valeri y Marcos Rambla.

Notas

¹ Los primeros relevamientos del Parque fueron realizados en compañía del paleontólogo Dr. William Sill a quien se le unió el Lic. Justo Márquez posteriormente.

² Se trata del Proyecto ANPCYT-BID 1201/OC AR PICT 12182. Las áreas seleccionadas, además del Parque Provincial Ischigualasto de la provincia de San Juan, son: la Reserva Provincial de Uso Múltiple Guasamayo, Palancho-Vichigasta, Famatina-Campana y Villa Castelli-Vinchina, todas ellas en La Rioja. Las investigaciones en las dos últimas áreas están a cargo de A. Callegari.

³ En Podestá y Rolandi 2001 se analiza en detalle esta información.

⁴ Esta consideración fue trabajada por Espósito (s.f.).

⁵ Se presenta la información completa registrada hasta septiembre de 2005 ya que durante un nuevo trabajo de campo realizado en esa fecha se localizaron nuevos bloques en El Salto y en la Quebrada de La Chilca.

⁶ Las entrevistas a los pobladores de las localidades de Baldecitos, Balde de Rosario y Los Rincones fueron realizadas por Diana Rolandi y Paula Valeri.

⁷ Ley provincial n° 3666 de 1971.

⁸ Esta nominación fue alcanzada luego de las gestiones realizadas por la Secretaría de Turismo de la Presidencia de la Nación que contó con la colaboración de las universidades nacionales de ambas provincias y del INAPL. El Dr. William Sill fue el principal propulsor de esta nominación.

⁹ Marcas observadas por Gambier, comunicación personal a Michieli 1992. Estas marcas también se encuentran en otros puntos de la provincia de San Juan. Por ejemplo han sido relevadas por Damiani en El Pachón, al pie de la cordillera.

¹⁰ Según relató un poblador las herraduras que se colocaban a los vacunos fueron antiguamente de madera pero luego se hicieron de hierro.

¹¹ Geológicamente pertenecen a la parte superior de la Formación Ischigualasto.

¹² Esta información provino del fotógrafo Ercilio Carrizo que alrededor de 1970 hizo el camino por la Quebrada de La Chilca llegando hasta el Río Bermejo. Fotografió algunos bloques con marcas de ganado durante el trayecto.

¹³ Algunos lugares del valle de Ischigualasto son reconocidos por los pobladores como corrales naturales usados antiguamente para los vacunos.

¹⁴ Con respecto a esta inscripción interesa señalar que durante el siglo XIX la cordillera andina constituyó un excelente escondite para opositores del gobierno (Hevilla 1999) y probablemente también lo fuera para soldados que desertaban del ejército. Los recónditos parajes de Ischigualasto seguramente cumplieron similar función.

¹⁵ Gambier ha reconocido varios sitios con presencia de marcas de ganado en la provincia de San Juan pero, según menciona Michieli (1992: 37), éstas son consideradas más antiguas por estar junto con grabados indígenas realizados con la misma técnica. Habría que considerar si las diferencias de pátina entre ambos conjuntos de grabados o la presencia de superposiciones de motivos no permitiría diferenciar dos momentos de ejecución en dichos grabados: los prehispánicos y los históricos.

¹⁶ Según la Ley de Marcas y Señales, los interesados pueden proponer el diseño o las características que fuesen de su predilección para la confección de la marca (Ley de la Provincia de Córdoba 5542, artículo 26)

¹⁷ Caviglia 2002 (lámina III) ilustra un fragmento de la capa tehuelche que reproducimos en la lámina 2e y Sessa y Guiraldes (1998: 383) presentan una foto de la capa completa. Interesa señalar que Casamiquela se refiere a estas capas con representación de marcas de ganado y dice que fueron hechas por encargo de los estancieros patagónicos a los tehuelches. Este autor se pregunta con acierto si esto no habrá estado justificado en el hecho de considerar a estas marcas como blasones (Casamiquela 1981: 32-nota 12).

¹⁸ Seguimos a Berenguer en su concepto de “sendero” que entiende como “toda seña lineal en la superficie del terreno de que la gente atravesó un área determinada”, sin que se advierta una inversión de trabajo en su trazado. Se trata de vías informales, es decir, que no son el resultado de una planificación, sino de la necesidad. En general el sendero es el resultado del uso de dicha traza y su recorrido es el más sencillo y directo entre dos puntos. Como resultado no es regular en su traza y presenta, por lo contrario, muchas alternativas (Berenguer 2004:273).

¹⁹ Ver el desarrollo de estas ideas aplicadas al arte rupestre prehispánico que lleva a cabo Berenguer para el Desierto de Atacama (Berenguer 2004: 451).

²⁰ Existe una extensa bibliografía que trata el tema de la arriería y del caravaneo. Este último término es reservado para la conducción de camélidos (ver por ejemplo Berenguer 2004), mientras que la arriería se refiere a la conducción de mulas y está conectada a la explotación minera (Valderrama Fernández y Escalante Gutiérrez 1983). Hemos elegido la denominación de arrieros entre otras posibles (mencionadas por Escolar 1996-1997:17) como la más apropiada para el caso que tratamos en Ischigualasto.

²¹ En este entramado no sólo se reconocen prácticas de intercambio sino también el establecimiento y mantenimiento de relaciones de parentesco.

²² Escolar analiza la postura científica oficial sanjuanina (sobre todo la arqueológica) que habla de “extinción” indígena y de una ruptura con todo lo concerniente a éste en la provincia negando, de esta manera, varias evidencias que hablan de una “continuidad” aborígen (Escolar 2003).

Bibliografía

Aschero, Carlos A.

2006. De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad Río Punilla en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna meridional argentina. En este volumen.

Alfaro de Lanzone, Lidia

1979. Petroglifos y pictografías de Rinconada (Puna de Jujuy). En: *Miscelánea de arte rupestre de la República Argentina*. Monografías de Arte Rupestre. Arte Americano 1, pp. 13-35. Barcelona.

- Bandieri, Susana
2001. Estado nacional, frontera y relaciones fronterizas en los Andes Norpatagónicos: continuidades y rupturas. Susana Bandieri (coord). *Cruzando la Cordillera. La frontera argentino-chilena como espacio social*, pp. 345-374. Argentina, CEHIR, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.
- Bárcena, J. Roberto
2003. Nota sobre un nuevo sitio con grabados rupestres en el departamento San Carlos, provincia de Mendoza. Reconocimientos arqueológicos en la Estancia Tierras Blancas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 28: 241-251.
- Bengoa, José (compilador)
2004. *La memoria olvidada. Historia de los pueblos indígenas de Chile*. Cuadernos Bicentenario. Presidencia de la República. Santiago de Chile, Andros Impresores.
- Berenguer Rodríguez, José
2004. *Caravanas, Interacción y Cambio en el Desierto de Atacama*. Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, Sirawi Ediciones.
- Bosque, Hugo Guillermo
s/f. El último arreo a Chile. MS.
- Campi, Daniel
2000. Economía y sociedad en las provincias del Norte. *Nueva Historia Argentina*, Tomo V. Buenos Aires, Sudamericana.
- Carrillo, Jorge
1999. *Manejo de un rodeo de cría*. INTA. Buenos Aires, Editorial Hemisferio Sur S.A.
- Cartagena, Isabel y Lautaro Núñez
2006. Purilacti: arte rupestre y tráfico de caravanas en la cuenca de Atacama (norte de Chile). En este volumen.
- Caviglia, Sergio
2002. El arte de las mujeres Aonik'enk y Gününa Künakay Guaj'enk o Kay Gütrruj (Las Capas Pintadas). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 27: 41-70.
- Chertudi, Susana
1968/71. La leyenda de Martina Chapanay. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 7: 223-237.
- del Carril, Bonifacio
1993. El gaucho. Su origen, su personalidad, su vida. Iconografía de la época. Emecé editores.
- Encuesta Folklórica General del Magisterio
1921. Consejo Nacional de Educación.
- Escolar, Diego
1996-1997. Prácticas espacio-temporales, poder e identidad entre los baqueanos de los Andes sanjuaninos. *Cuadernos del INAPL* 17:17-39.
1998. Bandidos en los Andes sanjuaninos, de hechos, crímenes y travesuras en las fronteras del derecho y el estado. *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales* VII, Año VI.
2001. Subjetividad y estatalidad: usos del pasado y pertenencias indígenas en Calingasta. S. Bandieri (coord.) *Cruzando la Cordillera. La frontera argentino-chilena como espacio social*, pp. 141-165. Argentina, CEHIR. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional del Comahue.
2003. Arqueólogos y brujos: la disputa por la imaginación histórica en la etnogénesis huarpe. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 28: 23-43.
- Espósito, Guillermina, s.f.
s/f. Anteproyecto de Investigación: "Estudio de los grabados con marcas de ganado en el Parque Natural Ischigualasto". Cátedra: Seminario Final de la Carrera (Arqueología). Escuela de Antropología. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. MS.
- Fernández, Jorge
2000. Algunas expresiones estilísticas del arte rupestre de los Andes de Jujuy. M. Mercedes Podestá y María de Hoyos (eds.) *Arte en las Rocas: arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, pp. 41-57. Buenos Aires, SAA y AINA.
- Fernández Distel, Alicia
1985. Petroglifos poshispánicos y actuales en la provincia de Jujuy. *Anuario* 13: 20-27. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
1992. Investigaciones sobre el arte rupestre Hispano-indígena del NO de la República Argentina. Roy Querejazu Lewis (ed.). *Arte rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3, pp. 172-198. La Paz, SIARB.
2001. *Catálogo del arte rupestre. Jujuy y su región*. Buenos Aires, Dunken.
- Gordon Davis, Jorge
1962. *Rancho Grande. Domas, hierras, apartes y arreos*. Buenos Aires, Librería y Editorial Nuevo Cabildo.
- Gambier, Mariano
2000. *Prehistoria de San Juan*. San Juan, Ansilta Editora.
- Hevilla, M. Cristina
1999. San Juan (Argentina): el papel cambiante de una frontera. *Scripta Nova. Revista Electrónica de geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona 45 (36), 1 de agosto. <http://www.ub.es/geocrit/sn-45-36.htm>.

- Levene, Ricardo
1942. *Historia de la Nación Argentina*, Tomo X. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad.
- Ley N° 5542. De Marcas y Señales (provincia de Córdoba).
- Michieli, Catalina Teresa
1992. Tráfico transcordillerano de ganado y la acción de los indígenas en el siglo XVII. *Publicaciones del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo* 19: 21-47.
2004. *La fundación de villas en San Juan (siglo XVIII)*. Colección Tesis Doctorales. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología.
- Mitre, Bartolomé
1939. *Obras Completas de Bartolomé Mitre*. Buenos Aires, Congreso de la Nación Argentina.
- Moldes, Beatriz
1999. Perduración del simbolismo aborígen en el espacio reionegrino (1884-1920). *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo 2, pp. 445-450. La Plata, Provincia de Buenos Aires.
- Moussy, V. Martin de
1873. *Description géographique et statistique de la Confédération Argentine*. Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, fils et Cie.
- Monetta, A. y C. Mordo
1995-1996. *Ischigualasto-Talampaya. Tiempo de dinosaurios*. Buenos Aires, Manrique Zago.
- Nussbaumer, Beatriz
2004. *Impact of migration proceses on rural places. Cases from the Chaco Region-Argentina*. Berlin, Verlag Dr Koster.
- Oberti, F.
1943. Antecedentes para la historia de las antiguas marcas de hacienda. *Revista La Chacra* 147: 20-21, 68-69.
- Oliva, Enrique
2003. *La vida cotidiana*. Buenos Aires, Editorial Ciudad Argentina.
- Podestá, M. Mercedes y Liliana Manzi
1995. Arte rupestre e interacción interregional en la Puna argentina. *Cuadernos del INAPL* 16: 367-399.
- Podestá, M. Mercedes. y Diana S. Rolandi
2000. Sobre dinosaurios y marcas de ganado. Prospección arqueológica en Ischigualasto (Valle de la Luna-Provincia de San Juan). *Novedades de Antropología*. Boletín Informativo del INAPL 37: 3-6.
2001. Marcas en el desierto. Arrieros en Ischigualasto (San Juan, Argentina). *Boletín de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia* 15: 63-73.
- Podestá, M. Mercedes, Diana S. Rolandi y Mario Sánchez Proaño
2005. *Arte Rupestre de Argentina Indígena. Noroeste*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia y Unión Académica Internacional-GAC.
- Ramírez, Pedro Pascual
1963. *Contribución a la historia geográfica de San Juan*. San Juan, Editorial Sanjuanina.
- Riveros, M. G. y A. del V. Varela
2001. Ischigualasto: estudio preliminar del arte rupestre. *Publicaciones del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo* 25: 131-147. Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo (UNSJ).
- Rickard, F. Ignacio
1999 [1863]. *Viaje a través de los Andes*. Buenos Aires, Emecé.
- Rolandí, Diana, A. Gabriela Guráieb, M. Mercedes Podestá, Anahí Re, Rodolfo Rotondaro y Rodrigo Ramos
2003. El patrimonio cultural en un área protegida de valor excepcional: Parque Provincial Ischigualasto (San Juan, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 28: 231-239.
- Rolandí, Diana, A. Gabriela Guraieb, M. Mercedes Podestá, M. Pía Falchi, Anahí Re, Rodolfo Rotondaro, Oscar Damiani, Justo Márquez, Rodrigo Ramos
2005 Patrimonio cultural y actividad turística sostenible. Bases para la elaboración de planes de manejo. *Taller Internacional "Desplazamientos, Contactos, Lugares"*. Buenos Aires, Instituto de Geografía-Facultad de Filosofía y Letras-UBA. Cdrom.
- Sanchidrian Torti, José L. y A. M. Márquez Alcántara
1998. Informe sobre la Primera Fase de Intervención del Proyecto de Investigación Documentación del Arte Rupestre de Ischigualasto (San Juan, Argentina). Convenio de Colaboración Científico-técnica entre la Universidad Nacional de San Juan y el Patronato de la Cueva de Nerja. MS.
- Sarmiento, Domingo F.
1998 [1850]. Recuerdos de provincia. Buenos Aires, Emecé.
- Sessa, Aldo y Juan J. Güiraldes
1998 *Los gauchos. Su paisaje, sus costumbres, destrezas y lujos*. Singapur, Sessa Editores.
- Taborda Caro, M. S.
1977. *Derecho Agrario*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- Valderrama Fernández, Ricardo y Carmen Escalante Gutiérrez
1983. Arrieros, troperos y llameros en Huancavelica. *Allpanchis* 18 (21): 65-88.

Varese, Carmen P. de y Héctor D. Arias
1966. *Historia de San Juan*. Mendoza, Editorial Spadoni
S.A.

Videla, Horacio
1962. *Historia de San Juan*. Buenos Aires, Academia

del Plata, Universidad Católica de Cuyo.

Zapata Gollán, Agustín
1955. *El caballo en la vida de Santa Fe, desde la conquista hasta la llegada de los gringos*. El Litoral, Santa Fe.

Patrones, cronología y distribución del arte rupestre arcaico tardío y formativo temprano en la cuenca de Atacama.¹

Lautaro Núñez, Isabel Cartajena, Carlos Carrasco, Patricio de Souza y Martín Grosjean

RESUMEN

Se valoriza la incorporación de la variable arte rupestre para una mejor comprensión ritualística de la transición entre sociedades arcaicas tardías y formativas tempranas. Para este efecto se consideran los estudios entre las cuencas del Loa y Atacama, en términos de definición estilística, cronológica y contextual, de los patrones Puripica-Kalina (ca. 4815 - 3950 A.P.) y Taira-Tulán (ca. 3200 - 2400 A.P.). Se integran nuevas evidencias provenientes de la cuenca de Atacama, de naturaleza distribucional, contextos de excavaciones, dataciones C¹⁴ y relaciones paleoambientales. En este sentido se documenta la vinculación entre el patrón Puripica-Kalina y los eventos de caza y domesticación de camélidos, transitando posteriormente, a nivel intercuenas, hasta constituir el patrón Taira-Tulán. Se propone que el patrón Taira-Tulán es representativo de las ocupaciones de la fase Tilocalar (Formativo Temprano), correspondiente a sociedades complejas pastoralistas cuyos asentamientos jerarquizados se han identificado por ahora en el extremo sur de la cuenca de Atacama. Se intenta establecer correlaciones entre estos tempranos patrones estilísticos con asentamientos específicos y revelar, hasta donde sea posible, su rol ritualístico durante el proceso de emergencia de complejidad societaria.

Palabras clave: Arcaico Tardío - Formativo Temprano - Quebrada Tulán - Puripica-Kalina - Taira-Tulán.

ABSTRACT

In this article we incorporate the rock art analysis in order to understand the spectrum of socio cultural and economic transformations resulting from the transition from the Late Archaic (ca. 4815-3950 AP) to the Early Formative (ca. 3200-2400 AP) at the western slope of the Puna de Atacama. For this purpose we consider the stylistic, chronological and contextual aspects of the Puripica-Kalina and Taira-Tulan rock art patterns, corresponding to the named "tradition of naturalist camelids". We aim to correlate rock art patterns with specific archaeological sites and also integrate new evidence related with location and distribution, stylistic characteristics, excavations contexts, ¹⁴C dating and palaeoenvironmental relations, especially from data recovered at Quebrada Tulan, southeast from the Atacama basin, in order to understand ritualistic aspects during society's complexity process.

By using this data, we document that the Puripica-Kalina pattern may be directly related with the Late Archaic period corresponding to hunter and gathers involved in the initial process of camelid domestication during the late moments of an arid stage. This stylistic pattern – as far as known as the earliest rock art in the region, is characterized by small carved naturalist camelids in profile and with two feet, located in rocky walls near the settlements and also in mobile blocs used inside structures. On the other hand the Taira-Tulan pattern should be characteristic of the Early Formative period (Tilocalar Phase) corresponding to societies which, at the starting of stage characterized by higher levels of humidity, develop a, mainly, pastoralist economy. This in conjunction with more complex sociopolitical formations compared to their preceding ones, where their hierarchical settlements were up to now identified in the southern extreme of the Atacama basin (Quebrada Tulan).

The Taira-Tulan pattern, more frequent along the region, is made up of carved and picto-carved naturalist camelids of larger and heterogeneous sizes compared to their preceding ones, represented in profile and with four feet laying inside the settlements but most often over big blocs or rocky walls associated to camelid-herding areas, commonly located near habitation sites from the Formative. A series of data relative to panels with forms apparently transitional between both stylistic patterns ratifies that the Taira-Tulan pattern was directly developed over the Puripica-Kalina one. The correlations between these early stylistic patterns and the

specific settlements to which they are directly and indirectly associated, allow to inquire about the role of the rock art which ends the hunter and gatherer tradition and gives origin to a new pastoralist society in the western side of the Puna de Atacama.

We suggest that a very close relationship exists between these rock art manifestations and the needs of rituality around camelids, which emerge as a direct consequence of a social and ideological adjustment processes involving the initial domestication and its later development towards and pastoralist economy.

Key words: Late Archaic - Early Formative - Quebrada Tulan - Puripica-Kalina - Taira-Tulan.

Introducción

Los estudios sobre arte rupestre en el norte de Chile tuvieron en sus comienzos un énfasis descriptivo, sin una mayor preocupación por los aspectos cronológicos y contextuales (Mostny 1964, 1969; Mostny y Niemeyer 1983; Le Paige 1959, 1965; Sphani 1976, Niemeyer 1967, 1968, 1972, 1977; entre otros). No obstante, paralelamente se fueron generando trabajos con un mayor énfasis integrativo, a través de la utilización de criterios comparativos y tipológicos (Núñez 1965; Núñez y Briones 1967-68). Investigaciones posteriores han relacionado el arte rupestre con funciones específicas tanto en el ámbito del tráfico caravanero, así como con enfoques ritualísticos, astronómicos, contextuales y cronológicos, vinculando en algunos casos el registro proveniente de excavaciones de sitios relacionados con arte rupestre propiamente tal (Aschero 1999, Berenguer 1995, 1996, 1999; Berenguer *et al.* 1985; Berenguer y Cáceres 1989; Cáceres y Berenguer 1993, 1996; Gallardo 2001; Gallardo y Vilches 1995; Gallardo *et al.* 1990, 1999; Horta 1996; Horta y Berenguer 1995; Núñez 1976, 1985; Núñez *et al.* 1997; Sinclair 1994).

A través de esta propuesta el arte rupestre es considerado como una variable más para la comprensión de los procesos de continuidad y cambio en las distintas fases de la secuencia cultural del área. En el caso particular de nuestra investigación, se propone un acercamiento holístico que considere el estudio de los componentes y atributos del arte rupestre, integrado esta vez al análisis de los restos culturales recuperados y variables paleoambientales asociadas. En este sentido, resulta importante evaluar el rol del arte rupestre en los momentos de la emergencia de las transformaciones agropecuarias, entre el fin de la tradición de caza y recolección arcaica y el origen de una nueva sociedad agropastoralista en el marco del período Formativo Temprano (Núñez 1981; Yacobaccio 1994). Es decir, se enfatizan aspectos hasta ahora menos documentados, tales como las relaciones específicas entre arte rupestre y asentamientos, definiciones cronológicas, contextos culturales y ambientales.

De acuerdo con este objetivo se han registrado sitios con evidencias de arte rupestre a lo largo del transecto Tulán, entre las cuencas altas de los lagos Meniques y Miscanti (4.000 m.s.n.m.) hasta las vegas de Tilocalar, junto al borde SE del Salar de Atacama (2.300 m.s.n.m), identificándose más de veinte sitios con petroglifos vinculados con la problemática expuesta. A través de la información obtenida y de acuerdo con los objetivos del proyecto, se han seleccionado dos patrones estilísticos provenientes de las cuencas del Loa y Atacama. Estos se encontrarían directamente conectados con nuestra propuesta, en relación a la existencia de un tránsito desde sociedades cazadoras-

recolectoras tardías a sociedades pastoralistas complejas de carácter formativo temprano. Para este efecto se establecerán a continuación comparaciones con sitios homologables entre las cuencas referidas.

El patrón estilístico Puripica-Kalina

Los primeros petroglifos identificados en un contexto arcaico tardío corresponden al sitio Puripica-1, caracterizados por grabados de pequeños camélidos naturalistas en bloques muebles (Núñez 1981). En efecto, en este campamento con estructuras circulares aglutinadas, afiliado a labores de caza-recolección y domesticación de camélidos, se registraron tres bloques ubicados en la superficie del sitio, vinculados con una datación superior de 4050 ± 95 A.P (Fig. 1). Además, es importante indicar que en el Estrato I correspondiente al inicio de ocupación (nivel extramuro) se ubicó otro bloque con el mismo patrón asociado a la datación 4815 ± 70 A.P. Así mismo, en los cabezales de muro quedaron expuestos dos bloques con diseños de camélidos similares, directamente relacionados con la datación cercana a la superficie (Núñez 1981). Por tanto, el estilo de arte rupestre registrado en este asentamiento se puede datar entre los 4815 ± 70 y 4050 ± 95 A.P., estableciéndose una relación directa entre cultura, cronología y patrón estilístico.

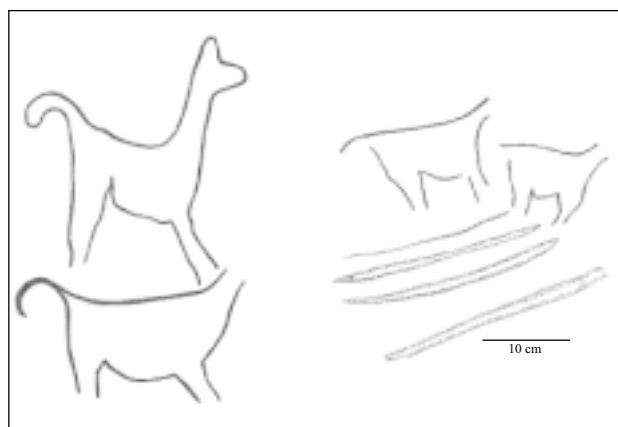


Figura 1. Bloque con grabado de camélidos y surcos lineales asociados. Sitio Puripica-1

Posteriormente, en la subregión del Alto Loa se registró otro campamento llamado Kalina-Los morteros, correspondiente también al Arcaico Tardío (Aldunate *et al.* 1983). El sitio se compone de recintos estructurados, eventualmente asociados a otros abatidos, dispuestos sobre el suave talud apegado al farellón rocoso del Loa. Sin embargo, este asentamiento no presenta bloques muebles como los obser-

vados en Puripica-1, sino, un conjunto de paneles asociados, datados entre los 4.370 y los 3.950 A.P. (Aldunate *et al.* 1983). Existe consenso entre los estudiosos de este patrón estilístico sobre la adscripción de ambos campamentos y sus petroglifos a una misma unidad cultural, cronológica y estilística, reconociéndose bajo el concepto de Kalina y/o Puripica-Kalina en la literatura especializada (Berenguer 1999; Cáceres y Berenguer 1996; Núñez *et al.* 1997).

De acuerdo a los sitios antes referidos, el patrón Puripica-Kalina se caracterizaría por los siguientes atributos (Berenguer 1995 y 1999): a) dos patas, anchas arriba y aguzándose hacia abajo, arqueándose hacia adentro; b) representación de perfil; c) línea de vientre alzada fuertemente hacia las ancas; d) tamaño en general uniforme; e) cola delgada y alzada; f) cabeza casi en forma triangular; g) una sola oreja echada hacia atrás o vertical; h) lomos rectos; i) ejecutados sólo por grabados, incisión o percusión; j) sólo se representan camélidos; k) por lo general se omiten las terminaciones de las patas; l) algunos camélidos llevan fetos representados al interior del vientre. Por su parte, Gallardo (2001) ha mencionado las siguientes características como propias de este estilo: a) representaciones en un perfil neto, con sólo dos patas y una oreja; b) en muchos casos parecen sobrerrepresentarse las dimensiones del cuerpo en relación

a las extremidades; c) animación y movimiento son comunes, aunque no en todos los casos.

A los atributos mencionados, podemos agregar que: a) están realizados tanto en bloques muebles como en paneles verticales adjuntos al asentamiento; b) algunas veces se observan grabados lenticulares alargados con apariencia de surcos lineales, en directa asociación a los camélidos (Fig. 1); c) bloques con estos grabados lineales se registran también sin diseños de camélidos en tres casos en la superficie del campamento Puripica-1, así como en Tulán-52 (Arcaico Tardío) y Tulán-54 (Formativo Temprano); d) se registra en ambientes vinculados con recursos forrajeros e hídricos estables.

La diferencia más consistente entre las representaciones de los sitios de Kalina y Puripica-1, es que en el primero los paneles presentan desde una decena a más de una treintena de camélidos, constituyendo diversos conjuntos con lecturas independientes, que tienen que ver con posturas y relaciones entre sí (Fig. 2), hasta constituir conjuntos estilísticamente más desarrollados en donde los trazos lineales dan paso a formas mucho más naturalistas y gráciles. Los rebaños se advierten ordenados dispuestos en una sola dirección, constituyendo eventos precursores de los estilos del Formativo Temprano, esto es: vientres abultados, cola

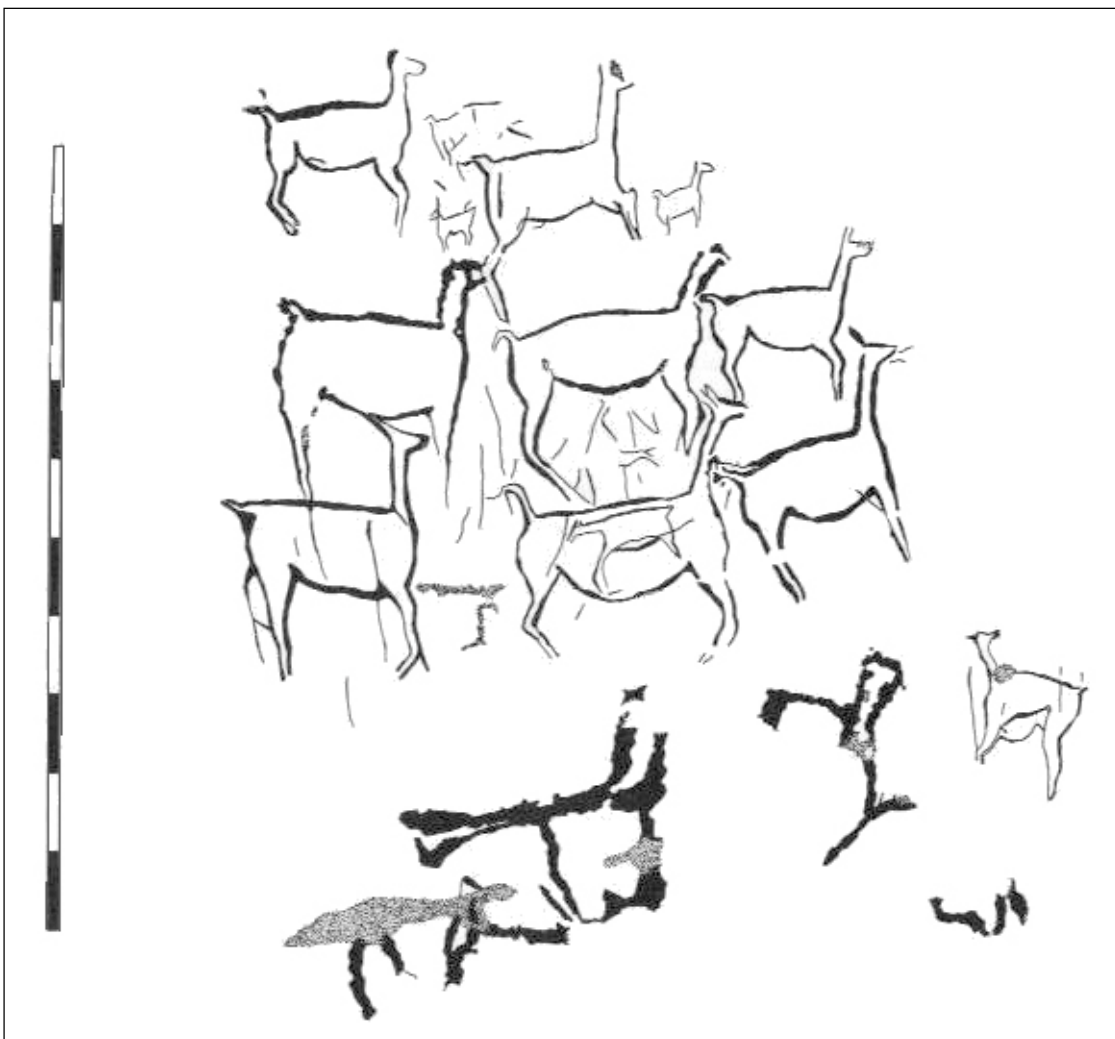


Figura 2. Petroglifos del estilo Kalina (Panel VII, sitio SBA 101). (Berenguer 1995, Figura 4)

alzada y curvada, extremidades anatómicamente bien logradas con soluciones no rectilíneas, sino alternándose trazos estáticos con otros más móviles, reflejándose cierta sensación de animales en movimiento (Berenguer 1999).

En la quebrada de Puripica las evidencias de este estilo se restringen sólo al sitio Puripica-1. Sin embargo, a lo largo del río Loa se han registrado 19 sitios pertenecientes al estilo Kalina, incluyendo al menos un caso en bloque transportable (Cáceres y Berenguer 1996). La presencia del patrón Puripica-Kalina es escasa en los paneles de quebrada Tulán, encontrándose diseños aislados en el gran panel de Tulán-60, correspondiente en su mayor parte al Formativo Temprano, así como totalmente aislado en un panel localizado al este de la cabecera del río Tulán. A pesar de los problemas de muestreo, podría afirmarse que este patrón se distribuye, entre las cuencas del Loa y Atacama, a través de un menor número de casos en comparación al patrón posterior Taira-Tulán (Fig. 3).

El patrón estilístico Taira-Tulán

El sitio-tipo Taira, ubicado en el Alto Loa, presenta uno de los conjuntos más representativos del patrón estilístico Taira o Taira-Tulán, y alcanza un total virtuosismo al interior del arte rupestre panandino. Han existido distintas interpretaciones sobre su funcionalidad y relación con ocupaciones cazadoras y pastoralistas, siendo esto parte sustancial en la historia de su investigación (Ryden 1944, Niemeyer 1967, Mostny 1969). Investigaciones posteriores han aportado nuevos conocimientos sobre su complejidad estilística, semántica, cronológica y distribucional (Aldunate *et al.* 1983; Berenguer 1995, 1996, 1999; Berenguer y Cáceres 1989, 1995; Berenguer y Martínez 1986, 1989; Cáceres y Berenguer 1993; Horta 1996). Estos estudios han aplicado metodologías e interpretaciones integrativas, a través de una perspectiva andina orientada a dilucidar la complejidad de un sitio altamente ritualizado. Las representaciones rupestres eventualmente se asociarían a dataciones del orden de los 550 años A.C. (Berenguer y Cáceres 1995) y de 650 años A.C. (Núñez 1995 Ms). Estas fechas sugieren que, desde una perspectiva temporal, la elaboración de las escenas en Taira ocurrieron durante el período Formativo Temprano. Sin embargo, hasta ahora los contextos culturales del piso original de Taira, aparentemente sincrónicos a los diseños, no han permitido obtener suficiente información como para compararlos con otros asentamientos pastoralistas correspondientes al Formativo Temprano tanto en la cuenca del Loa (Benavente 1985) como en Atacama (Núñez 1992). Esto se debe, probablemente, a que Taira no es un campamento con actividades domésticas propiamente tales, sino un centro único de convergencia ritual utilizado en ciertas épocas del año. Esto significa que los pastores formativos tempranos habrían ritualizado este refugio, poco visible, en los momentos en que tanto los camélidos domésticos como los silvestres eran la base económica de agrupaciones orientadas preferentemente hacia las actividades pastoralistas que a las propia-

mente agrarias (Arias *et al.* 1993; Cartajena 1994). Desde este punto de vista y mientras los pisos de las actividades rituales de Taira no expongan otras evidencias, este patrón estilístico podría vincularse con asentamientos pastoralistas tempranos datados inicialmente en Chiu-Chiu 200 a los 900 años A.C. (Benavente 1985), con la fase Los Morros datada entre los 1.030 a 670 a.C. en la cuenca del río Salado (Sinclair 2004), o con la fase Tilocalar en la cuenca de Atacama datada entre los 1200 a 400 años A.C. (Núñez 1992, 1994).

Las características fundamentales del patrón estilístico Taira son las cuatro patas en perfil y formatización de los cuerpos en general extraordinariamente anatómicos y naturalistas (Fig. 4). Berenguer (1995 y 1999) identifica como los indicadores más relevantes los consignados a continuación: a) camélidos de cuatro patas con división interna (separación bipartita); b) representación de perfil o semiperfil; c) dos orejas verticales; d) cuerpo de formas curvas; e) hocico redondo; f) a pesar de la presencia característica de camélidos de gran tamaño, también se presentan camélidos más pequeños, los que serían cuantitativamente más frecuentes; g) grabados por percusión y muchas veces con interior pintado en rojo y raramente en ocre (pictograbados); h) tratamiento de aves altamente convencionalizado; i) abigarramiento de las figuras, particularmente en las partes inferiores de los paneles; j) refinado naturalismo; k) predominancia muy marcada de camélidos, aunque también hay aves, personajes antropomorfos, felinos y zorros; l) efectos de transparencia a través de superposiciones; m) variación en el grosor de los surcos; n) yuxtaposición de figuras de distinta escala. Por otra parte, Gallardo (2001) agrega que: a) se caracteriza por el corte y desdoblamiento de las imágenes dentro del plano bidimensional: se representan en un mismo plano las cuatro patas y las dos orejas, a diferencia de Kalina; b) presenta superposiciones que incluyen tanto a la disposición de unas figuras sobre otras, como repaso sobre los surcos, adición de nuevas líneas y figuras que son confeccionadas a partir de otras preexistentes; c) se integran, además, diseños de vizcachas.

Si el estilo Taira se inicia por los 2.500 A.P., se situaría dentro de la fase Tilocalar del Formativo Temprano. Considerando que esta fase se extiende en un rango entre los 3.250 a los 2.500 A.P., se trataría de un tiempo suficiente para identificar distintos cambios de estilo dentro del patrón, de yuxtaposiciones de figuras y de distintos énfasis entre las representaciones. En este sentido la propuesta de las fases Taira I y II de Horta (1996), demuestra la necesidad de intensificar los estudios para clarificar continuidades y cambios al interior de este patrón. Así mismo, la identificación de otro estilo hasta ahora más circunscrito espacialmente, definido como Confluencia (Gallardo 2001; Gallardo y Vilches 1996; Gallardo *et al.* 1996, 1999) hablaría en favor de la existencia de manifestaciones estilísticas diferentes en aparente sincronía con el patrón estilístico Taira.

Desde un punto de vista distribucional el patrón Taira se ha localizado preferentemente en el Loa Superior, a través de 12 sitios en el Alto Loa (Berenguer 1999), y 23 sitios en la cuenca superior del río Salado, afluente del río Loa (Gallardo 2001). No obstante, hasta hace poco tiempo atrás no se había reconocido la amplitud del alcance espa-

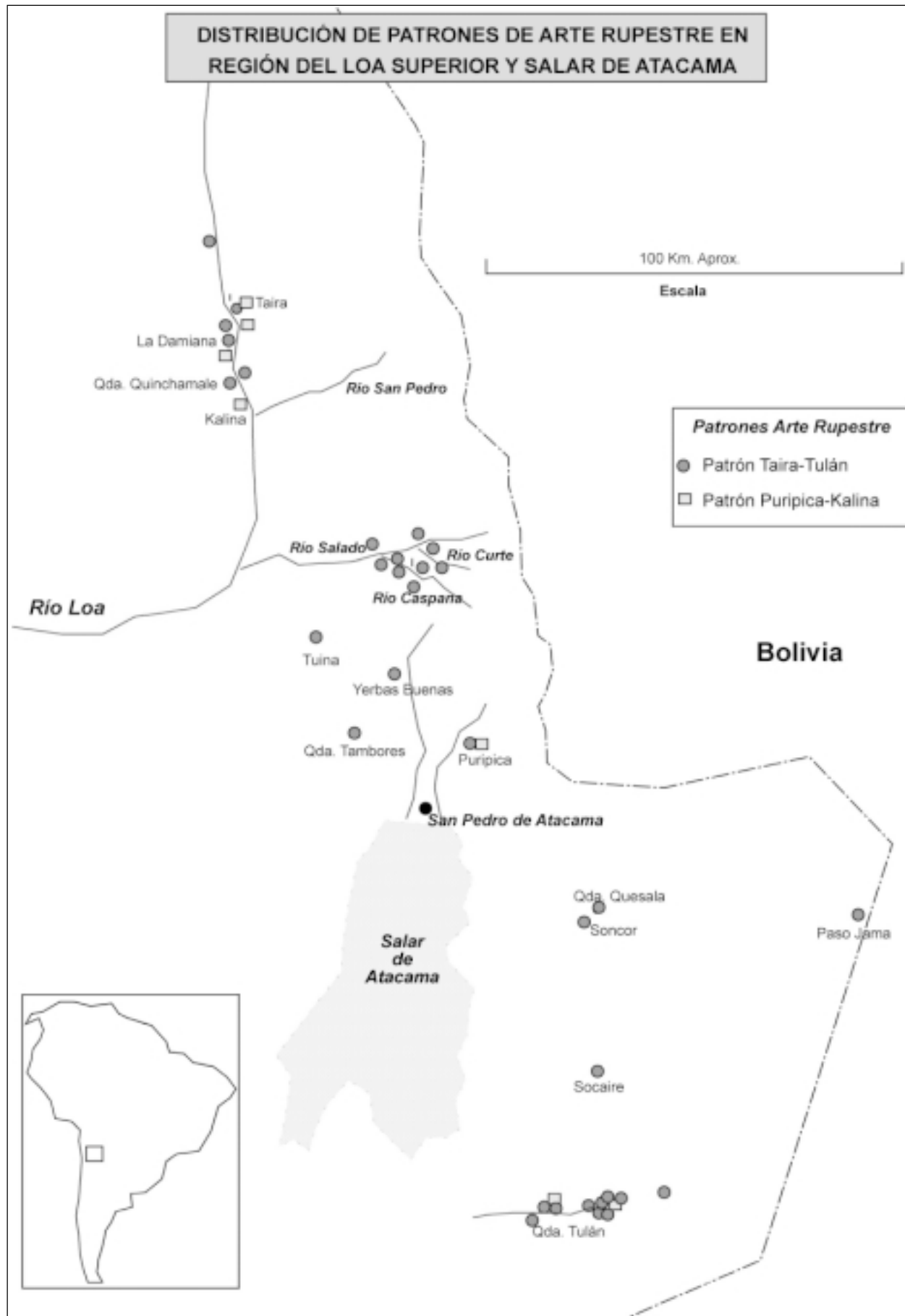


Figura 3. Mapa de distribución de los distintos sitios y patrones estilísticos mencionados

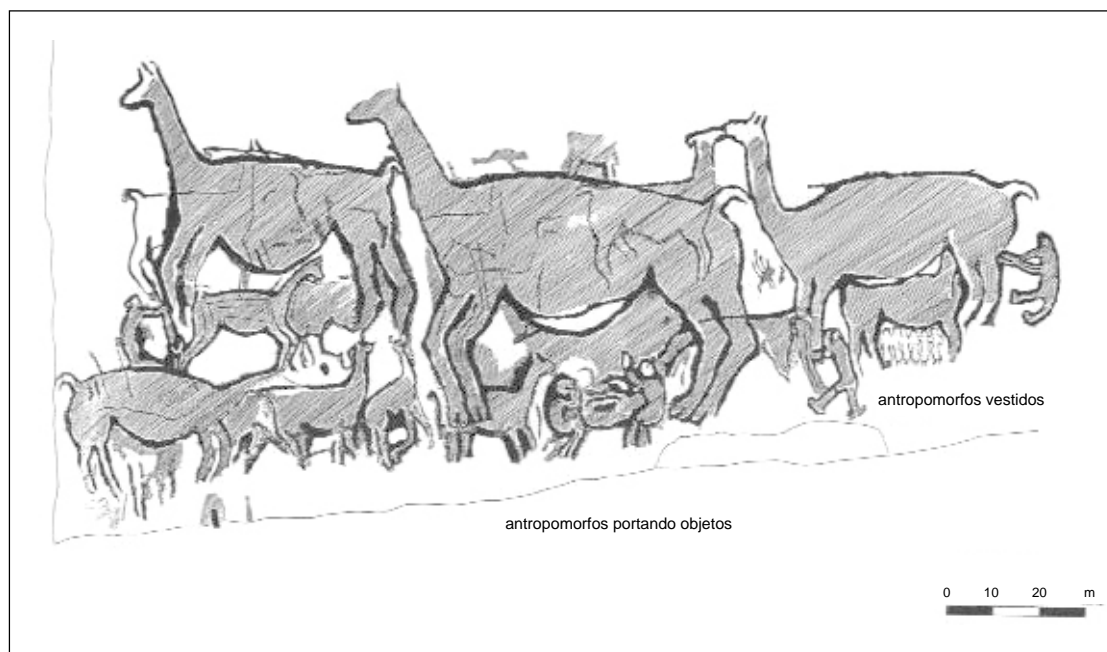


Figura 4. Parte superior del panel principal (panel IX) del sitio-tipo Taira (Berenguer 1995, Figura 13)

cial del estilo Taira, situación que cambia cuando se dan a conocer los paneles con diseños similares de grandes camélidos naturalistas registrados en quebrada Tulán, en el extremo más meridional de la cuenca de Atacama (Núñez 1986 Ms). A partir de estas evidencias, los investigadores comienzan a reconocer, tal como se hizo para el estilo Puripica-Kalina, la existencia de una unidad estilística que esta vez abarca desde el Loa hasta el extremo meridional del Salar de Atacama (Núñez 1981; Berenguer 1995; Gallardo *et al.* 1999), al punto de que algunos autores proponen una “serie estilística” Taira-Tulán para referirse a esta matriz común (Gallardo *et al.* 1999).

De este modo y considerando la presencia de este estilo de camélidos naturalistas de cuatro patas en la cuenca del Loa y al sur de la cuenca del Salar de Atacama, cabría esperar que éste se extendiera a lo largo de toda la región comprendida entre estos extremos (Fig. 3 y 4). Efectivamente, hemos localizado un sitio-bisagra en la Serranía de Tuina, en el límite entre la cuenca del Loa y Atacama, denominado Tuina-6. Este sitio, de carácter unicomponente, presenta tres paneles con atributos de este estilo tales como un personaje con un instrumento alargado en sus manos, camélidos con pezuñas bifurcadas y yuxtaposiciones mediante doble línea ventral, a lo que se agregan motivos con actos de cópula y camélidos pequeños en el vientre. El test de sondeo permitió identificar una ocupación al pie del panel principal sin artefactos diagnósticos, asociado a fogones. Si bien, no se tienen dataciones, es posible aceptar una estrecha relación con la única ocupación formativa-pastoralista registrada en una cueva cercana (Tuina-5), donde se obtuvo una fecha proveniente del estrato superior o formativo de 2.240 ± 60 AP (Núñez *et al.* 1999b). La relación estilística entre Tuina-6 con el sitio-tipo Taira es muy evidente, extendiéndose este patrón hacia la cuenca de Atacama por la serranía forrajera de Tuina (Núñez *et al.* 1997).

Otro sitio es Pampa Viscachera, correspondiente a un afloramiento rocoso sin recursos asociados, pero muy cercano a la fértil localidad de Yervas Buenas, emplazada en el río Salado, afluente del río San Pedro (Tamblay y Herrera 1994). Esta fuente de agua posibilita importantes actividades pecuarias y agrícolas en un espacio muy localizado, dando lugar a un yacimiento multicomponente, asociado además, a tráfico de caravanas preinca e inca. Entre los paneles registrados se encuentran algunos que pueden ser adscritos al patrón de grandes camélidos naturalistas de cuatro patas. Así mismo, la presencia de un camélido de este tipo en el río Salado antes de la confluencia con el río San Pedro, también daría cuenta de su presencia al sur del río Loa. Al igual como sucede en otros sitios similares, se reocupan los mismos espacios rituales, dando lugar a diversos estilos de las fases posteriores vinculados esta vez con rutas y estilos caravaneros.

En la cuenca del Salar de Atacama propiamente tal, los primeros camélidos Taira-Tulán han sido identificados en la Quebrada de Puripica (Puripica-9, Puripica-11 y Puripica-24). Se trata de grandes diseños grabados tanto en Quebrada Seca que tronca a la principal, como en el farallón mismo de la quebrada de Puripica, todos ellos sin depósitos asociados. Los diseños de estos grandes camélidos naturalistas aislados o en escenas complejas, no debieron realizarse antes de los 3430 ± 80 - 3110 ± 70 A.P. (dataciones que fechan el techo del depósito paleolacustre local), puesto que con anterioridad a esta fecha, el alto nivel lacustre cubrió los fondos y farellones de la quebrada (Núñez *et al.* 1999a). Sólo en el momento en que se inicia el desagüe y el espejo lacustre comienza a descender, quedan expuestos los paneles verticales en donde posteriormente se grabarán los camélidos de este patrón. En consecuencia, estas dataciones señalan que tales paneles estuvieron disponibles en un tiempo sincrónico a los inicios de los primeros eventos

pastoralistas de la fase Tilocalar y Chiu-Chiu 200 (Núñez 1994, Benavente 1985). Adicionalmente, en el sitio Puripica-31, cercano a los paneles referidos, se localiza un sitio habitacional perteneciente al formativo temprano, de acuerdo a los indicadores de cerámica y de un cubilete lítico homólogo a la fase Tilocalar.

Continuando de norte a sur, en el sitio Quebrada de Tumbos-3, ubicado a unos 20 km. al NW de San Pedro de Atacama, se localizaron algunos paneles dispuestos en bloques planiformes verticales con diseños de camélidos Taira-Tulán, a modo de un rebaño avanzando con un trazado unidireccional muy dinámico. Se han identificado aquí, las típicas pezuñas seccionadas asociadas a varios motivos de lechuzas y a otro gran camélido en un bloque individual (Núñez *et al.* 1997). A pesar de que en este ambiente no hay recursos disponibles, se ha observado en veranos extremadamente húmedos, la extensión de un forraje efímero, potencialmente utilizado durante los eventos húmedos del Formativo Temprano, tal como lo explicaremos más adelante con respecto al fin del Intervalo Árido.

Más al sur, en la quebrada de Quesala, cercana a la localidad de Talabre Viejo, se descubrió una importante zona que presenta múltiples estilos, con 57 conjuntos compuestos por 196 paneles distribuidos a lo largo de 5,5 km. por el interior del curso medio e inferior de la quebrada de Talabre (3.000- 3.200 m.s.n.m.) (Valenzuela 2004). A través del barranco rocoso se han identificado restos de corrales, paraderos, depósitos y rutas que acceden por Guaitiquina hacia los territorios trasandinos. En tales paneles se reconocen aves y felinos vinculados directamente con los grandes camélidos naturalistas de cuatro patas y pezuñas seccionadas, advirtiéndose con claridad la presencia de la matriz estilística a la que hemos estado haciendo referencia (Valenzuela 2001). En otro ambiente de altura (2.500-3.000 m) se localizó recientemente un sitio cercano a la localidad de Socaire. Se trata de una quebrada con varios paneles, donde se observan grandes camélidos naturalistas similares al patrón Taira – Tulán (C. Agüero comunicación personal).

Por otra parte, el sitio Tulán-60 constituye el principal exponente del patrón estilístico Taira-Tulán, dentro de la quebrada homónima que constituye el foco de nuestras investigaciones. Se compone por ocho paneles continuos a lo largo de unos 20 m de longitud, con lecturas visuales delimitadas por las grietas naturales de la roca hacia donde se orientan los grupos de camélidos como enfrentados, asociados a felinos, con camélidos pequeños en los vientres o bajo éstos y en un nivel siempre inferior, aves entre las que se reconocen posibles suris y perdices (Fig. 5).

Aguas arriba del sitio Tulán- 60 se ha identificado un

abrigo bajo roca con varios paneles que representan camélidos Taira-Tulán de variados tamaños, además de aves y felinos (Tu-109). Del registro de un depósito ocupacional bajo los paneles se obtuvo una fecha de 3.190 ± 80 A.P., correspondiente al Formativo Temprano (Núñez *et al.* 1999a, 2002). La datación lograda en este sitio permitiría situar con cierta seguridad al patrón estilístico referido.

En suma, en quebrada de Tulán, hemos verificado efectivamente la existencia de una paralelismo estilístico entre lo registrado en la cuenca del Loa y los paneles de Tulán; sin embargo, también nos sugieren la existencia de variaciones locales en términos de escalas, posturas, dinamismos y diseños (V. gr.: cabeza de camélido con el hocico dividido) presentes en el ámbito de la quebrada de Tulán.

Discusión

El estilo Puripica-Kalina guarda relación con eventos de domesticación de camélidos, como los identificados en Puripica-1 (Hesse y Hesse 1979, Núñez 1981, Hesse 1982a y b). En el caso del río Loa, las primeras evidencias de domesticación provienen del sitio Chiu-Chiu-Cementerio, contemporáneo con Puripica-1 (Benavente 1992, Cartajena 1994 y 1995). De igual forma, al sur del Salar de Atacama, el sitio Tulán-52, sincrónico a los yacimientos antes mencionados, también presenta indicios de camélidos domésticos (Cartajena *et al.* 2003). A partir de nuestra propuesta resulta importante indicar que durante el proceso de domesticación, expandido entre las cuencas de Atacama y del Loa, el estilo Puripica-Kalina pudo irradiarse en torno a los ambientes forrajeros explotados primero por los cazadores-recolectores y luego más intensivamente por los primeros pastores formativos. Si la presencia del estilo Puripica-Kalina está vinculada a los primeros brotes de domesticación y crianza de camélidos, es significativa la ausencia de este registro tanto hacia el norte como al sur y al este de las cuencas del Loa y Atacama, es decir, se localiza precisamente en el ámbito donde se han identificado hasta ahora los únicos indicios arcaicos de domesticación y sedentarismo. De no comprobarse la existencia de campamentos arcaicos homologables a Puripica y Tulán en el Noroeste argentino, de acuerdo a las evidencias actuales, el estilo Puripica-Kalina resultaría vinculado con el proceso de domesticación identificado en la vertiente occidental de la Puna.

Es posible hipotetizar que los grabados en el asentamiento de Puripica son la expresión inicial que ritualiza a los camélidos durante los eventos de

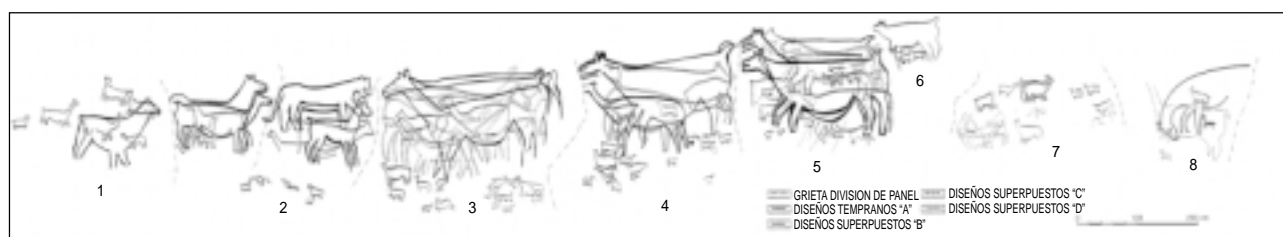


Figura 5. Panel de grabados Tulán-Taira del sitio tipo Tulán-60 (Tu-60)

domesticación, transitándose rápidamente hacia grabados como los presentes en el sitio Kalina, en donde se intensifica la ritualidad entre sociedad y camélidos, observándose esta vez, un efecto visual de mayor escala en los grandes soportes planiformes, con diseños más naturalistas. Se admite que los diseños del patrón Puripica-Kalina se asemejan más a aquellos posteriores de Taira, configurando una transición mucho más cercana a las célebres representaciones del sitio-tipo, como culminación de un proceso local propio de la secuencia Puripica-Kalina-Taira. Al respecto, el sitio multicomponente Abra-18 (Núñez 1998 Ms) o Sba-89 (Cáceres y Berenguer 1996), ubicado al sur de la confluencia de la quebrada de Quinchamale con el río Loa, contribuye a la identificación de patrones transicionales. Los paneles verticales del farellón rocoso han permitido determinar diferentes estilos de la secuencia agropastoralista, identificándose algunos del indiscutible estilo Kalina, con diseños de camélidos muy naturalistas, de dos patas, pero incorporándose en éstos la solución

bipartita de las patas y la presencia de dos orejas, rasgos propios del estilo posterior Taira (Fig. 6). Esta asociación de atributos propios de los estilos Puripica-Kalina y Taira-Tulán en los mismos motivos, da cuenta de diseños transicionales que merecen mejor atención.

Aparte de un bloque con diseño Kalina ubicado aguas arriba de la quebrada de Tulán y algunos motivos aislados en el panel de Tulán-60, el patrón estilístico Puripica-Kalina, en general, es escaso en esta quebrada. No obstante, llaman la atención algunos diseños transicionales tal como se advierte en el sitio Tulán-64, en un grupo de cinco camélidos remontando en una misma dirección, con tamaños más bien pequeños y que representarían diseños Puripica-Kalina en proceso de transformación mediante la incorporación de las tradicionales cuatro patas que configuran la matriz del patrón Taira-Tulán (Fig. 7). Un panel similar asociado al asentamiento Tulán-94, demostraría, de acuerdo a los contextos culturales y a las dataciones obtenidas (3.400 ± 40 y 3.110 ± 60 A.P.) que se trataría de una ocupación que tran-

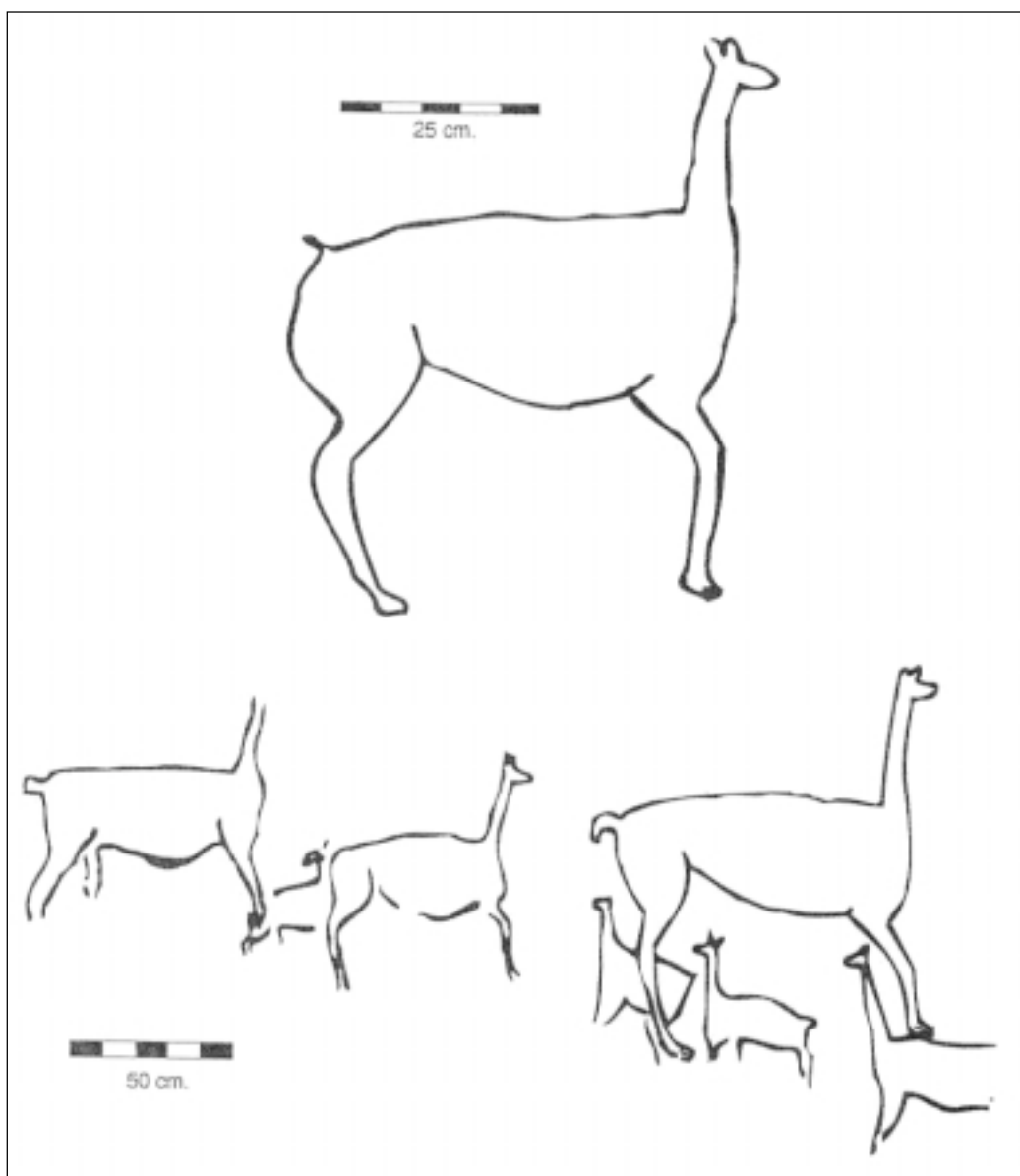


Figura 6. Panel con diseños transicionales. Sitio Abra 18, Quebrada de Quinchamale, Alto Loa



Figura 7. Camélidos grabados en el sitio Tulán-64 (Tu-64)

sita desde el Arcaico Tardío al Formativo Temprano. Tanto el diseño como el tamaño de los camélidos representados recuerdan el paso entre ambos patrones (Horta 1996). Es necesario considerar también el diseño de fetos del patrón Kalina, ubicado en vientres de motivos de camélidos Taira-Tulán, localizados recientemente en la cabecera de las vertientes de Tulán. Tales casos demuestran nuevamente la necesidad de identificar variaciones estilísticas transicionales entre los patrones aquí evaluados.

Los estudios interpretativos sobre el sitio-tipo Taira han apuntado hacia una máxima expresión del arte y ritualidad de grupos pastoralistas preocupados de la reproducción bajo una noción de crianza, es decir, atributos del “multiplico” del ganado generados desde la tierra a través de los manantiales y grietas por donde emergen los camélidos, de acuerdo a la mitología andina, en forma de aves (Berenguer y Martínez 1986). Aves y camélidos formarían parte de una lectura única de carácter panandina (Berenguer 1995), en torno a cuyas imágenes se debieron congregarse los pastores del área conducidos por sus encargados del culto, que en el caso de Taira privilegian ambientes menos públicos en oposición al resto de los sitios del patrón Taira-Tulán. En estos últimos, la alta visibilidad permite, junto a las escalas casi reales de los camélidos, proponer íconos de carácter público, tal como se ha advertido entre los sitios del estilo Taira-Tulán del río Salado (Gallardo 2001).

El gran conjunto de paneles de Tulán-60 podría enfatizar tentativamente la cercanía de camélidos en actitud de bregaje junto a las grietas que representarían el curso del arroyo o “nacer” desde los manantiales (Berenguer 1999; Berenguer y Martínez 1986, 1989). Así mismo, las escenas de felinos sobre camélidos sugieren una actitud de dominio, señalando su importancia dentro del imaginario pastoralista. El registro de una figura correspondiente a un felino en miniatura hallado en el interior de la boca de un cuerpo adulto proveniente del cementerio Tulán-58, asociado al asentamiento Tulán-54, demostraría por otra parte, la importancia de este ícono durante el período Formativo Temprano.

Por otra parte, el trazado de los vientres abultados, los fetos y la presencia de pequeños camélidos hablaría a favor

de buenos augurios de fertilidad, en donde las horadaciones naturales en las rocas representarían a las vulvas en sí mismas, tal como aquellas registradas en los paneles del Alto Loa (Berenguer 1995, Horta 1996). Así mismo, la presencia de un cubilete de pómez registrado estratigráficamente en el asentamiento Formativo Temprano Tulán-54, donde se representa un personaje de un camélido antropomorfizado alzado en acto de cópula, tendría una directa relación con la multiplicación de camélidos, personificando el manejo humano ritualizado sobre la reproducción y crianza de los rebaños (Fig. 8).

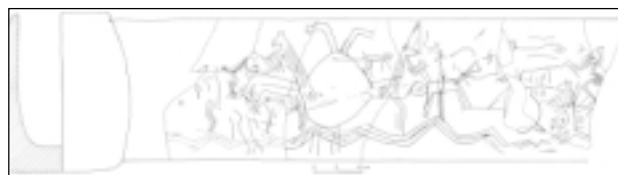


Figura 8. Diseños grabados en jarrón de pómez ubicado en el inicio de ocupación del sitio Tulán-54 (Tu-54)

Debe considerarse que la disposición de aves cercanas a los diseños de camélidos, podrían significar una relación entre suris y rebaños de llamas. De acuerdo a los datos etnográficos locales, aún hoy, pastoras de la localidad de Peine relatan que antiguamente tales aves participaban en la conducción pastoralista, en coincidencia con relatos similares recogidos en la localidad trasandina de Susques.

En cuanto a otras sugerencias de carácter interpretativo, existiría una relación entre los sitios del patrón Taira-Tulán con vertientes locales. Los antecedentes etnográficos señalan que tales “ojos de agua” (vertientes) corresponderían a los entes ritualísticos “creadores” que explicarían el emplazamiento de los sitios ceremoniales en sus proximidades (Berenguer y Martínez 1986, 1989). Lejos de ser una norma, hay ejemplos como los constatados en quebrada Tambores y Tuina, en que la ausencia de vertientes no ha restringido la presencia de este estilo. En el caso de Tulán, las vertientes generan un ambiente favorable muy localizado, con recursos permanentes que hacen posible la localización de grandes asentamientos arcaico/formativos.

Las particulares condiciones de quebrada Tulán, permitieron efectivamente generar un proceso de complejización que transita de sociedades arcaicas a formativas, dando lugar a un *locus* demográfico, cúlctico, arquitectónico y criancero. En este sentido, cabría esperar la expansión de un estilo de vida pastoralista hacia otros ambientes en donde la ritualización de la caza y crianza de camélidos puede explicar la amplia distribución al norte de Tulán del patrón de camélidos naturalistas de cuatro patas. Del mismo modo, los indicios de grandes camélidos naturalistas en Antofagasta de la Sierra (Noroeste argentino), podría dar cuenta de un fenómeno similar, esta vez hacia la vertiente oriental de la puna (C. Aschero, comunicación personal y en este volumen Fig. 18).

Se ha discutido en términos generales si estos camélidos naturalistas representan a ejemplares domésticos o salvajes, incluyendo una variedad particularmente puneña correspondiente al así llamado “llama-guanaco” (Berenguer

1996). Aunque este debate no está resuelto, es conveniente detenerse en los contextos culturales y faunísticos representados en el sitio Chiu-Chiu 200 y Tulán-54, donde en la fase Tilocalar se reconoce claramente la utilización de fibras que proceden de ambas clases de camélidos (Arias *et al.* 1993), en coincidencia con la plena coexistencia de explotación de camélidos silvestres y domésticos, entre los que se cuenta a la alpaca en Tulán, identificada a través de criterios morfológicos (Cartajena *et al.* 2003). Es decir, que durante esta fase se intensifica la explotación de camélidos silvestres y domésticos en términos de subsistencia, transporte, uso de materias primas y ritualidad, transformándose en el recurso animal de mayor prestigio y que sustentó la emergencia de complejidad en torno a asentamientos densos y estables.

Esta dimensión ritualística y económica debió involucrar la fijación y desarrollo de ciertos espacios debidamente sacralizados en donde la presencia de los grandes camélidos naturalistas, independientemente de su mayor o menor domesticidad, constituyeron la mayor exacerbación del imaginario pastoralista correspondiente al Formativo Temprano. En este sentido, se advierte una estrecha relación entre los tres principales asentamientos de la fase Tilocalar distribuidos en el transecto de la quebrada de Tulán (Tulán-54, Tulán-122 y Tulán-94), localizados exclusivamente en la banda sur, datados entre los 1.450-400 A.C. y la alta recurrencia de paneles con camélidos naturalistas enfrentados, localizados en la banda norte de la misma quebrada. La población que ocupó este ambiente habría mantenido sus imágenes sagradas en su propio espacio opuesto, ritualizándose, como en Taira, aquellos refugios entre los paneles verticales y los inicios del talud donde ocurrieron ceremonias, dada la presencia de partículas de óxido de cobre, turquesa y crisocola (Tulán-60 y Tulán-109). Se registró además una ofrenda de artefactos envueltos en estera, localizada bajo los paneles del sitio Tulán-109, ubicada sobre una datación del orden de 3.190 ± 80 A.P.

Con respecto a la relación entre paleoambiente, asentamientos y arte rupestre, la presencia de vertientes en quebrada de Tulán demuestra que los asentamientos están allí por las condiciones favorables que generan estos recursos hídricos subterráneos, no sólo desde un punto de vista mitológico, sino porque son una fuente estable e independiente de los eventos de sequía, constituyendo una gran atracción para la flora/fauna y las ocupaciones humanas (ecorefugios). Por otra parte, existiría una estricta interacción entre el incremento de la actividad pastoralista formativa temprana a partir de los 3.000 A.P. y el abrupto cambio hacia una recuperación húmeda (Grosjean *et al.* 1994, 1997 2001, Valero-Garcés *et al.* 1996, Núñez *et al.* 2002). En efecto, nuestras propuestas interdisciplinarias sobre cambio climático local indican que después del Intervalo Árido (8.000-3.000 A.P.), los espejos lacustres se recuperaron, expandiéndose las cubiertas forrajeras en quebradas y espacios de interfluvios en contemporaneidad con los inicios de la expansión protoganadera entre las cuencas del Loa y Atacama. Esto significa que las condiciones paleoclimáticas más húmedas serían el elemento gatillante que facilitó no sólo el aumento demográfico de los pastores

formativos tempranos, sino su control sobre ambientes actualmente hostiles que no sustentan formas de pastoreo estable ni intermitente.

Si bien la alta proporción de sitios con arte rupestre localizados en espacios más abiertos y en quebradas, hoy carentes de recursos forrajeros suficientes, se podría explicar por las razones recién expuestas, también hay que considerar que acorde con la evidencia etnográfica, durante los eventos de El Niño el piso vegetacional forrajero suele descender a cotas más bajas, constituyendo un espacio alternativo de corto tiempo.

El retorno de las condiciones húmedas durante el Formativo Temprano habría favorecido el «multiplico» de la crianza de camélidos, estimulando la irradiación del estilo Taira-Tulán. Por lo mismo, resulta difícil aceptar que estas manifestaciones culturales tengan directa relación con colapsos ambientales puesto que durante gran parte del arcaico prevalecieron las condiciones áridas, no registrándose la presencia de arte rupestre sino hasta finales del Arcaico Tardío, donde surge aparejada a una mayor complejidad sociocultural.

La expansión del proceso de domesticación y las ocupaciones pastoralistas crecientes se relacionarían con la alta circunscripción de recursos escalonados verticalmente dentro de espacios muy estrechos (no más de 60 kms.), permitiendo un óptimo uso forrajero del espacio, desde el pajonal altoandino hasta el piedemonte algarrobero y vegas bajas del Salar, creándose así condiciones vegetacionales muy particulares en la Puna Salada.

Conclusiones

Del amplio espectro de arte rupestre de las cuencas del Loa y Atacama (21°- 24° latitud sur) hemos considerado el patrón Arcaico Tardío Puripica-Kalina (4.800-3.950 A.P.) asociado a eventos de caza, recolección y domesticación de camélidos durante el último segmento del Intervalo Árido del Holoceno Medio. Esta determinación cronológica incluye los extremos datados en los sitios Puripica-1 y Kalina-Los Morteros, aunque debieran considerarse las dataciones obtenidas para el Complejo Chiu-Chiu, con una fecha extrema del orden de los 3.675 A.P. (Druss 1977). Con estos antecedentes temporales amplios, el patrón estilístico Puripica-Kalina podría situarse entre los 4.800 a 3.675 A.P. La fecha más temprana hasta ahora para las ocupaciones de la fase Tilocalar es del orden de 3.150 A.P., estableciendo cierta distancia con los últimos eventos arcaicos tardíos. No obstante, recientemente hemos identificado una fase transicional pre-Tilocalar y post-arcaica con fechas de 3.400 ± 40 y 3.110 ± 60 A.P., obtenidas desde el sitio Tulán-94, actualmente en proceso de investigación. Estas evidencias acortan aún más la distancia cronológica entre los eventos arcaicos tardíos y formativos tempranos. Este marco cronológico permite sustentar la tesis de una transición del estilo Puripica-Kalina al Taira-Tulán, considerando el panel asociado a este sitio así como los paneles de Tulán-64 y Abra-18.

Hay consenso que el patrón Puripica-Kalina transita

hacia el período Formativo Temprano desde camélidos de escalas más discretas y gráciles, sólo con dos extremidades, al patrón Taira-Tulán, que configuran una matriz estilística común identificada como “tradición de camélidos naturalistas” (Berenguer 1995; Núñez *et al.* 1997). Las dataciones C¹⁴ logradas al comienzo de la ocupación del sitio-tipo Taira entre los 2.650-2.500 A.P. (Núñez 1995 Ms; Berenguer y Cáceres 1995), son coherentes con los datos cronológicos provenientes de quebrada de Puripica, Tuina-6 y Tulán-109. En síntesis, podría decirse que el estilo Taira-Tulán se ubica entre los 3.250 y 2.240 A.P., cubriendo un rango de tiempo cercano a los 900 años, suficiente para establecer variaciones estilísticas.

Con estos antecedentes quisiéramos conocer más sobre el desarrollo Puripica-Kalina y Taira-Tulán, para entender mejor si las imágenes en términos de continuidad y cambio, permiten definir variaciones estilísticas transicionales, cuestión que hemos tratado a partir del examen preliminar de las representaciones de Tulán-94, Tulán-64 y Abra-18. En esta dirección, el registro de surcos lineales, agrupados o aislados, sobre bloques muebles (Puripica) o inmuebles (Abra-18 o Sba-89 y Tulán-53), en bloques de muros y hornacinas de sitios habitacionales y ritualísticos (Tulán-52 y Tulán-54), habla por su parte a favor de una amplia distribución espacial de ciertos diseños rupestres que indican continuidad desde el arcaico tardío hacia el formativo temprano.

Otro aspecto que requiere de más antecedentes tiene que ver con la relación entre asentamientos concretos correlacionados con registros de arte rupestre, tal como se ha avanzado a través de las investigaciones en curso a lo largo de la quebrada Tulán. En el caso del Alto Loa tal parece que no se han registrado aquellos densos asentamientos formativos tempranos que deberían responsabilizarse del patrón estilístico Taira. Del mismo modo, se debería esperar, a su vez, que en el entorno del campamento Chiu-Chiu 200 se registrasen sitios con el patrón Taira, pero en verdad hasta ahora no sucede ni lo uno ni lo otro. Esto significa que, por cuanto está probado que en la cuenca de Chiu-Chiu existieron labores de domesticación (Benavente 1985, 1992, Cartajena 1995a y b), habría una relación entre las primeras crianzas adaptadas a las vegas de Chiu-Chiu y la diseminación del estilo Puripica-Kalina y la del patrón Taira en el ámbito del sitio-tipo referido.

En el propio asentamiento Tulán-54 la única presencia de petroglifos a nivel intramuro se refleja en dos camélidos pequeños asociados a surcos lineales, y además, un diseño de dos cabezas de camélidos con cortes similares, incluyendo bloques intervenidos exclusivamente por estos surcos propios de ambos patrones arcaico-formativos. Así, la recurrencia en torno al culto de los camélidos durante el Formativo Temprano no sólo correspondió a la imagería pública, sino también a rituales más íntimos de naturaleza intrasitio, tal como ya se habían observado en el campamento de Puripica-1.

En síntesis, la propuesta presentada ha incorporado al arte rupestre como una variable más para la comprensión de todo el espectro de transformaciones socioculturales y económicas que involucró el tránsito desde las sociedades

del Arcaico Tardío al Formativo Temprano. Esta aproximación constituye un primer paso hacia la búsqueda de significados referidos a prácticas sociales más amplias que nos permitan afinar los modelos de interpretación y entender, así mismo, los procesos de complejización en todas sus materialidades posibles, al margen de núcleos y periferias y más atentos a los propios procesos locales.

Nota

¹ Investigación financiada por el Proyecto Fondecyt 1020316.

Bibliografía

- Aldunate, C., J. Berenguer; V. Castro
1983. Estilos de arte rupestre en el Alto Loa. *Creces* 4(3): 21-28.
- Arias, G., A. Benavente y P. Gecele
1993. Identificación y variabilidad del uso del animal a través de textiles arqueológicos: Contraste con patrones fanéreos actuales. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Temuco, pp. 151-162.
- Aschero, C.
1999. El arte rupestre del Desierto Puneño y el Noroeste Argentino. En: J. Berenguer y F. Gallardo (eds.), *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, pp. 98-135. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.
2006. De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad Río Punilla en Antofagasta de la Sierra y la cuestión de la complejidad en la Puna meridional argentina. En este volumen.
- Benavente, M.
1985. Chiu-Chiu 200: Una comunidad pastora temprana en la provincia del Loa (II Región). En *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología*, pp.75-94. La Serena.
1992. Determinación de especies de camélidos sudamericanos. Un enfoque arqueozoológico. *Revista Chilena de Antropología* 11: 41-59.
- Berenguer, J.
1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara* 27(1): 7-43.
1996. Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿Animales silvestres o domésticos? *Chungara* 28 (1-2): 85-114.
1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En: J. Berenguer y F. Gallardo (eds.), *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 10-56. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.

- Berenguer, J. e I. Cáceres
1989. Correlaciones entre arte rupestre y asentamientos de pastores en el Alto Loa: Informe preliminar. *Boletín del SIARB* 3: 57-60.
1995. Datación por C-14 de los comienzos de la ocupación en el alero Taira (Sba-43). *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 21:21-22.
- Berenguer, J., V. Castro, C. Aldunate, C. Sinclair y L. Cornejo
1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: Una hipótesis de trabajo. En: C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), *Estudios en arte rupestre*, pp. 87-107. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.
- Berenguer, J. y J.L. Martínez
1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99.
1989. Camelids in the Andes: Rock art, environment and myths. En: H. Morphy (ed.), *Animals into art*, pp. 390-416. Londres: Unwin Hyman.
- Cáceres, I. y J. Berenguer
1993. Problemas con la distribución y cronología del arte rupestre de Taira. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 16: 24-27.
1996. Arte rupestre mobiliario de estilo Kalina en el Alto Loa. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 23: 14-15.
- Cartajena, I.
1994. Determinación de restos de camélidos en dos yacimientos del Loa Medio (II Región). *Estudios Atacameños* 11: 25-52.
1995. Determinación de restos óseos de camélidos en dos registros mixtos, Chiu-Chiu Cementerio. *Hombre y Desierto una perspectiva cultural. Actas del XIII Congreso nacional de Arqueología Chilena*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad de Antofagasta, pp. 291-308.
- Cartajena, I., L. Núñez y M. Grosjean
2003 MS. *Los camélidos en la vertiente occidental de la Puna de Atacama: una visión desde el Arcaico Temprano al Formativo Temprano*. Trabajo presentado al III Taller Internacional de Zooarqueología de Camélidos Sudamericanos, Tilcara 21-24 de agosto 2003.
- Druss, M.
1978. *Environment, subsistence economy and settlement pattern of the Chiu-Chiu Complex (ca 2700 to 1600 BC) of the Atacama Desert, Northern Chile*. Ph. D. Thesis, Columbia University.
- Gallardo, F.
2001. Arte rupestre y emplazamiento durante el Formativo Temprano en la cuenca del río Salado (Desierto de Atacama, norte de Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 83-97.
- Gallardo, F., V. Castro y P. Miranda
1990. Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: Un estudio de arte rupestre andino. *Boletín del museo chileno de Arte Precolombino* 4: 27-56.
- Gallardo, F., C. Sinclair y C. Silva
1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. En: J. Berenguer y F. Gallardo (eds.), *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*. Museo Chileno de Arte Precolombino pp. 58-96. Santiago de Chile.
- 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* 20: 26-28.
1996. An original rock art style in the Atacama desert (Northern Chile). *International Newsletter on Rock Art* 15: 14-17.
- Gallardo, F., F. Vilches, L. Cornejo y C. Rees
1996. Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado (norte de Chile): Un estudio preliminar. *Chungara* 28 (1-2): 353-354.
- Grosjean, M. y L. Núñez
1994. Late glacial, early and middle Holocene environment, human occupation, and resource use in the Atacama (Northern Chile). *Geoarchaeology* 9: 271-286.
- Grosjean, M., L. Núñez, I. Cartajena y B. Messerli
1997. Mid-Holocene climate and Culture Change in the Atacama desert, northern Chile. *Quaternary Research* 48: 239-246.
- Grosjean, M., J. Van Leeuwen, W. Van Der Knaap, M. Geyth, B. Ammann, W. Tanner; B. Messerli, L. Núñez, B. Valero-Garcés y H. Veit
2001 A 22,000 14C year BP sediment and pollen record of climate change from Laguna Miscanti (23°S), northern Chile. *Global and Planetary Change* 28: 35-51.
- Hesse, B. y P. Hesse
1979. MS. *Archaic animal exploitation in Inland Northern Chile*. Informe requerido por el Smithsonian Institution para el estudio de las colecciones del proyecto Paleolítico y Arcaico en la Puna de Atacama.
- Hesse, B.
1982a. Animal domestication and oscillating climates. *Journal of Ethnobiology* 2: 1-15.
1982b. Archaeological evidence for camelid exploitation in the Chilean Andes. *Säugetierkundliche Mitteilungen* 30: 201-211.

- Horta, H.
1996 MS. Segundo Informe interno proyecto FONDECYT 1940099. Santiago de Chile.
- Horta, H. y J. Berenguer
1995. Un ícono formativo en el arte rupestre del Alto Loa. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 20: 23.
- Le Paige, G.
1959. Antiguas culturas atacameñas en la cordillera chilena: época Paleolítica, II parte. *Revista Universitaria* 44.
1965. San Pedro de Atacama y su zona (14 temas). *Anales de la Universidad del Norte* 4: 3-29.
- Mostny, G.
1964. Los petroglifos de Angostura. *Sonderdruck Zeitschrift für Ethnologie* 89 (1): 51-70.
1969. Ideas mágico-religiosas de los Atacamas. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 30: 133-140.
- Mostny, G. y H. Niemeyer
1983. *Arte rupestre chileno*. Santiago: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- Niemeyer, H.
1967. Un nuevo sitio de arte rupestre en Taira (río Loa Superior), Prov. de Antofagasta, Chile. *Revista Universitaria* 52: 159-164.
1968. Petroglifos del río Salado o Chuschul (San Pedro de Atacama, Depto. del Loa. Prov. de Antofagasta, Chile). *Boletín de Prehistoria de Chile* 1:85-92.
1972. *Las pinturas rupestres de la sierra de Arica*. Ed. Jerónimo de Vivar, Santiago de Chile.
1977. Variación de los estilos de arte rupestre en Chile. Separata de las Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile. Vol.II. Kultrún, pp. 649-660.
- Núñez, L.
1965. Estudio comparativo sobre petroglifos del norte de Chile. *Annals of the Náprstek Museum* 4: 37- 153. Praga.
1976. Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En: H. Niemeyer (ed.), *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J.*, pp. 147-201. Universidad del Norte, Antofagasta.
1981. Asentamientos de cazadores-recolectores tardíos en la Puna de Atacama: Hacia el sedentarismo. *Chungara* 8: 10-137.
1985. Petroglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En *Estudios en arte rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 243-264. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.
1986. MS. Informe Final Proyecto FONDECYT 1017.
1992. Ocupación arcaica en la puna de Atacama: diversidad, secuencia y cambio. En: B. Meggers (ed.), *Prehistoria Sudamericana: Nuevas Perspectivas*, pp. 283-307. Taraxacum. Washington.
1994. Emergencia de complejidad y arquitectura jerarquizada en la Puna de Atacama: evidencias del sitio Tulán- 54. En: M. E. Albeck, *Taller de Costa a Selva*, pp. 85-115. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Jujuy.
1995 MS. Notas del Programa de Investigación "El Desierto, el Hombre y el Agua". UCN-ORSTOM- Francia.
1998 MS. Informe de Impacto Ambiental Arqueológico (Proyecto El Abra), presentado a Geotécnica Consultores Ltda.
- Núñez, L. y L. Briones
1967-68. Petroglifos del sitio Tarapacá 47 (Provincia de Tarapacá). *Estudios Arqueológicos* 3-4: 43-83.
- Núñez, L., I. Cartajena, J. Loo, S. Ramos, T. Cruz, T. Cruz y H. Ramírez
1997. Registro e investigación del arte rupestre en la cuenca de Atacama (Informe preliminar). *Estudios Atacameños* 14: 307-325.
- Núñez, L.; M. Grosjean e I. Cartajena
1999a. Un ecorefugio oportunístico en la puna de Atacama durante eventos áridos del Holoceno Medio. *Estudios Atacameños* 17: 125-174.
1999b MS. Reconstitución paleoambiental de las ocupaciones paleoindio y arcaico temprano en la Puna de Atacama (Norte de Chile). Informe Final Proyecto NGS-5836-96.
2002. Human Occupations and Climate Change in the Puna de Atacama, Chile. *Science* Vol. 298: 821-824.
- Ryden, S.
1944. *Contributions to the archaeology of the Rio Loa Region*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Sinclair, C.
1994. Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña. *Estudios Atacameños* 14: 327-338.
2004. Prehistoria del periodo formativo (circa 1.300 AC – 800 DC) en la cuenca del Alto Salado, región del Loa Superior: un estado de la cuestión. *Chungara*, Volumen especial: Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Arica.
- Spahni, J.
1976. Gravures et peintures rupestres du désert d'Atacama (Chili). *Bulletin Société Suisse des Americanistes* 40 : 29-35.
- Tamblay, J. y J. Herrera
1994. Estilos y símbolos rupestres en el sitio Estancia Yerbas Buenas, San Pedro de Atacama. En *Resúmenes XIII Congreso Nacional de Arqueología*, p. 4. Universidad de Antofagasta, Antofagasta.
- Valenzuela, D.
2004. Paisajes, senderos y arte rupestre de Quesala, Puna de Atacama. *Chungara* 36, pp. 673-686.

- Valero-Garcés, B.; M. Grosjean; A. Schwalb; M. Geyh; B. Messerli y K. Kelts
1996. Limnology of Laguna Miscanti: evidence for mid to late Holocene moisture changes in the Atacama Altiplano (northern Chile). *Journal of Paleolimnology*, 16: 1-21.
- Yacobaccio, H.
1994. ¿El fin de las sociedades cazadoras? El proceso de domesticación animal en los Andes Centro-Sur. En: S. Lanata y L. Borrero (eds.), *Arqueología de cazadores-recolectores: Límites, casos y aperturas*, pp. 23-31. Arqueología Contemporánea 5: Edición especial, Buenos Aires.
-

Arte Rupestre en el paisaje: contextos de uso del arte rupestre en el Valle de Lluta, Norte de Chile, períodos Intermedio Tardío y Tardío

Daniela Valenzuela, Luis Briones y Calogero Santoro

RESUMEN

Se examinan diferentes contextos de uso de sitios de arte rupestre –geoglifos y petroglifos– ubicados en la zona baja valle de Lluta desde la costa hasta 80 km en el interior, de los períodos Intermedio Tardío y Tardío (ca. 1100-1550 d.C.). A partir de un análisis espacial que considera condiciones de emplazamiento, las características del entorno natural y los rasgos arqueológicos asociados, se concluye que el arte rupestre fue utilizado en distintas actividades sociales, que incluyen el tráfico caravanero, el uso en espacios exclusivamente sagrados, en actividades domésticas y enclaves de uso múltiple. En dichos contextos estas expresiones iconográficas actuaron a través de la sacralización de espacios sociales, relacionados con las condiciones sociales, políticas y económicas de las poblaciones locales del Intermedio Tardío y que sufrieron alteraciones como consecuencia de la conquista incaica.

Palabras clave: arte rupestre - paisaje - contextos de uso - sacralización de espacios sociales - desierto de Atacama.

ABSTRACT

We analyse the contextual use of several rock art sites –geoglyphs (big figures of the slope of the hills by means of accumulation of dark stones) and petroglyphs (engraving on rocks)– located in the lower section of the Lluta valley, from the coast up to 80 km inland, in northernmost Chile, Atacama Desert, in the South-Central Andes. This rock art belongs to the pre-Inka Late Intermediate period and the Late Inka period (ca. A.D. 1100-1550). Base on landscape analysis that considers the placement, accessibility, visibility, the surrounding natural conditions, and associated archaeological cultural features we conclude that the iconographic particularities are linked to different contexts of social activities, and to the construction of sacred landscape. These analytical variables were searched to distinguish regularities and patterns of spatial placements, considering that these features should reflect behavioral patterns derived from different social contexts for rock art production and associate performance. The social contexts included caravan, domestic, ceremonial, and multiple functional activities, framed by the local social, political, and economic structure of the Late Intermediate period, and its subsequent transformation under the Inka regime.

We studied 29 sites (17 geoglyphs and 12 petroglyphs). From this total seventeen sites with geoglyphs and three with petroglyphs are associated to caravan activities, and show differences among them. The geoglyphs are highly visible and monumental, and they are located on transient places. In this way, they can be seen from the outside of the local settlements. The geoglyphs are also localized far away from the productive, habitation and funerary areas. In particular the geoglyphs are commonly found in rather public spaces and directly linked to trails, with an east west axis, connected to regional and interregional exchange networks. These trails were used for llama caravans of highland people that pursue the access to coastal resources (guano, dry fish, shell, starfish, etc.). In contrast, the petroglyphs linked to caravan trails show low monumentality and visibility, and they are located on marginal areas nearby domestic and productive domains. Besides, these trails are local, and transverse the Lluta valley. These trails with their associated petroglyphs connect settlements placed at the flood plain of the valley with regional trail networks.

Rock art sites in domestic contexts (5 sites with petroglyphs) show very low monumentality and visibility. They are restricted to habitation domains, where normal every day life took place, in a rather intimate social context with no public display. They are very close to high value of productive farming areas and water sources.

Ceremonial rock art (1 site) is circumscribed to sacred places far away from domestic and productive prehispanic areas. Besides, its landscape is characterized by restricted access and low visibility.

Multifunctional rock art sites (2 sites) articulate productive areas, trails, domestic domains, and they possibly acted as land marks to highlight these different social functions. Their importance is demonstrated by their large size, and high visibility.

With regard to the social context of the rock art in the Lluta valley, each site acted as a visible land mark for social and geographic space. The rock art marked places that were important for the social life of these communities. Rock art not only highlighted and sacralized these places but it also particularized them, and enhanced the hierarchy and prestige of the social activities carried out in those places. For this reason, the needs for land marking of the space varied along the Lluta valley depending on the social context and function of each locality.

Key words: geoglyphs - petroglyphs - sacred landscape - social use contexts - Atacama desert.

Las relaciones entre el arte rupestre y la vida social prehispánica son tal vez uno de los problemas escasamente abordados en la investigación arqueológica. Generalmente se privilegia el componente iconográfico de esta cultura material, como si aquello que posee una fuerte visibilidad en términos iconográficos hubiese estado desprovisto de uso dentro de actividades sociales concretas. Por el contrario, sostenemos que el arte rupestre estuvo inserto activamente dentro de las dinámicas sociales del contexto cultural e histórico, estando articulado con determinadas esferas sociales de la vida prehispánica (Berenguer 1995a). En este trabajo, exploramos los contextos de uso del arte rupestre, es decir, las actividades y espacios sociales involucrados en la utilización del arte rupestre del valle de Lluta (geoglifos y petroglifos)¹ en la subárea Valles Occidentales, área Centro Sur Andina (Figura 1), por parte de las sociedades de la “cultura Arica” (Dauelsberg 1959, 1961; Espouey *et al.* 1995; Uribe 1999, 2000) durante los períodos Intermedio Tardío o Desarrollo Regional (ca. 1100-1400 d.C.) y Tardío o Inka (ca. 1400-1550 d.C.)².

En la zona de estudio, el conocimiento relativo a este tópico es más bien pobre debido a un escaso interés por los investigadores en estas problemáticas. En efecto, ha prevalecido una sola explicación respecto de los usos del arte rupestre en el pasado que lo vincula funcionalmente al tráfico caravanero interregional (Núñez 1976, 1985). Esta propuesta, si bien fue planteada originalmente para un espacio y tiempo específicos (quebradas de la Pampa del Tamarugal en la prehistoria tardía), se ha asumido *a priori* como un escenario generalizado de toda la variabilidad del arte rupestre de la zona (Núñez y Dillehay 1978; Niemeyer y Schiappacasse 1981; Muñoz 1981, 1987; Santoro 1983; Muñoz *et al.* 1987; Briones y Chacama 1987; Schiappacasse *et al.* 1989; Gordillo 1992; Muñoz y Briones 1996; Clarkson y Briones 2001; Briones 2003; entre otros). Aunque la hipótesis de Núñez ha sido la única propuesta sólida para los Valles Occidentales que vincula arte rupestre y actividades sociales, cada vez es más necesario evaluar los sitios de arte rupestre bajo una óptica que no se circunscriba exclusivamente al tráfico caravanero, dado que la diversidad del arte rupestre sugiere que debió funcionar en otros contextos de uso, algunos de los cuales discutimos en este artículo.

Contexto del arte rupestre

El estudio arqueológico de los vínculos del arte rupestre con otras esferas sociales del pasado prehispánico está condicionado teórica y metodológicamente por esos mismos vínculos. Y es que el arte rupestre por sí mismo no

puede entregar información respecto de sus lazos con la vida social, puesto que precisamente en el pasado diferentes ámbitos de la vida social estuvieron interconectados entre sí (Berenguer 1995a). Por consiguiente, es imprescindible un enfoque que privilegie el *contexto* de arte rupestre. La mayoría de los arqueólogos estarán de acuerdo en la gravitación indiscutible del contexto para el estudio arqueológico; usualmente se dice que un dato arqueológico es relevante sólo si se encuentra “en contexto” puesto que éste le confiere información cultural a los materiales.

Para hablar del contexto del arte rupestre, sin embargo, requerimos de algunas precisiones conceptuales. Primariamente se utiliza el término “contexto arqueológico” para designar al conjunto de elementos, artefactos, rasgos y condiciones materiales y naturales integrados como resultado de actividades humanas extintas (cf. Bate 1998). Se considera que los contextos arqueológicos reflejan ciertos aspectos y relaciones de los contextos culturales que les dieron origen. Esto supone que los componentes del contexto arqueológico están organizados espacialmente y que esas relaciones espaciales son consecuencia, principalmente, de las actividades humanas que las generaron (cf. Schiffer 1972; Sharer y Ashmore 1979; Bate 1998). Por ende, los componentes de un contexto deben estar en *asociación*, esto es, que se encuentran bajo ciertas condiciones que sean consecuencia de un uso integrado y coetáneo; una mera yuxtaposición física no garantiza la *asociación* (Childe 1958). De allí que para interpretar las actividades humanas relativas a un contexto arqueológico determinado son relevantes las propiedades de sus componentes y la distribución espacial relativa de los mismos (Bate 1998).

Estas definiciones tradicionales aluden por lo general a contextos estratigráficos, por tal motivo enfatizan los conceptos de matriz, estratos, unidades de depositación, etc., asumiéndose una temporalidad sincrónica de los elementos y actividades de un contexto. Sin embargo, en el caso del arte rupestre esto es más problemático debido a que, por lo general, este material no forma parte de depósitos estratigráficos. Si atendemos a una concepción de contexto más holística, definido como la totalidad del medio relevante en relación con un objeto (Hodder 1988), entonces el contexto del arte rupestre –en tanto material inmueble– se relaciona primordialmente con su entorno espacial.

Arte Rupestre y Paisaje

El arte rupestre es una clase de cultura material que se encuentra ligada al espacio de una manera particularmente estrecha. Dado su carácter inmueble, la modificación del

entorno natural que implica su realización, y sus atributos de inamovilidad, visibilidad y persistencia, el arte rupestre tiene la cualidad de imprimir un sello mayor a los espacios (cf. Berenguer y Martínez 1986; Podestá *et al.* 1991:44; Bradley *et al.* 1994; Castro y Gallardo 1995-96; Clarkson 1998).

El espacio donde el arte rupestre se fija, sin embargo, no se reduce solamente al medio físico-ambiental sino que integra elementos y rasgos tanto naturales como culturales. El concepto de paisaje captura esta dualidad, puesto que se concibe como una construcción cultural formada por el medio físico ambiental, los rasgos naturales y los elementos culturales materiales e ideacionales. El paisaje como construcción cultural supone una alteración del entorno natural, realizada a través de la manipulación de elementos de la naturaleza y, en su forma más visible, a través de la instauración de construcciones materiales en el espacio (Criado 1991; Criado y Penedo 1993; Bradley 1993; Tilley 1994, 1996; Wagner 1994; Troncoso 1998; Criado 1999). Una de estas construcciones materiales en el espacio es el arte rupestre, cuyas características de visibilidad y permanencia (conservación) hacen que se instaure en el paisaje con cierta monumentalidad, resaltando el significado de determinadas locaciones (Bradley 1993; Castro y Gallardo 1995-96). Así, el arte rupestre, junto con otros rasgos naturales y culturales, emerge como un componente substancial del paisaje (Criado y Penedo 1993; Clarkson 1998).

De acuerdo a lo expresado, sostenemos que los rasgos naturales y culturales del paisaje donde el arte rupestre se instala configuran su contexto arqueológico. Entendiendo que el contexto de un objeto son todas sus relaciones relevantes (Hodder 1988), el contexto arqueológico del arte rupestre, entonces, puede definirse por la posición y las relaciones entre los objetos culturales y rasgos naturales en el espacio. El contexto del arte rupestre no es fruto del azar sino que constituye un paisaje que ha sido creado producto de elecciones humanas hechas en virtud de finalidades y actividades específicas. En tanto el paisaje es producido por seres humanos es, por lo tanto, inseparable de las actividades de ellos (Hirsh 1995). Es en estos paisajes creados donde las personas habitan, actúan y se desenvuelven día a día. Los espacios o lugares donde se instala el arte rupestre se eligen con relación a cualidades que generan ciertos emplazamientos de acuerdo a las actividades desarrolladas en esos espacios. Dado que el contexto de un objeto está estrechamente relacionado con el uso social de ese objeto (Hodder 1988, 1990; Bate 1998), consideramos que es posible inferir los ámbitos de uso de los sitios de arte rupestre sobre la base de su contexto espacial.

Localidad de estudio

El valle de Lluta, se ubica en el extremo norte de Chile, 10 km al norte de la ciudad de Arica (19°S 70°W), en la subárea de Valles Occidentales del área Centro Sur Andina (Lumbreras 1981; Núñez 1979), dentro de la zona arqueológica conocida como valles exorreicos que comprende, en el territorio chileno, desde Lluta por el norte hasta Camiña por el sur (Schiappacasse *et al.* 1989) (Lámina 1). Este te-

ritorio presenta un clima de extrema aridez con precipitaciones cercanas a cero milímetros anuales, con un descenso paulatino de la humedad desde la costa hacia el interior.

Como todos los valles y quebradas de esta subárea, el río Lluta se forma en la vertiente occidental de los Andes a 3900 msnm. Lleva agua permanente durante todo el año y presenta el cauce más constante de los ríos del extremo norte, debido a que se alimenta del derretimiento nival, de lluvias estivales y de manantiales (Niemeyer y Cereceda 1984). Pero sus aguas son salinas y alcalinas, lo que ha limitado hasta hoy día el asentamiento y desarrollo de actividades humanas (Keller 1946; Niemeyer y Cereceda 1984).

Santoro *et al.* (2002) subdividen al valle de Lluta en tres zonas: baja, serrana y altioplánica. Nuestra investigación se centra en la zona baja, que abarca desde la desembocadura hasta unos 80 km en el interior (0 a 2000 msnm) (Figura 1). Es el tramo más ancho del valle y de mayor potencial agrícola, aunque limitado por la calidad del agua y de los suelos. Siguiendo a los mismos autores, esta zona se subdivide en tres sectores: valle costero, valle fértil y valle intermedio *chaupi yunga*.

Valle Costero (0-250 msnm)

El paisaje es en extremo desértico, con presencia de dunas costeras, suelos pedregosos y de mal drenaje y algunos afloramientos de aguas subterráneas que forman islas de vegetación. El valle es ancho y con laderas arenosas de reducida pendiente aptas para la realización de geoglifos; en cambio, no existen afloramientos rocosos de soporte para grabados o pinturas (Lámina 2 a-b). Las condiciones ecológicas repercuten en la escasa explotación de recursos y asentamiento humano desde tiempos prehispánicos hasta la actualidad. En el pasado prehispánico constituyó un espacio de tránsito que conectaba el sector valle fértil y la costa. La ausencia de asentamientos prehispánicos contrasta, sin embargo, con la relativa abundancia de sitios de geoglifos.

Valle Fértil (250-950 msnm)

Se caracteriza por la amplitud del valle, la existencia de manantiales y suelos salinos y pantanosos pero de mejor calidad y fácil drenaje debido a la pendiente del terreno. Es el sector con mayor potencial agrícola (Keller 1946; Santoro *et al.* 2002). En tiempos prehispánicos fue la zona de mayor actividad económica y ocupación humana que aprovechó las terrazas ubicadas sobre el lecho de inundación (Santoro *et al.* 2002). Al igual que en el tramo costero, las pendientes amplias de las laderas del valle posibilitan la realización de geoglifos, mientras que sólo hay escasos afloramientos rocosos en localizaciones puntuales.

Valle Intermedio *chaupi yunga* (950-1800 msnm)

En este sector pre-serrano, el valle se encajona considerablemente, con laderas abruptas y escarpadas, lo que limi-

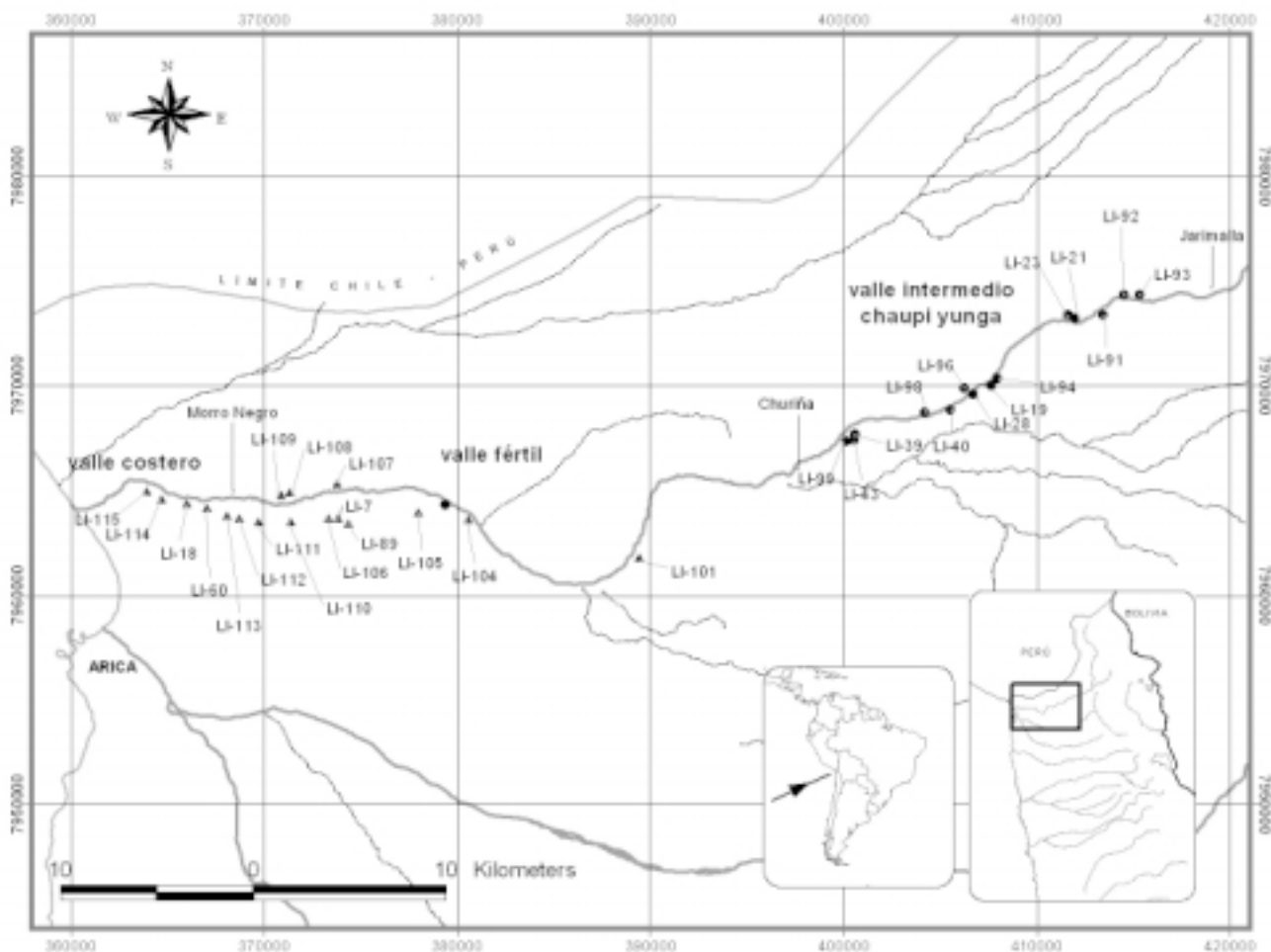


Figura 1. Sitios de arte rupestre de la zona baja del valle de Lluta

Lluta-7 (geoglifo, panel 23); Lluta-18 (geoglifo, panel 3); Lluta-19 (petroglifos, Sora Sur); Lluta-21 (petroglifos, Poblado Millune); Lluta-23 (petroglifos, Recintos Millune Oeste); Lluta-28 (petroglifos, Chaquire); Lluta-38 (Rosario-petroglifos); Lluta-39 (petroglifos, Molinos Este); Lluta-40 (petroglifos, Intine); Lluta-43 (petroglifos, Cruces de Molinos); Lluta-60 (geoglifo, paneles 4, 5 y 6); Lluta-89 (geoglifo, panel 16); Lluta-91 (petroglifos, Arancha 1-2); Lluta-92 (petroglifos, Vinto 4); Lluta-93 (petroglifos, Vinto 1-2); Lluta-94 (petroglifos, Sora Este); Lluta-96 (petroglifos, Sora Norte); Lluta-98 (petroglifos, Marka Vilavila); Lluta-99 (petroglifos, Pueblo de Molinos); Lluta-101 (geoglifo, panel 19); Lluta-104 (geoglifo, panel 18); Lluta-105 (geoglifo, panel 17); Lluta-106 (geoglifo, panel 15); Lluta-107 (geoglifo, panel 20); Lluta-108 (geoglifo, panel 21); Lluta-109 (geoglifo, panel 22); Lluta-110 (geoglifo, panel 14); Lluta-111 (geoglifo, paneles 10, 11, 12 y 13); Lluta-112 (geoglifo, paneles 8 y 9); Lluta-113 (geoglifo, panel 7); Lluta-114 (geoglifo, panel 2); Lluta-115 (geoglifo, panel 1). Mapa confeccionado por Rolando Ajata.

ta el espacio agrícola, circunscrito a terrazas estrechas sujetas a constante erosión. Los suelos son más salinos y limosos y el clima es más seco debido a la reducida influencia marítima. La ocupación humana, menor que el valle fértil pero mayor que el valle costero, se restringe a pequeños enclaves con suelos que requieren riego tecnificado, basado en canalización de manantiales y aguas del río y la construcción de eras de cultivo (Santoro *et al.* 2002). Es una zona ideal para productos agrícolas de clima cálido y seco, como cocales y maíz. Las laderas del valle son altas y escarpadas, pero la afloración de ignimbrita constituye un soporte potencial para realizar grabados y pinturas. La fuerte pendiente ha limitado la depositación de dunas, un rasgo característico de los sectores anteriores.

Contextos de uso del arte rupestre del valle de Lluta

De los 29 sitios de arte rupestre que componen nuestra muestra de estudio, 17 corresponden a geoglifos (59%), con

23 paneles, mientras que 12 sitios (41%) con 175 paneles en total, son petroglifos, principalmente grabados y, en menor medida, pictograbados y pinturas. Estos sitios han sido adscritos por sus características formales y asociaciones arqueológicas a los períodos Intermedio Tardío o Desarrollo Regional y Tardío o Inka, y representan el 91% del universo de sitios de arte rupestre conocido en la zona baja del valle de Lluta (Valenzuela 2004). Los geoglifos se localizan estrictamente en los sectores costero y fértil, mientras que los petroglifos se localizan fundamentalmente en el valle intermedio *chaupi yunga* (Figura 1 y Lámina 2 a-b, 3 y 4).

Los sitios fueron analizados considerando sus características de localización y emplazamiento, con respecto a los rasgos culturales y naturales del entorno asociado al arte rupestre (Aschero 1988). Se definieron variables espaciales tales como localización, características del soporte, emplazamiento topográfico, accesibilidad, visibilidad, rasgos arqueológicos asociados, relación con recursos naturales y rasgos geográficos. Estas variables fueron relaciona-



Lámina 1. Valle de Lluta en la subárea Valles Occidentales, área Centro Sur Andina.
Mapa confeccionado por Rolando Ajata.



a



b

Lámina 2: a- Contexto de uso de tráfico. Vista aérea de geoglifo (sitio Lluta-111) junto a sendero bajo las figuras indicado por flecha. b- Contexto de uso de tráfico. Sitio de petroglifos Sora Norte (flecha derecha), junto a sistema de senderos que asciende por la ladera del valle (flecha izquierda).



a



b

Lámina 3: a- Contexto de uso doméstico en sitio Vinto 1-2. Flechas indican bloques grabados en kancha junto a muro. b- Contexto de uso sagrado en sitio Sora Este, emplazado en paredón junto al talud de fuerte pendiente. Flechas indican localización de paneles.



a



b.a



b.b



b.c



b.d

b

Lámina 4: a- Enclave de uso múltiple en sitio Rosario-petroglifos, ubicado en afloramiento rocoso (flecha izquierda). Sobre él se indica la ubicación del asentamiento habitacional Rosario 2 (flecha derecha). b- Arte rupestre del valle de Lluta: (a) arte rupestre de uso caravanero o de tráfico (sitio Sora Norte); (b) arte rupestre de uso doméstico (sitio Millune); (c) arte rupestre en espacios sagrados (sitio Sora Este); (d) Arte rupestre en enclaves de uso múltiple (sitio Intine).

das con el objeto de distinguir regularidades o patrones de emplazamiento, considerando que las regularidades espaciales reflejarían pautas de elecciones culturales orientadas a diferentes usos sociales.

Arte rupestre de uso caravanero o de tráfico

Núñez (1962: 46; 1976; 1985) ha planteado convincentemente que el arte rupestre actuó como una solución logística y simbólico-religiosa en el sistema de rutas que cubría la transecta costa-altiplano dentro de una extensa red de tráfico interregional tardío de recursos y productos, realizado por grupos caravaneros especializados en el tráfico a larga distancia. Esta hipótesis ha tenido amplias repercusiones en los Andes Centro Sur en interpretaciones arqueológicas relativas a la funcionalidad del arte rupestre (Núñez y Dillehay 1978; Yacobaccio 1979; Niemeyer y Schiappacasse 1981; Muñoz 1981; Santoro 1983; Núñez 1985; Muñoz 1987; Muñoz *et al.* 1987; Briones y Chacama 1987; Schiappacasse *et al.* 1989; Podestá *et al.* 1991; Gordillo 1992; Podestá y Manzi 1995; Berenguer 1995b; Muñoz y Briones 1996; Aschero 2000; Clarkson y Briones 2001; Briones 2003).

Para el caso de las manifestaciones rupestres de los Valles Occidentales, ha sido en efecto la idea funcional más persistentemente aplicada en la interpretación del arte rupestre de esta subárea. Sin embargo, muchas veces se asume prácticamente *a priori*, sin fundarse en evidencias arqueológicas y sin un análisis crítico del contexto espacial. Una de las interrogantes que guiaron parcialmente esta investigación fue determinar si el arte rupestre del valle de Lluta podía ser incluido dentro de este modelo, considerando que un rasgo característico de los períodos bajo estudio es el creciente tráfico de caravanas y una intensa movilidad e interacción en los Andes Centro Sur (Schiappacasse *et al.* 1989, Santoro *et al.* 2002). Nuestros resultados muestran que 17 sitios con geoglifos y 4 sitios con petroglifos (72% de la muestra) fueron utilizados en actividades de tráfico.

a) *Geoglifos y tráfico:*

Los geoglifos corresponden a un tipo de arte rupestre característico del sur de Perú y norte de Chile que utiliza como soporte las superficies de las gradientes de los valles y quebradas, faldeos de cerros y superficies horizontales de las pampas. Se trata de figuras generalmente de grandes dimensiones (varios metros, incluso kilómetros), realizadas ya sea mediante la acumulación de piedras (técnica aditiva), el despeje del terreno (técnica extractiva) o bien la combinación de ambas (técnica mixta) (Briones 1984). En el caso del valle de Lluta, la técnica empleada es exclusivamente la aditiva.

Los geoglifos del Lluta se ubican exclusivamente en el curso inferior (sector costero y fértil) (Figura 1). Sus características espaciales singulares permiten postular que fueron utilizados en un contexto de uso de tráfico caravanero.

Los geoglifos presentan propiedades de emplazamiento y de forma que determinan una alta visibilidad. Esto se debe primariamente a su monumentalidad derivada de sus

grandes dimensiones, lo que denota una clara intención de exhibición y permanencia material en el tiempo. Por otro lado, el hecho de constituir paneles “sobre laderas” (94%), les otorga una alta visibilidad puesto que al estar sobre las pendientes del valle genera una perspectiva favorable para ser vistos desde varios puntos situados en el terreno. Sin embargo, debemos notar que la mejor visualización es desde el noreste dado que la mayoría de los paneles (82% de los sitios) se encuentran orientados hacia esa dirección.

Otro factor adicional que condiciona una alta visibilidad de los geoglifos es su predominante localización en el sector superior de la ladera (64%). Esto posibilita que sean observados a mayor distancia en la medida que no se oculta entre los accidentes geográficos pudiendo ser vistos desde varios kilómetros de distancia. Finalmente, la técnica aditiva con la que fueron realizados la totalidad de los geoglifos, tiene la virtud de generar una visualidad más efectiva, esto es, que se perciben mejor y a mayor distancia (Briones 1984: 44). En el valle de Lluta, las figuras en positivo realizadas con técnica aditiva aprovechan piedras volcánicas locales de color gris oscuro que se adicionan a un fondo natural de tierra gris o blanco rosado, generando un alto efecto de contraste figura/fondo lo que determina en definitiva una mayor visualización de las figuras (Briones 1984).

Los geoglifos [...] fueron ejecutados, en primera instancia, para ser usados de manera visual, directa o indirectamente. Se proyectan en espacios abiertos con una clara intencionalidad: ser observados [...] La disposición y diversas opciones de perspectivas que proyectan los geoglifos [...] responden a una localización conforme a funciones y significados que, insistimos, sus autores perfectamente supieron precisar (Briones 1984: 42-43).

Respecto a los rasgos arqueológicos, el 82% de los sitios se asocian a senderos, existiendo una relación de visibilidad entre éstos y los geoglifos (Lámina 2). En tanto existe prácticamente nula asociación a otro tipo de rasgos arqueológicos tales como asentamientos habitacionales u otros sitios; además, por estar ubicados en los sectores superiores de las laderas carecen de recursos naturales en las locaciones inmediatas y se encuentran muy alejados de las áreas de habitación humana y aprovechamiento agrícola. En consecuencia, el espacio donde se emplazan los geoglifos es fundamentalmente un espacio de tránsito.

Adicionalmente, casi la totalidad de los geoglifos se encuentran ubicados en la vertiente sur del valle (82%), con paneles orientados al norte y principalmente noreste. Esto sugiere que fueron dispuestos en orden a ser visibles desde una dirección específica. Es posible identificar esta ubicación preponderante en la ladera sur del valle y su orientación consecuente hacia el noreste, con una importante ruta prehispánica descrita por Muñoz y Briones (1996), que une las tierras altas (sierra y altiplano) con la costa de Arica. Esta ruta está trazada por la ladera norte del valle en sentido este-oeste (Ruta Transversal Lluta N° 2) y experimenta en diversos puntos desvíos secundarios que se conectan con el valle de Azapa o con la costa de Arica por la ladera sur

Tabla 1. Sitios de arte rupestre del valle de Lluta con sus principales características

Nombre sitio	Tipo	Ubicación	Emplazamiento	Rasgos arqueológicos	Rasgos naturales	Cantidad paneles	Contexto de uso inferido
Panel 1 (Lluta 115)	Geoglifo en ladera	Valle Costero, Chacalluta, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad restringida	Senderos	Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Panel 2 (Lluta 114)	Geoglifo en ladera	Valle Costero, Chacalluta, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad restringida	Senderos	Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Panel 3 (Lluta 18)	Geoglifo en ladera	Valle Costero, Huaylacán, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad restringida	Senderos	Manantiales - Abra Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Paneles 4, 5 y 6 (Lluta 60)	Geoglifo en ladera	Valle Costero, Huaylacán, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad mediana	Senderos	Abra Potencial agrícola nulo	3	Caravanero o de tráfico
Panel 7 (Lluta 113)	Geoglifo en ladera	Valle Costero, Huaylacán, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad restringida	Senderos Otros sitios arqueológicos	Manantiales - Abra Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Paneles 8 y 9 (Lluta 112)	Geoglifo en ladera	Valle Costero, Huaylacán, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad restringida	Senderos	Potencial agrícola nulo	2	Caravanero o de tráfico
Panel 10, 11, 12, 13 (Lluta 111)	Geoglifo en ladera	Valle Fértil, Sascapa, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad restringida	Senderos	Potencial agrícola nulo	4	Caravanero o de tráfico
Panel 14 (Lluta 110)	Geoglifo en ladera	Valle Fértil, Oleoducto Sica, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad mediana	Senderos	Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Panel 15 (Lluta 106)	Geoglifo en ladera	Valle Fértil, El Morro, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad restringida	Senderos	Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Panel 16 (Lluta 89)	Geoglifo en ladera	Valle Fértil, El Morro, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad restringida	Senderos	Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Panel 17 (Lluta 105)	Geoglifo en ladera	Valle Fértil, Rosario, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad mediana	Senderos Otros sitios arqueológicos	Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Panel 18 (Lluta 104)	Geoglifo en ladera	Valle Fértil, Rosario, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad mediana	Senderos Otros sitios arqueológicos	Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Panel 19 (Lluta 101)	Geoglifo en ladera	Valle Fértil, Km 41, vertiente sur	Sector alto ladera Accesibilidad restringida	Senderos	Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Panel 20 (Lluta 107)	Geoglifo en ladera	Valle Fértil, Oleoducto Sica, vertiente norte	Sector alto ladera Accesibilidad mediana	Senderos Otros sitios de arte rupestre y arqueológicos	Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico
Panel 21 (Lluta 108)	Geoglifo en ladera	Valle Fértil, Morro Negro, vertiente norte	Sector alto ladera Accesibilidad alta	Senderos Contiguo a asentamiento habitacional	Abra Potencial agrícola bajo	1	Caravanero o de tráfico
Panel 22 (Lluta 109)	Geoglifo en ladera	Valle Fértil, Morro Negro, vertiente norte	Sector alto ladera Accesibilidad mediana	Senderos Contiguo a asentamiento habitacional	Abra Potencial agrícola nulo	1	Caravanero o de tráfico

Nombre sitio	Tipo	Ubicación	Emplazamiento	Rasgos arqueológicos	Rasgos naturales	Cantidad paneles	Contexto de uso inferido
Panel 23 (Lluta 7)	Geoglifo en superficie horizontal	Valle Fértil, El Morro, vertiente sur	Terraza alta Accesibilidad mediana	Contiguo a asentamiento habitacional	Potencial agrícola medio	1	Indeterminado
Rosario- Petroglifos (Lluta 38)	Petroglifo en paredes y bloques	Valle Fértil, Rosario, vertiente sur	Unión terraza alta y baja Accesibilidad mediana	Senderos Materiales en superficie Contiguo a asentamiento	Potencial agrícola alto	66	Enclave de uso múltiple
Marka Vilavila (Lluta 98)	Petroglifo en pared	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Chapisca, vertiente norte	Terraza baja Accesibilidad mediana	Senderos	Manantiales Potencial agrícola alto	10	Caravanero o de tráfico
Intine (Lluta 40)	Petroglifo en pared	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Chapisca, vertiente sur	Unión terraza alta y baja Accesibilidad mediana	Senderos Contiguo a asentamiento	Manantiales Potencial agrícola alto	49	Enclave de uso múltiple
Chaquire (Lluta 28)	Petroglifo en bloque en asentamiento sur	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Chaquire, vertiente sur	Lecho Accesibilidad alta	Senderos Otros sitios arqueológicos Contiguo a asentamiento	Abra Potencial agrícola alto	1 (1 bloque)	Caravanero o de tráfico
Sora Sur (Lluta 19)	Petroglifo en bloques en asentamiento	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Sora, vertiente sur	Terraza alta Accesibilidad mediana	Dentro de asentamiento habitacional Otros sitios arqueológicos Materiales en superficie	Potencial agrícola medio	11 (8 bloques)	Doméstico
Sora Norte (Lluta 96)	Petroglifo en bloque y pared	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Sora, vertiente norte	Ladera-talud de escombros Accesibilidad restringida	Senderos	Potencial agrícola bajo	8	Caravanero o de tráfico
Sora Este (Lluta 94)	Petroglifo en pared	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Sora, vertiente sur	Ladera talud de escombros Accesibilidad restringida	Senderos Otros sitios arqueológicos	Potencial agrícola bajo	4	Espacios Sagrados de Uso más Exclusivo-Wakas
Recintos Millune W (Lluta 23)	Petroglifo en bloques en asentamiento norte	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Millune, vertiente norte	Terraza alta Accesibilidad alta	Dentro de asentamiento habitacional Otros sitios arqueológicos Materiales en superficie	Manantiales Potencial agrícola medio	1 (1 bloque)	Doméstico
Poblado Millune (Lluta 21)	Petroglifo en bloques en asentamiento norte	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Millune, vertiente norte	Terraza alta Accesibilidad alta	Dentro de asentamiento habitacional Otros sitios arqueológicos Materiales en superficie	Manantiales Potencial agrícola medio	4 (3 bloques)	Doméstico
Arancha 1-2 (Lluta 91)	Petroglifo en bloques	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Arancha, vertiente sur	Terraza alta Accesibilidad alta	Senderos Materiales en superficie	Potencial agrícola medio	7 (7 bloques)	Indeterminado
Vinto 4 (Lluta 92)	Petroglifo en bloques en asentamiento norte	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Vinto, vertiente norte	Terraza alta Accesibilidad mediana	Dentro de asentamiento habitacional Materiales en superficie	Manantiales Potencial agrícola medio	3 (1 bloque)	Doméstico
Vinto 1-2 (Lluta 93)	Petroglifo en bloques en asentamiento norte	Valle Intermedio <i>chaupi yunga</i> , Vinto, vertiente norte	Terraza alta Accesibilidad mediana	Dentro de asentamiento habitacional Materiales en superficie	Manantiales Potencial agrícola medio	11 (9 bloques)	Doméstico

del valle. Estos puntos de bifurcación ocurren, por ejemplo, en el sector de Rosario y Huaylacán, donde se encuentran agrupados varios paneles de geoglifos. El punto final de todas estas rutas y variantes es la costa (Muñoz y Briones 1996). Consecuentemente, los geoglifos parecen estar relacionados con estas rutas prehispánicas en dirección a la costa. Esto se refuerza, además, por la marcada orientación hacia el noreste, sugiere que los geoglifos están orientados a ser vistos por gente que “baja” desde las tierras altas, es decir a quienes transitaban desde la cordillera al mar, y no a la inversa.

Debemos destacar que algunos geoglifos (29%) se encuentran asociados a abras o portezuelos, como es en el sector de Huaylacán en la vertiente sur y Morro Negro en la vertiente norte. Las abras son un rasgo clave en las redes de tráfico pues conectan áreas geográficas separadas por barreras topográficas; en este caso, vinculan el valle de Lluta con el de Azapa y con quebradas localizadas al norte del río Lluta.

En consecuencia, a partir de los antecedentes descritos, consideramos que los geoglifos del valle de Lluta se relacionan con actividades de movilidad, intercambio e interacción, vinculado con la red de tráfico regional e interregional de caminantes y caravanas de llamas. El ámbito donde se emplazan los geoglifos es fundamentalmente un espacio de tránsito. Es un arte rupestre altamente visible y de gran monumentalidad, dirigido hacia el exterior de la comunidad. Los sitios se localizan alejados de las áreas productivas, habitacionales y funerarias de las comunidades locales, se ubican en esferas más bien públicas, en áreas donde probablemente transitan y concurren diferentes grupos provenientes de distintas zonas.

b) Petroglifos y tráfico:

Los sitios de petroglifos que participan de este contexto de uso son: Marka Vilavila (Lluta-98), Chaquire (Lluta-28) y Sora Norte (Lluta-96), ubicados en el sector intermedio *chaupi yunga* del valle de Lluta (Figura 1). Sin embargo, presentan características de emplazamiento diferentes a los geoglifos y probablemente se vinculan con rutas distintas a la Ruta Transversal Lluta N° 2.

Estos sitios son de baja monumentalidad y visibilización en comparación con los geoglifos. De hecho, se trata de pequeños paredones o bloques discretos de tamaño mediano a pequeño (ca. 30 a 250 cm), por lo que no son visibles sino desde algunos pocos metros de distancia. Se encuentran emplazados en la parte baja de la ladera del valle en zonas de topografía inclinada pero accesible, y alejados de otros sitios arqueológicos. Se localizan por encima de las terrazas del valle, es decir, marginales a las áreas de ocupación donde se llevan a cabo las actividades domésticas o productivas.

El casi único rasgo arqueológico asociado directamente son los senderos. Éstos se localizan a unos pocos metros de los paneles y tienen un eje relativo norte-sur transversal al valle, es decir, cortan la abrupta ladera del valle y se conectan con la pampa de interfluvio inmediata (Lámina 4 b.a). Posiblemente se trate de senderos secundarios locales anexos a las rutas interregionales más amplias como la descrita para los geoglifos. Los sitios de arte rupestre se localizan justo

antes de que los senderos que ingresan al valle descendan al fondo del mismo, por lo tanto estos sitios de arte rupestre constituyen puntos críticos de acceso y salida del valle.

En estos emplazamientos no se advierte ningún rasgo arqueológico que sugiera una ocupación transitoria ni menos permanente. El único rasgo arqueológico son los senderos. Consecuentemente, en virtud de las condiciones de emplazamiento y rasgos arqueológicos asociados, sugerimos que estos lugares son fundamentalmente de paso, en los cuales se utilizó el arte rupestre en un contexto vinculado al tráfico y movilidad de gente. Se infiere que son sitios vinculados con rutas transversales de acceso y salida al valle, que comunican los asentamientos de la caja del valle con rutas regionales más extensas que unen costa y altiplano longitudinales al valle. Una de esas rutas regionales con las que se conectan estos senderos transversales es la Ruta Transversal N° 2 (Muñoz y Briones 1996) que va por el alto norte del valle de Lluta y otra es una variante que, proveniente de sectores precordilleranos como Belén, Socoroma y Chapiquiña, desemboca en la ladera sur. Como hipótesis alternativa se plantea que estos sitios de petroglifos fueron usados por grupos locales, a diferencia de los geoglifos utilizados por diversos grupos culturales, probablemente serranos y/o altiplánicos.

Arte rupestre de uso doméstico

Contrario a lo postulado por la mayoría de las interpretaciones arqueológicas previas, no todos los sitios de arte rupestre están relacionados con el tráfico. En el valle de Lluta casi el 28% no son atribuibles a este fenómeno. Entre éstos últimos, existe un grupo de 5 sitios que se vinculan más bien a contextos de uso doméstico en espacios habitacionales: Sora Sur (Lluta-19), Recintos Millune Oeste (Lluta-23), Poblado Millune (Lluta-21), Vinto 4 (Lluta-92) y Vinto 1-2 (Lluta-93), todos ellos ubicados en el extremo más oriental del valle intermedio *chaupi yunga* (Figura 1).

Estos sitios corresponden a asentamientos habitacionales estructurados que contienen en su interior bloques con grabados (Lámina 4 b.b). Los poblados se ubican en las terrazas altas del valle, espacios intensamente utilizados para la instalación de poblados prehispánicos, en condiciones de alta y mediana accesibilidad. Los sitios consisten en poblados de estructuras de planta circular u ovoide con muros de piedra de pircado simple, que presentan ocupación de los períodos Intermedio Tardío y Tardío con componentes cerámicos Arica, altiplánicos e Inkas. Los bloques, de tamaño pequeño (ca. 50 cm a 150 cm) y con grabados en sus caras superiores y laterales, se localizan dispersos entre las estructuras, ya sea adyacentes a los recintos, dentro de ellos, formando parte de los muros o en espacios públicos dentro del poblado. Debido al tamaño pequeño de los bloques, su ubicación dispersa y la fuerte presencia de paneles horizontales, es un arte rupestre que tiene muy baja visibilización y monumentalidad. El emplazamiento de los sitios muestra una estrecha vinculación con áreas de alto potencial agrícola y recursos vegetales silvestres en la medida que están cercanos al río. Además, el 80% de estos sitios se asocian a

manantiales de agua dulce, lo que agrega un valor adicional al potencial agrícola dependiente exclusivamente del río de aguas salobres.

Este tipo de arte rupestre, restringido a los espacios habitacionales, lo vinculamos a un contexto de uso netamente doméstico. Es una manifestación de baja monumentalidad y visibilidad, dirigida hacia el interior de la comunidad, cuyos paneles no pretenden ser vistos desde el exterior. El arte rupestre se emplaza en los espacios donde se desarrollan las actividades domésticas cotidianas en una esfera más íntima que pública y en cercanía a las áreas productivas de alto valor agrícola y fuentes de agua.

Destaca en estos sitios la iconografía uniforme de su arte rupestre caracterizado por la combinación de horadaciones circulares y lineaturas sinuosas con bifurcaciones que hemos llamado patrón abstracto de horadaciones y líneas (Valenzuela 2004). Este patrón incluye el “motivo chacra” (variante compuesta), que ha sido interpretado por Briones como representaciones de campos de cultivo, canales y cochas a modo de imágenes votivas para la fertilidad de la tierra (Briones *et al.* 1999). Este “motivo chacra” o variante compuesta, se puede considerar análogo (considerando las diferencias) a las denominadas “maquetas” del Loa Superior y Noroeste Argentino (Podestá 1997; Gallardo *et al.* 1999; Vilches y Uribe 1999; Vilches 1999). Posiblemente esta iconografía se relaciona con la influencia incaica en la zona dado que aparecen en contextos Tardíos y de componentes fundamentalmente incaicos (Valenzuela *et al.* 2004). Por lo tanto, dadas las características iconográficas y sus condiciones de emplazamiento cercano a espacios agrícolas, sugerimos a modo de hipótesis que los rituales de este arte rupestre se relacionan con las actividades agrícolas.

Arte rupestre en Espacios Sagrados de Uso más Exclusivo: Wak'as

Representa por el sitio Sora Este (Lluta-94) localizado en la ladera sur del valle de Lluta, en la unión del talud de escombros con la pared del afloramiento ubicado en la parte superior de la ladera, que es abrupta (Figura 1). Estas condiciones determinan escasa visibilización y accesibilidad. No se encuentra asociado a rasgos arqueológicos y se localiza marginal a las áreas de ocupación humana donde se llevan a cabo las actividades de la vida diaria. Además, se encuentra alejado de áreas de recursos naturales o productivas.

Este uso sagrado del arte rupestre es el más difícil de dilucidar. Proponemos que se trataría de manifestaciones circunscritas a espacios netamente sagrados o de culto, destinados exclusivamente al desarrollo de rituales, a modo de *wak'as*, dado que se localizan fuera de cualquier área de ocupación prehispánica tradicional, marginal a las áreas de la vida diaria, sin otro rasgo arqueológico asociado y emplazados en lugares con condiciones de muy escasa exhibición y acceso (Lámina 4 b.c).

Arte rupestre en Enclaves de Uso Múltiple

Dos sitios, Rosario-petroglifos (Lluta-38) e Intine (Lluta-40) aparecen como sitios especiales, a modo de “enclaves”, el primero ubicado en el valle fértil y el segundo en el valle intermedio *chaupi yunga* (Figura 1). Rosario-petroglifos constituye uno de los sitios más importantes del valle que ha sido referido en varias ocasiones, aunque en términos muy generales (Uhle 1922; Santoro y Dauelsberg 1985; Muñoz y Briones 1996; Santoro *et al.* 2000; van Hoek 2001-2002). El sitio Intine (Lluta-40) consiste en una extensa agrupación de paneles que ha sido mencionado en algunas ocasiones en la literatura arqueológica (Uhle 1922; Mostny y Niemeyer 1983; Santoro y Dauelsberg 1985; Muñoz y Briones 1996; Santoro *et al.* 2000).

Este tipo de sitios lo relacionamos a contextos de uso múltiple, derivado de su carácter de “enclaves” que integran diversas potencialidades para los grupos humanos: (a) se encuentran en puntos de encrucijadas de rutas que conectan con ecologías diversas (sierra, costa, valles), relacionados con el tráfico regional e interregional; (b) se encuentran en zonas de alto interés económico no sólo por su potencial agrícola inherente sino por constituir un ámbito de articulación de diferentes espacios; (c) se emplazan en lugares de mediana accesibilidad, cercanos a las áreas donde se llevan a cabo las actividades cotidianas, productivas y domésticas, pero se encuentran espacialmente segregados de esas áreas, es decir, no comparten los mismos espacios. De este modo, el arte rupestre estaría marcando un espacio muy importante, vinculado al espacio habitacional, al espacio de tráfico y al espacio productivo, importancia expresada tal vez en el alto grado de exhibición y cierta monumentalidad de estos sitios (Lámina 4 b.d).

Rosario-petroglifos e Intine se localizan en la unión de la terraza alta con la baja, lo que determina condiciones de accesibilidad mediana. Ambos sitios se emplazan en lugares claves en términos de disponibilidad de recursos, de alto potencial agrícola, como son las terrazas bajas y, en menor medida, las terrazas altas. Rosario-petroglifos es el único sitio de petroglifos localizado en el valle fértil, el sector de mayor potencial agrícola e intensamente ocupado durante los períodos Intermedio Tardío y Tardío. Intine se localiza en el valle intermedio *chaupi yunga*, en un punto donde la microgeografía del valle comienza a transformarse en un cañón estrecho y profundo; constituye un enclave con buenas potencialidades agrícolas en un ámbito donde la agricultura se ve restringida a pequeñas y estrechas terrazas fluviales.

Las zonas donde se ubican ambos sitios son lugares claves como articulador de espacios, al constituir puntos de convergencia/divergencia de rutas vinculadas al tráfico regional e interregional. Rosario-petroglifos se ubica en un punto crucial donde la Ruta Transversal Lluta N° 2 que une el altiplano y la costa experimenta bifurcaciones hacia el valle de Azapa y la costa (Muñoz y Briones 1996). Es posible, además, que el camino Inka que conectaba Lluta con la zona Caranga en el sur del lago Titicaca, pasaba por este sector (Vázquez de Espinosa 1620, citado en Santoro 1995: 43). Intine se ubica en un sector donde

ingresa al valle un importante sendero que proviene de la sierra. Además, se encuentra cercano a la quebrada de Chaquire, un espacio crucial de conexión con la sierra (Muñoz y Briones 1996). Junto al afloramiento se observa un antiguo trazado tropero paralelo al actual camino (Santoro *et al.* 2000).

Rosario-petroglifos e Intine se localizan en contigüidad a sitios habitacionales, que datan del período Tardío o Inka (Rosario 2 y Poblado Chapisca, respectivamente). Estos dos asentamientos de organización compleja fueron habitados por grupos de tradición local (cultura Arica) que se vieron afectados por el Inka a través de la incorporación significativa de componentes cerámicos altiplánicos e Inkas (Romero *et al.* 2000; Santoro *et al.* 2000).

Rosario-Petroglifos e Intine constituyen una de las pocas manifestaciones de petroglifos que aglutinan una considerable cantidad de paneles (67 y 49 paneles respectivamente) localizados sobre grandes paredones rocosos. Priman por lo general los paneles verticales, relativamente concentrados. Por lo tanto, presentan cierta monumentalidad y un alto grado de exhibición, lo que evidencia la importancia de estos sitios desde el punto de vista del uso del espacio.

La diferencia entre estos sitios –aparte de su localización en distintos sectores del valle– radica sobre todo en las características formales del arte rupestre. Mientras en Rosario predominan motivos figurativos con gran diversidad formal, en Intine predominan los motivos abstractos con cierta tendencia a la homogeneidad. Esto nos sugiere que se trata de dos sitios contemporáneos del período Tardío, de usos similares, pero que fueron producidos y usados por poblaciones que, aunque tenían un sustrato cultural común (cultura Arica), tenían diferencias culturales importantes, evidenciado en la forma de expresar formalmente su arte rupestre y en que interactúan con lo foráneo de manera diferente (Santoro *et al.* 2002).

En suma, estos sitios fueron empleados por las sociedades prehispánicas en contextos de uso múltiple, ligados a actividades productivas, de tráfico y domésticas. Dada la monumentalidad relativa de estos sitios y su asociación a senderos interregionales, se supone que estaban destinados a ser vistos constantemente. Posiblemente sirvieron como marcadores de espacios críticos, donde los locales trataban de enfatizar su control sobre un territorio “expuesto” por recibir la influencia incaica y por constituir un paso obligado de las rutas hacia la costa de Arica.

Análisis del contexto espacial

La utilización del arte rupestre en determinados contextos de la vida social supone que esta manifestación fue empleada con ciertos propósitos conformes a las condiciones sociales propias de cada sector del valle. Entonces debemos preguntarnos cuáles fueron los propósitos o fines que estimularon la producción y uso del arte rupestre, qué factores guiaron estas prácticas que usaron arte rupestre en determinados contextos. En definitiva, cuál fue el rol que jugó el arte rupestre en tales contextos prehistóricos.

Nuestro planteamiento general es que el uso del arte rupestre tenía que ver con la marcación ritual de espacios geográficos y sociales (cf. Aschero 1996), a través de lo cual se sacralizaba no sólo el paisaje donde se llevaban a cabo ciertas actividades sino también las mismas prácticas sociales, dentro de condiciones históricas y sociales particulares (Knapp y Ashmore 1999).

Arte Rupestre en el Valle Costero

En el valle costero el arte rupestre corresponde exclusivamente a geoglifos (Figura 1). La ausencia de petroglifos es explicable por la ausencia de soportes (ausencia de agrupamientos de bloques o afloramientos rocosos). Proponemos a modo de hipótesis, que los geoglifos fueron realizados por gente foránea, posiblemente grupos serranos y/o altiplánicos. Esto debido a que los geoglifos se localizan fuera de los espacios locales, debido a que se relacionan directamente con rutas caravaneras que unen las tierras altas (altiplano y sierra) con la costa, y debido a que los geoglifos están orientados a ser observados por gente que transita de este a oeste, es decir, de tierras altas hacia la costa. Evidencias etnográficas muestran que los caravaneros siempre son, al mismo tiempo pastores (Berenguer 2004), y la ganadería de llamas en esta zona es propia de las tierras altas, no del desierto costero. Los grupos del valle costero, de baja densidad poblacional, cuyos núcleos poblacionales estaban en el litoral, ocupaban el valle costero de manera transitoria, esporádica y secundaria, con baja inversión en infraestructura doméstica y ritual como arte rupestre (Santoro *et al.* 2002).³

Dado que el valle costero se comporta arqueológicamente como un espacio más bien unicultural, con bajo valor económico y escasa interacción con grupos foráneos (Santoro *et al.* 2002), entonces se redujo la demanda y competencia por esta zona, por lo tanto que no se requirió de una marcación del espacio mediante expresiones rupestres.

Sugerimos que los geoglifos se vinculan al tráfico caravanero de grupos provenientes de tierras altas (serranos y/o altiplánicos) que se aventuraban a territorios donde pudieron tener más de una reacción hostil (cf. Harris 1985). Estos grupos no tuvieron interés en “ocupar” el sector valle costero, sino que su interés estuvo en la costa, y el valle costero era un paso necesario para la costa. Los geoglifos actuaron como un modo de sacralizar ese espacio y destacar simbólicamente su cualidad de *nexo con la costa*. Los geoglifos, dado su enorme visibilidad y monumentalidad, sirvieron como marcadores y sacralizadores espaciales de las rutas hacia la costa y pudieron actuar como una forma de legitimación del acceso a la costa, sin interferir en las jurisdicciones de los grupos locales. En este sentido, se podría visualizar este arte rupestre como parte de sistemas territoriales, donde los grupos definen derechos en áreas que son explotadas y que se encuentran lejos de sus asentamientos nucleares (Harris 1985; Pérez de Micou *et al.* 1992; Bradley *et al.* 1995). Esta situación se habría acentuado durante el período Tardío, cuando evidencias etnohistóricas y arqueológicas muestran un notorio interés

Inka por la costa. Santoro *et al.* (2002) plantean que el Inka habría controlado el valle costero con miras a la obtención de recursos propiamente costeros, como guano, pescados y mariscos secos (véase Muñoz 1981; Schiappacasse *et al.* 1989; Muñoz 1989, 1998). La presencia Inka en la costa se registra en varios sitios de la subárea Valles Occidentales (p.e. en Playa Miller, Caleta Quiani, Caleta Vitor, desembocadura de Camarones (Espouey 1973; Muñoz 1998; Santoro *et al.* 2002). Las referencias etnohistóricas advierten el interés de grupos de tierras altas y del estado Inkas por este tipo de recursos y subrayan el intenso tráfico establecido en torno al transporte de guano y pescado seco hacia el interior, sierra y altiplano (Julien 1985; Hidalgo y Focacci 1986; Rostworowski 1986; Schiappacasse *et al.* 1989; Santoro 1995). Si este fue el panorama, los geoglifos fueron trascendentales en definir, marcar y sacralizar *espacios de nexos o acceso* a los recursos costeros, más que una marcación del valle costero en sí mismo. La marcación usando expresiones iconográficas parece ser un claro intento de sacralizar dichos espacios (Knapp y Ashmore 1999), que tuvieron escasa importancia económica.

Arte Rupestre en el Valle Fértil

El arte rupestre del valle fértil presenta similitudes y diferencias cualitativamente significativas respecto del valle costero. En primer lugar, al igual que ese sector, su presencia corresponde casi exclusivamente a geoglifos con características formales y espaciales bastante similares a las del valle costero, por lo que sugerimos que son contemporáneas, y por lo tanto, vinculados a poblaciones de tierras altas. Nuevamente llama la atención la escasez de petroglifos (existe un solo sitio), lo que no puede explicarse por las mismas razones enunciadas para el valle costero puesto que aquí existen afloramientos rocosos. En el valle fértil la ocupación humana prehispánica es más permanente e intensa, aquí radicarían los núcleos de la población local agricultora de tradición cultural Arica (Santoro *et al.* 2002). Por lo tanto uno podría esperar –según el criterio trazado anteriormente– que sus pobladores hubiesen producido arte rupestre.

Desde esta perspectiva, el escenario rupestre del valle fértil aparece con una notable diferencia respecto del sector valle costero, en la medida que incluye un importante sitio con petroglifos (Rosario-petroglifos, Lluta 38), que parece marcar un espacio fundamental desde el punto de vista de la ocupación y los recursos. Rosario-petroglifos funcionó en un contexto de uso múltiple, como un enclave, que integra el sector de mayor potencial agrícola del valle y articula diferentes ámbitos espaciales (costa y valle), y como un nodo vinculado estrechamente a rutas regionales dirigidas desde y hacia Azapa, la costa y la sierra.

Rosario marcaría un espacio clave, el valle fértil, el cual dada su importancia económica estaba más sujeto a la competencia de diferentes grupos. De hecho, durante el período Intermedio Tardío, este sector mantuvo fuertes relaciones con poblaciones de tierras altas (sierra/altiplano) (Santoro *et al.* 2002). Considerando la gran concentración

y visibilidad de los paneles de este sitio, su variabilidad estilística y su asociación a importantes senderos y rutas, se sugiere que los grabados fueron hechos para ser vistos desde el exterior no sólo por los locales sino también por gente foránea quienes también debieron tener alguna injerencia en la producción del arte rupestre del sitio. Así, funcionó como un espacio ritual que congregó a población local y no local y que pudo servir para rectificar acuerdos de interacción y colaboración, de morigeración de conflictos, integración e identidad por encima de las diferencias grupales.

Arte Rupestre en el Valle Intermedio Chaupi Yunga

Este sector es el que presenta mayor variabilidad en el arte rupestre de los períodos Intermedio Tardío y Tardío, expresado en diferentes modalidades y contextos de uso: tráfico, *wak'as*, vida doméstica y usos múltiples. Todos los sitios de arte rupestre corresponden a petroglifos, lo que indudablemente se debe a la disponibilidad de materia prima apta como soporte (paredes o bloques de ignimbrita), en tanto carece de laderas y condiciones topográficas adecuadas para la realización de geoglifos (el valle es estrecho con laderas rocosas y escarpadas sin formación de dunas).

Pese a que hay una uniformidad en el tipo de sitios en cuanto al soporte utilizado (piedra) ellos presentan enorme variabilidad técnica, iconográfica y de uso. Esta diversidad contrasta con la uniformidad detectada en los sectores valle costero y valle fértil, y muestra que se trata de un espacio fundamentalmente multicultural, donde concurren tradiciones de costa, valles y tierras altas y, durante el Tardío, también Inkas, distribuidos diferencialmente en los diferentes tipos de asentamiento (Santoro *et al.* 2002, 2003). Entonces, la diversidad formal y de uso del arte rupestre obedece posiblemente a que este sector fue históricamente, desde el Intermedio Tardío y a lo largo del Tardío, el más abierto a los elementos foráneos de tierras altas (sierra y altiplano).

En un espacio donde los grupos locales (Arica) interactuaban constantemente con poblaciones de tierras altas incorporando bienes importados a través del intercambio, se hacía necesario marcar y sacralizar los espacios domésticos, tal como lo muestra la presencia de arte rupestre en espacios habitacionales.

La importancia de los sitios vinculados al tráfico estriba en que éstos constituían un puente hacia la sierra y de ahí con el altiplano, al mismo tiempo que eran la puerta de entrada al valle bajo, en la medida que este sector *chaupi yunga* (900-1800 msnm) constituye el primer espacio productivo agrícola hacia la costa; hacia el oriente el valle se torna más encajonado y profundo desapareciendo por completo la habitabilidad humana hasta la sierra (ca. 3000 msnm).

La diversidad en los contextos de uso de arte rupestre posiblemente se deba a la necesidad de sacralizar el paisaje en las actividades cotidianas en el ámbito de una fuerte interacción e integración de diferentes entidades culturales. Es probable que estos sitios fueron utilizados durante

el período Intermedio Tardío y reutilizados durante el Tardío, como lo evidencia la conjunción de elementos iconográficos locales (del Desarrollo Regional) con elementos iconográficos de filiación Inka. Destaca la presencia de sitios posiblemente más vinculados al Inka, tales como Marka Vilavila (Lluta 98) y Vinto 1-2 (Lluta 93) (Valenzuela 2004).

Conclusiones

Del análisis del contexto espacial del arte rupestre, resalta la marcada variación entre geoglifos y petroglifos en la distribución espacial, las características formales y de emplazamiento y rasgos culturales asociados (Figura 8). Los geoglifos se localizan exclusivamente en los sectores bajos (valle costero y valle fértil), mientras que los petroglifos se localizan preferentemente en el sector medio (valle intermedio *chaupi yunga*). Además, el arte rupestre varía a lo largo del valle de Lluta, así como varía el resto del registro arqueológico. Estas diferencias las interpretamos como reflejo de la utilización del arte rupestre en diferentes contextos de uso, correspondientes a distintas expresiones rituales vinculadas con actividades determinadas de la vida social. Estos contextos de uso se relacionan con circunstancias sociales específicas vividas en cada sector del valle. Así, en el sector costero, el arte rupestre de geoglifos, caracterizado por su gran uniformidad, está ligado a las rutas de tráfico hacia la costa, más que con actividades ocurridas en el fondo del valle, donde se detecta escasa ocupación prehispánica.

En el valle fértil, el arte rupestre se manifiesta con fuerza en geoglifos, vinculado también con rutas de tráfico local e interregional. Destaca, sin embargo, un importante sitio de petroglifos que marca la relevancia que tuvo el valle fértil durante los períodos Intermedio Tardío y Tardío, en términos de concentración y acceso a recursos, ocupación humana permanente y relaciones e interacción con grupos de tierras altas. El arte rupestre del valle fértil muestra la dinámica social que tuvo lugar en este sector durante los períodos tardíos.

El valle intermedio *chaupi yunga* exhibe un arte rupestre fuertemente ligado a los procesos sociales ocurridos en la prehistoria del sector, en la medida que la diversidad del arte rupestre y de los contextos arqueológicos no rupestres evidencian la dinámica de interacción social durante los períodos Intermedio Tardío y Tardío en el sector.

En cada uno de los contextos de uso a lo largo de la zona baja del valle de Lluta, el arte rupestre estaría actuando como un marcador visible (en diferentes grados) de espacios sociales y geográficos. El arte rupestre está particularizando el paisaje no sólo como un espacio geográfico, sino también como un espacio social, un lugar donde se desarrollaron actividades sociales. En este sentido, no se marca cualquier lugar sino aquellos que son importantes desde el punto de vista de la vida social. Así, el arte rupestre no sólo marca y sacraliza los lugares (Knapp y Ashmore 1999) sino también los particulariza y contribuye a darle mayor jerarquía y relevancia social a las mismas actividades desarrolladas en dichos lugares. Por este motivo, las

necesidades de marcación de los espacios variaron conforme a las condiciones sociales vividas en cada sector de la cuenca del Lluta.

Agradecimientos

Este artículo es resultado de los proyectos Fondecyt N° 1000457 y 1030312 y del patrocinio del Centro de Investigaciones del Hombre en el Desierto (CIHDE). Agradecemos a Victoria Castro y a Liliana Ulloa por su apoyo, a Anita María Lemus, Pía Moya, Chris Carter, Margaret Weber, Anthony Vella, Warren Osborne, Álvaro Romero y Daniella Jofré, por la enorme ayuda prestada en las labores de campo. A Rolando Ajata por su apoyo en el campo y por la confección de los mapas. Nuestra más sincera gratitud a Daniel Olivera y Francisco Gallardo por sus valiosos comentarios al manuscrito.

Notas

¹ El término petroglifo lo utilizamos para designar al arte rupestre cuyo soporte es la piedra, incluye grabados, pinturas y pictogramas (combinación de pintura y grabado). Geoglifo designa al arte rupestre cuyo soporte es la tierra.

² A lo largo de este artículo los “grupos locales” se refieren a las sociedades prehispánicas que habitaron la costa y valles bajos del extremo sur de Perú y extremo norte de Chile, que han sido identificadas sobre la base de la cerámica denominada cultura Arica o de tradición de Valles Occidentales (Dauelsberg 1959, 1961; Espouey *et al.* 1995; Uribe 1999, 2000). Los grupos de tierras altas referidos en este trabajo aluden a sociedades que habitaron la sierra y altiplano y produjeron los diversos tipos de cerámica Negro sobre Rojo y Charcollo (Schiappacasse *et al.* 1989; Santoro *et al.* 2002).

³ Si los grupos del valle costero produjeron arte rupestre, éste debería encontrarse en sus núcleos de la costa donde se desarrollaban sus actividades cotidianas productivas y rituales de mayor trascendencia. Se conoce la presencia de varias cuevas con pictografías en la costa rocosa al sur de Arica (Bollaert 1975 [1860]; Dauelsberg 1960; Espouey 1973; Muñoz y Chacama 1982; Chacama y Muñoz 1991; Muñoz y Briones 1996); sin embargo, no tenemos bases suficientes para establecer un vínculo entre las poblaciones del valle costero y estas cuevas puesto que en la mayoría de los casos se trata de contextos arqueológicos no investigados, con excepción del sitio La Capilla-1, del Arcaico Tardío (Chacama y Muñoz 1991).

Bibliografía

- Aschero, Carlos
1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales, un encuadre arqueológico. En: *Arqueología Contemporánea Argentina. Nuevas Perspectivas*: 109-145. Buenos Aires, Editorial Búsqueda.

1996. Arte y arqueología: una visión desde la puna argentina. *Chungara* 28(1-2): 175-197. Arica, Universidad de Tarapacá.
2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En: M. Podestá y M. de Hoyos (eds.), *Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, pp. 15-44. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del INAPL.
- Bate, Luis Felipe
1998. *El Proceso de Investigación en Arqueología*. Barcelona, Crítica.
- Berenguer, José
1995a. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara* 27(1): 7-43. Arica, Universidad de Tarapacá.
1995b. Impacto del caravaneo prehispánico tardío en Santa Bárbara, Alto Loa. En: *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo I: 185-202. Antofagasta, Universidad de Antofagasta.
2004. *Caravanas, Interacción y Cambio en el Desierto de Atacama*. Santiago, Ediciones Sirawi.
- Berenguer, José y José Luis Martínez
1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Bollaert, William
[1860] 1975. Descripción de la Provincia de Tarapacá. *Norte Grande* 3-4(1): 459-479. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Bradley, Richard
1993. *Altering the Earth. The origins of monuments in Britain and continental Europe*. Edinburgh, Society of Antiquaries of Scotland.
- Bradley, Richard, Felipe Criado y Ramón Fábregas
1994. Rock art research as landscape archaeology: a pilot study in Galicia, north-west Spain. *World Archaeology* 25(3): 374-390. London, Routledge.
- Bradley, Richard, Felipe Criado y Ramón Fábregas
1995. Rock art and the prehistoric landscape of Galicia: the results of field survey 1992-1994. *Proceedings of the Prehistoric Society* 61: 347-370. United Kingdom, Prehistoric Society.
- Briones, Luis
1984. Fundamentos para una metodología aplicada al relevamiento de los geoglifos del norte de Chile. *Chungara* 12: 41-56. Arica, Universidad de Tarapacá.
2003. Arte Rupestre: Geoglifos en los valles de Lluta y Azapa. MS.
- Briones, Luis y Juan Chacama
1987. Arte rupestre de Ariqueña: análisis descriptivo de un sitio con geoglifos y su vinculación con la prehistoria regional. *Chungara* 18: 15-66. Arica, Universidad de Tarapacá.
- Briones, Luis, Persis Clarkson, Alberto Díaz y Carlos Mondaca
1999. Huasquiña, las chacras y los geoglifos del desierto: una aproximación al arte rupestre andino. *Diálogo Andino* 18: 39-61. Arica, Universidad de Tarapacá.
- Castro, Victoria y Francisco Gallardo
1995-96. El poder de los gentiles. Arte rupestre en el Río Salado (Desierto de Atacama). *Revista Chilena de Antropología* 13: 79-98. Santiago, Universidad de Chile.
- Chacama, Juan e Iván Muñoz
1991. La cueva de La Capilla: manifestaciones de arte y símbolos de los pescadores arcaicos de Arica. *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo I: 37-41. Santiago, Museo Nacional de Historia Natural.
- Childe, V. Gordon
1958. *Reconstruyendo el Pasado*. México, Universidad Autónoma de México.
- Clarkson, Persis B.
1998. Archaeological imaginings. Contextualización of images. En: D.S. Withley (ed.), *Reader in Archaeological Theory. Post-Processual and Cognitive Approaches*, pp. 119-130. London & New York, Routledge.
- Clarkson, Persis y Luis Briones
2001. Geoglifos, senderos y etnoarqueología de caravanas en el desierto chileno. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 33-45. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Criado, Felipe
1991. Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. *Boletín de Antropología Americana* 24: 5-29. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
1999. *Del Terreno al Espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*. Galicia, Universidad de Santiago de Compostela.
- Criado, Felipe y Rafael Penedo
1993. Art, time and thought: a formal study comparing Palaeolithic and postglacial art. *World Archaeology* 25(2): 187-203. London, Routledge.
- Dauelsberg, Percy
1959. Contribución a la arqueología del valle de Azapa. *Boletín Museo Regional de Arica* 3: 36-52.

1960. Reconocimiento arqueológico de los valles de Lluta, Vitor y la zona costera de Arica. *Boletín del Museo Regional de Arica* 4: 70-77.
1961. La cerámica de Arica y su situación cronológica. En *Trabajos presentados al Encuentro Arqueológico Internacional de Arica y Cuadro Cronológico del Área Andina Meridional*. Arica, Museo Regional de Arica. Mimeografiado.
- Espoueys, Oscar
1973. Listado de sitios de la cuenca del Lluta. MS.
- Espoueys, Oscar, Virgilio Schiappacasse, José Berenguer y Mauricio Uribe
1995. En torno al surgimiento de la Cultura Arica. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo I: 171-185. Antofagasta, Universidad de Antofagasta.
- Gallardo, Francisco, Carole Sinclair y Claudia Silva
1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del Desierto de Atacama. En: J. Berenguer y F. Gallardo (eds.), *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, pp. 57-96. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Gordillo, Jesús
1992. Petroglifos y tráfico: un caso de interacción micro-regional en el ámbito de los valles de Tacna, Perú. *Boletín de la SIARB* 6:54-63. La Paz, Sociedad de Investigación de Arte Rupestre de Bolivia.
- Harris, Olivia
1985. Ecological Duality and the Role of the Center: Northern Potosí. En: S. Masuda, I. Shimada y C. Morris (eds.), *Andean Ecology and Civilization, An Interpretative Perspective on Andean Ecological Complementarity*, pp. 311-335. Tokyo, University of Tokyo Press.
- Hidalgo, Jorge y Guillermo Focacci
1986. Multietnicidad en Arica, s. XVI. Evidencias etnohistóricas y arqueológicas. *Chungara* 16-17: 137-147. Arica, Universidad de Tarapacá.
- Hirsch, Eric
1995. Landscape: between place and space. En: E. Hirsch y M. O'Hanlon (eds.), *The Anthropology of Landscape. Perspectives on place and space*, pp. 1-30. New York, Oxford University Press.
- Hodder, Ian
1988. *Interpretación en Arqueología. Corrientes actuales*. Barcelona, Crítica.
1990. Textos de cultura material y cambio social: una discusión teórica y algunos ejemplos arqueológicos. *Boletín de Antropología Americana* 21: 25-39. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Julien, Catherine
1985. Guano and resources control in sixteenth-century Arequipa. En: S. Masuda, I. Shimada y C. Morris (eds.), *Andean Ecology and Civilization*, pp. 185-231. Tokyo, University of Tokyo Press.
- Keller, Carlos
1946. *El Departamento de Arica*. Censo Económico Nacional, Volumen I. Ministerio de Economía y Comercio. Santiago, Zig-Zag.
- Knapp, Bernard y Wendy Ashmore
1999. Archaeological landscapes: constructed, conceptualized, ideational. En: B. Knapp, y W. Ashmore (eds.), *Archaeologies of Landscape Contemporary Perspectives*, pp. 1-30. Massachusetts, Blackwell Publishers.
- Lumbreras, Luis Guillermo
1981. *Arqueología de la América Andina*. Lima, Milla-Batres.
- Mostny, Grete y Hans Niemeyer
1983. *Arte Rupestre Chileno*. Santiago, Ministerio de Educación.
- Muñoz, Iván
1981. La aldea de Cerro Sombrero en el Período del Desarrollo Regional de Arica. *Chungara*, 7: 105-143. Arica, Universidad de Tarapacá.
1987. La Cultura Arica: un intento de visualización de relaciones de complementariedad económico social. *Diálogo Andino* 6: 31-43. Arica, Universidad de Tarapacá.
1989. Perfil de la organización económico-social en la desembocadura del río Camarones: períodos Intermedio Tardío e Inca. *Chungara* 22: 85-111. Arica, Universidad de Tarapacá.
1998. La expansión incaica y su vinculación con las poblaciones de los valles occidentales del extremo norte de Chile. *Tawantinsuyu* 5: 127-137. Australia, Brolga Press Pty Ltd.
- Muñoz, Iván y Luis Briones
1996. Poblados, rutas y arte rupestre precolombinos de Arica: descripción y análisis de sistema de organización. *Chungara* 28(1-2): 47-84. Arica, Universidad de Tarapacá.
- Muñoz, Iván y Juan Chacama
1982. Investigaciones arqueológicas en las poblaciones precerámicas de la costa de Arica. *Documentos de Trabajo* 2: 3-96. Arica, Universidad de Tarapacá.
- Muñoz, Iván, Juan Chacama y Gustavo Espinosa
1987. El poblamiento prehispánico tardío en el valle de Codpa. Una aproximación a la historia regional. *Chungara* 19: 7-61. Arica, Universidad de Tarapacá.

- Niemeyer, Hans y Pilar Cereceda
1984. *Hidrografía*. Santiago, Instituto Geográfico Militar.
- Niemeyer, Hans y Virgilio Schiappacasse
1981. Aportes al conocimiento del período tardío del extremo norte de Chile: Análisis del sector de Huancarane del valle de Camarones. *Chungara* 7: 3-103. Arica, Universidad de Tarapacá.
- Núñez, Lautaro
1962. Contactos culturales prehispánicos entre la costa y la subcordillera andina. *Boletín de la Universidad de Chile* 31. Santiago, Universidad de Chile.
1976. Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En: H. Niemeyer (ed.), *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J.*, pp. 147-201. Antofagasta, Universidad del Norte.
1979. Comentario sobre el área Centro-Sur Andina. Ponencia presentada al Primer Coloquio Internacional de Arqueología Andina, Abril 1979, Paracas - Perú. Mimeografiado. Antofagasta.
1985. Petroglifos y tráfico en el desierto chileno. En: C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), *Estudios en Arte Rupestre*, pp. 243-278. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Núñez Lautaro y Tom Dillehay
1978. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales: patrones de tráfico e interacción económica*. Antofagasta, Universidad del Norte.
- Pérez de Micou, Cecilia, Cristina Bellelli y Carlos Aschero
1992. Vestigios minerales y vegetales en la determinación del territorio en la explotación de un sitio. En: L.A. Borrero y J.L. Lanata (eds.), *Análisis Espacial en la Arqueología Patagónica*, pp. 53-82. Buenos Aires, Ayllu.
- Podestá, M. Mercedes
1997. *Arte rupestre Argentino: su documentación y preservación*. Buenos Aires, INAPL.
- Podestá, M. Mercedes y Liliana M. Manzi
1995. Arte rupestre e interacción interregional en la puna Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 16: 367-399. Buenos Aires, INAPL.
- Podestá, M. Mercedes, Liliana Manzi, Alex Horsey y M. Pía Falchi
1991. Función e interacción a través del análisis temático en el arte rupestre. En: M. Podestá, M.I. Hernández Llosas y S.E. Renard de Coquet (eds.), *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*, pp. 31-39. Buenos Aires.
- Romero, Álvaro, Calogero Santoro y Mariela Santos
2000. Asentamientos y organización sociopolítica en los tramos bajo y medio del valle de Lluta. *Actas del 3er Congreso Chileno de Antropología*, Tomo II: 696-706. Santiago, Colegio de Antropólogos de Chile.
- Rostworowski, María
1986. La Región del Colesuyo. *Chungara* 16/17: 127-165. Arica, Universidad de Tarapacá.
- Santoro, Calogero
1983. El arte rupestre del área Centro Sur Andina. Ponencia presentada al VI Simposio Internacional de Arte Rupestre Americano, Vancouver.
1995. *Late Prehistoric Regional Interaction and Social Change in a Coastal of Northern Chile*. Ph.D. Dissertation. Pittsburgh, University of Pittsburgh. MS.
- Santoro, Calogero y Percy Dauelsberg
1985. Identificación de indicadores tempo-culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile. En: C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), *Estudios en Arte Rupestre*, pp. 69-86. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Santoro, Calogero, Álvaro Romero, Eugenia Rosello, Vivien Standen, Mariela Santos y Amador Torres
2000. Catastro de sitios arqueológicos del Valle de Lluta. Informe Proyecto Fondecyt 1970597. Manuscrito en posesión de los autores.
- Santoro, Calogero, Álvaro Romero y Vivien Standen
2002. Interacción social en los períodos Intermedio Tardío y Tardío, valle de Lluta, norte de Chile. En: J. Topic (ed.), *La Arqueología y la Etnohistoria en los Andes*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos. En prensa.
- Santoro, Calogero, Álvaro Romero, Vivien Standen y Amador Torres
2003. Continuidad y cambio en las comunidades locales, períodos Intermedio Tardío y Tardío, Valles Occidentales del área Centro Sur Andina. *Chungara Volumen Especial*: 235-247. Arica, Universidad de Tarapacá.
- Sharer, Robert J. y Wendy Ashmore
1979. *Fundamentals of Archaeology*. California, Benjamin/Cummings.
- Schiappacasse, Virgilio, Victoria Castro y Hans Niemeyer
1989. Los Desarrollos Regionales en el Norte Grande (1.000 - 1.400 d.C.). En: J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (eds.), *Culturas de Chile. Prehistoria*, pp. 181-220. Santiago, Andrés Bello.
- Schiffer, Michael B.
1972. Archaeological context and systemic context. *American Antiquity* 32(2): 156-165. Washington D.C., Society for American Archaeology.

Tilley, Christopher

1994. *A Phenomenology of landscape. Place, paths and monuments*. Oxford, Berg.

1996. The power of rocks: topography and monument construction on Bodmin Moor. *World Archaeology* 28(2): 161-176. London, Routledge.

Troncoso, Andrés

1998. Petroglifos, agua y visibilidad: el arte rupestre y la apropiación del espacio en el curso superior del río Putaendo, Chile. *Valles* 4: 127-137. La Ligua, Museo de La Ligua.

Uhle, Max

1922. *Fundamentos étnicos y arqueología de Arica y Tacna*. Quito, Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos.

Uribe, Mauricio

1999. La cerámica de Arica 40 años después de Dauelsberg. *Chungara* 31(2): 189-228. Arica, Universidad de Tarapacá.

2000. Cerámicas arqueológicas de Arica: II etapa de una reevaluación tipológica (períodos Intermedio Tardío y Tardío). *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo II: 13-44. Copiapó, Museo Regional de Atacama.

Valenzuela, Daniela

2004. *Imágenes sobre piedra y tierra: las sociedades del valle de Lluta, períodos Intermedio Tardío y Tardío*. Memoria para optar al título profesional de arqueóloga. Santiago, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.

Daniela Valenzuela, Luis Briones y Calogero Santoro

Valenzuela, Daniela, Calogero Santoro y Álvaro Romero
2004. Arte rupestre en asentamientos del período Tardío en los valles de Lluta y Azapa, norte de Chile. *Chungara Revista de Antropología Chilena* 36(2): 421-437. Arica, Universidad de Tarapacá.

van Hoek, Maarten

2001-2002. The Rosario birds -possible indications of El Niño disasters in the Chilean Atacama Desert. *Almogaren* XXXII-XXXIII: 301-326. Wien, Institutum Canarium.

Vilches, Flora

1999. *Inka Rock Art?: Minor Arts, Major Meanings*. Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts. University of Maryland.

Vilches, Flora y Mauricio Uribe

1999. Grabados y pinturas del arte rupestre tardío de Caspana. *Estudios Atacameños* 18: 73-87. San Pedro de Atacama, Universidad Católica del Norte.

Wagner, Philip L.

1994. Foreword: culture and geography: thirty years of advance. En: K.E. Foote, P.J. Mathewson y J.M. Smith (eds.) *Re-Reading Cultural Geography*, pp. 3-8. Austin, University of Texas Press.

Yacobaccio, Hugo Daniel

1979. Arte rupestre y tráfico de caravanas en la Puna de Jujuy: modelo e hipótesis. *Actas Jornadas de Arqueología del Noroeste Argentino*: 392-407. Buenos Aires.

Purilacti: arte rupestre y tráfico de caravanas en la cuenca del Salar de Atacama (Norte de Chile)

Isabel Cartajena y Lautaro Núñez

“La carga que lleva de ordinario un carnero de estos será de cuatro a seis arrobas y siendo viaje largo no caminan sino dos o tres leguas, a cuatro a lo largo, tienen sus paradas habidas [...] donde hay pasto y agua allí descargan y arman sus toldos, y hacen fuego y comida” (Acosta 1940 (1590) : 208, 212)

RESUMEN

Este trabajo preliminar es parte de una investigación dirigida a la identificación de sistemas de rutas y arte rupestre. El yacimiento de Purilacti se ubica en el flanco occidental de la puna de Atacama. Es un afloramiento ignimbrítico con bloques planiformes donde se observan paneles con petroglifos asociados a estructuras residenciales o estaciones de tráfico. Este se inserta en un patrón de sitios caravaneros dispuestos en despoblados estériles, junto a rutas preincaicas que persistieron hasta comienzos del siglo XX. La ruta asociada a Purilacti saldría eventualmente por la parte baja de los *ayllus* de San Pedro de Atacama, evitando la Cordillera de la Sal, hasta alcanzar el Llano de la Paciencia, ascendiendo a los cerros de Purilacti para seguir rumbo hacia el Loa Medio.

El sitio Purilacti-1 se ubica en el extremo norte del afloramiento. Hay al menos cuatro estructuras alineadas a lo largo de la pared rocosa. Presenta atributos propios del tráfico caravanero: senderos troperos asociados, bloques con petroglifos, refugios pircados y una vertiente cercana. A través de la descripción de algunas representaciones iconográficas y materiales culturales asociados a las estructuras se busca relacionar la ocupación del sitio con fases arqueológicas locales. La ocupación se relacionaría principalmente con el desarrollo de la tradición San Pedro (400-1200 AC), durante la cual se establecieron vínculos caravaneros a larga distancia hacia el Pacífico y valles del noroeste argentino (Aguada).

Purilacti-2 corresponde a una reocupación tardía del período Inka e histórico en la parte sur del afloramiento, caracterizado por la construcción de una gran estructura rectangular y otra más pequeña. Hay remanentes de un *tambo* Inka. Si bien, no se evidencia arte rupestre relacionado con esta ocupación, ésta indicaría la pervivencia de las rutas preincaicas. Las estructuras fueron reocupadas de acuerdo a las evidencias de restos postcoloniales y grabados posthispánicos tales como la presencia de dos cruces del calvario, relacionadas con el proceso de evangelización. Durante el siglo XIX y comienzos del XX la mayor parte de los grabados corresponde a letras, nombres de personas, abreviaturas y años asociados al tráfico de arrieros que trasladaban animales a las nuevas ciudades del desierto. A inicios del siglo XX el antiguo camino deja de ser utilizado por la introducción de vehículos motorizados.

Palabras clave: San Pedro de Atacama - tráfico de caravanas-rutas-paskanas - tradición San Pedro-Inka.

ABSTRACT

This preliminary work is part of a research project aimed to identify rock art and traffic routes. Purilacti, located in the western flank of the Puna de Atacama is an ignimbritic outcrop with flat-shaped rocky panels where petroglyphs are associated to structures related with caravan traffic. This site belongs to a caravan site pattern which is distributed in deserted areas close to pre Inka routes which still remained in use until early 20th century. Purilacti's route eventually starts from the *ayllus* located at the south of San Pedro de Atacama, avoiding the Cordillera de la Sal, reaching the Llano de la Paciencia, ascending the Purilacti's hills (Cerros de Purilacti), and continuing towards the Middle Loa river.

The site Purilacti-1 is located in the outcrop's extreme north where most of the representations are found with at least four lined structures along the rocky wall. This site presents caravan characteristics associated to traffic routes such as rocky panels with petrogllyphs, shelter structures, and a near spring. By describing some

iconographic representations and cultural materials associated to the structures, we aim to relate the occupation of the site with local archaeological phases, emphasizing anthropomorphic designs, full body or face figures with head-dresses, where lineal traces with a geometric tendency were noticed. In some of these representations a relation with golden objects is observed which may be associated with identity markers.

Purilacti-1 occupation is mainly related with the development of the San Pedro cultural tradition (400-1200 AC) where caravan long distance links were established towards the Pacific and the northwest Argentinean valleys (Aguada). We suggest that the Purilacti's caravan route coming south from the *ayllus* may have coexisted with other routes associated to the high sectors of San Pedro de Atacama as indicated by similar iconographic elements registered in Rio Salado and Tambores. Both routes converged in the Cerro Negro area reaching the fertile plains of the Loa Medio.

Purilacti-2 represents a late reoccupation from the Inka and historic period in the southern part of the outcrop. This site is characterized by the construction of a large rectangular structure together with a smaller one. Walls were built from the alignment and superposition of several block rows where those located in the base may correspond to remains from a Inka tambo. Although no rock art related with this occupation is seen, this may indicate the surviving of pre Inka routes. The structures were reoccupied according to evidence of superficial postcolonial remains and posthispanic engravings such as the presence of two Calvary crosses related with the evangelization process. During the 19th and the starting of the 20th century most part of the engravings correspond to letters, names, abbreviations and years associated to muleteer traffic who moved animals to the new dessert cities. Towards the first years of the 20th century the use of the old road was discontinued due to the introduction of motorized vehicles.

Key words: San Pedro de Atacama - caravan traffic routes-*paskanas* - San Pedro tradition - Inka.

Introducción

La prehistoria de los últimos 3000 años en los Andes Centro Sur se encuentra marcada por el tráfico caravanero, a través del cual se generó una compleja trama de relaciones y asentamientos “insulares” en una vasta área, la que repercutió fuertemente en la integración sociocultural a través de fronteras flexibles y un intenso intercambio de bienes y recursos complementarios. Las investigaciones han enriquecido progresivamente diversos modelos de análisis a través de la incorporación de una perspectiva andina, explorando no sólo las dimensiones del tráfico en términos de bienes de subsistencia y prestigio, estableciendo las redes de tráfico, ordenadas en segmentos temporales, sino también, explorando las relaciones entre sitios con arte rupestre, prácticas rituales, estaciones de tráfico y rutas prehistóricas tradicionales en ambientes desérticos. En el ámbito circumpuneño de la vertiente occidental se han identificado bienes muebles y recursos procedentes de interacciones caravaneras de larga distancia tanto de la costa como de las tierras altas y selváticas del oriente, lo cual ha dado lugar a distintos análisis e interpretaciones (Berenguer 2004a, Núñez 1985b, Núñez y Dillehay 1979, Pimentel 2003, Ryden 1944, Tarragó 1989, entre otros). La evidencia arqueológica señala que dichas interacciones estarían operando desde Formativo Temprano (Benavente 1981, Núñez *et al.* 2005) y Tardío (Agüero *et al.* 2001, Lecoq 2001, Nielsen 2001a y b, Núñez 2005, Núñez *et al.* 2003, Rees y de Souza 2004, Thomas *et al.* 1994).

El proceso de interacción caravanero, generó redes de larga distancia, incluyendo espacios con trazados vialmente eficientes, generando una compleja y persistente trama de rutas longitudinales y transversales, reocupadas incluso durante períodos históricos y recientes, tanto en las subáreas de Valles Occidentales y circumpuneña (Berenguer 2004a, Briones y Chacama 1987, Briones *et al.* 2005, Clarkson y Briones 2001, Muñoz y Briones 1996, Nielsen 1997-98, 1999, Núñez 1962, 1976, Núñez y Dillehay 1979, Núñez *et*

al. 2003, Pimentel 2005). A este contexto de tráfico de bienes y rutas se han asociado geoglifos a lo largo de los Valles Occidentales desde el sur peruano hasta el Loa Medio y sus conexiones con la costa y el interior (Briones *et al.* 2005, Núñez 1976, Núñez 1985b, Núñez y Agüero 2004, Pimentel *et al.* 2003). Sin embargo, se reconoce que otro indicador importante que caracteriza la vialidad circumpuneña, es la asociación entre paneles con petroglifos, rutas y *paskanas*, en ambientes despoblados. En este sentido, la identificación de materiales culturales, huellas troperas, estructuras de descanso, marcas, mojones, *apachetas*, y arte rupestre entre otros, han permitido modelar arqueológicamente los sistemas caravaneros en distintos ámbitos circumpuneños (Berenguer 1994, 1995, 2004a; Gordillo 1992; Nielsen 1999; Núñez 1985 a y b; Núñez y Dillehay 1979; Pimentel 2005; Yacobaccio 1979 entre otros).

Por otro lado, la incorporación de datos etnográficos y etnoarqueológicos obtenidos de grupos caravaneros contemporáneos en el área Centro Sur Andina, es de vital importancia para una reconstrucción comprehensiva del tráfico caravanero (Lecoq 1987, Nielsen 2001a). En general, muchos de los ritos están dirigidos por una parte a solicitar los “permisos” de viaje y requerir de la protección por parte de las deidades (*K'ichi* y *Ch'allakuy*), rogativas durante el viaje (*challas* y *tinkas*), pagos mediante ofrendas (*sullus* o fetos de llama, *q'owa* o inciensos y hojas de coca) y la acumulación ritual de piedras en un montículo (*apachetas*), en asociación a rutas y *paskanas* (estaciones de tráfico). Desde esta perspectiva, la compleja trama de petroglifos, geoglifos, *paskanas*, *apachetas*, rituales de “quebras” de cerámica, *challas* con partículas de mineral de cobre y piedras semipreciosas componen los elementos visibles del tráfico prehispanico y pueden ser considerados, por una parte, como marcadores de complejas interacciones étnicas, rutas, y por otra, como sistemas rituales asociados. Si bien, no hay una relación directa entre el caravanero actual y el arte rupestre (Berenguer 2004a), la información aportada

por la etnografía no sólo nos identificar y explicar mejor el tráfico caravanero prehispánico sino que nos señala además, la pervivencia de este modelo en el tiempo y por sobre todo, entender su dimensión ritual.

De acuerdo a prospecciones realizadas, hemos identificado 5 sistemas viales prehispánicos, con un total hasta ahora de 27 sitios con petroglifos y rutas que conectaban las aldeas del valle de San Pedro de Atacama con otros territorios aledaños (Núñez 1984, Núñez *et al.* 1997). En este escenario, el yacimiento Purilacti-1 se encuentra localizado entre los oasis de San Pedro de Atacama y el río Loa Medio (sector de Calama), en un ambiente desértico extremo (Cartajena y Núñez 1999, Núñez *et al.* 1997). Se caracteriza por la presencia de huellas, estructuras y paneles con petroglifos, lo que nos permite describir el carácter caravanero del asentamiento, su ocupación a partir del Formativo y documentar una de las rutas que conectaba a los oasis de San Pedro de Atacama con el Loa Medio y costa aledaña.

Se han registrado restos culturales provenientes de los oasis de San Pedro de Atacama en diversos ambientes distantes, controlados a través de flujos caravaneros orientados no sólo hacia la vertiente trasandina (Nielsen 2001b)

sino también, hacia el borde occidental, alcanzando el Pacífico. Componentes del complejo de alucinógenos, implementos metálicos, cerámica pulida clásica y otros materiales atacameños, se han localizado en cementerios ubicados entre Taltal y la boca del Loa (Núñez 1982), en tumbas aisladas con componentes costeños como la registrada en Mejillones (R. Mavrakis, comunicación personal), en conchales de Abtao (Bravo 1981) y en Quillagua (Agüero *et al.* 2001). Además se han identificado campamentos llameros y rutas entre Calama-Chug Chug-Quillagua-Boca del Loa y la variante Colupo-Chacance-Cobija (Núñez y Briones 2005, Núñez y Agüero 2004). Durante la ocupación del sitio de Purilacti-1, las rutas de interacción hacia el Loa Medio e Inferior y la costa inmediata estaban en pleno funcionamiento, lo que indicaría una conexión desde San Pedro de Atacama al oeste, a base de rutas y estaciones de tráfico, en donde este yacimiento es uno de los eslabones caravaneros para comprender las redes de circulación hacia espacios complementarios.

La zona arqueológica de Purilacti se localiza en el borde oriental de la serranía de Domeyko, al SW de San Pedro de Atacama, próxima a la aguada de Purilacti (Figura 1). Este cordón montañoso corre paralelo a la cordillera de los

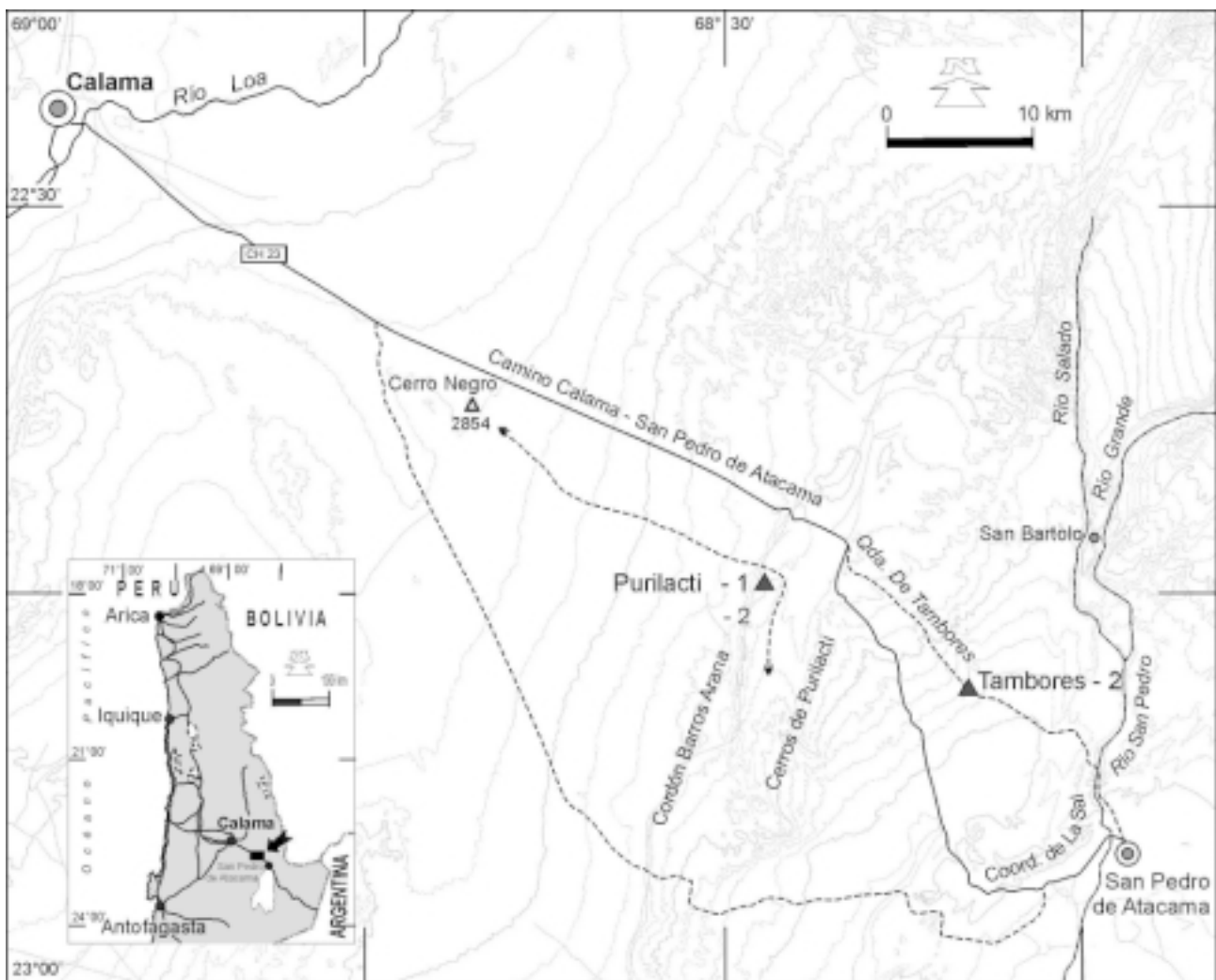


Figura 1. Ubicación de los sitios Purilacti-1 y 2. La línea punteada con flechas indica la dirección de la huella caravanera prehispánica

Andes, formándose entre ambas elevaciones el Salar de Atacama. En general, la precordillera andina es cortada por múltiples quebradas, donde se sitúan los oasis en elevaciones entre los 2000 y 3500 m, las que sirven de acceso al sector oriental del macizo andino puneño. En oposición, al oeste de la serranía de Domeyko comienza la pampa o planicie de aridez absoluta que se extiende hasta el litoral, cubierta de rellenos aluviales en un ambiente inhóspito generalizado. El yacimiento se asocia a las rutas que ascienden por la quebrada homónima y por aquellas que salen por el sur de los *ayllus* del Salar de Atacama hacia los altos de Purilacti. En los bordes altos de la quebrada se identificaron más de diez mojones marcatorios al sur y norte respectivamente. La ruta se aproxima a Purilacti-1, observándose el patrón “rastrillo” que sale desde el relieve bajo del sector de los *ayllus* al sur de San Pedro de Atacama, evitando la Cordillera de la Sal, hasta alcanzar el Llano de la Paciencia y de allí ascender entre los cerros de Purilacti y alcanzar el yacimiento (558.682E/7.485.273N, altura 3.416 m), para continuar con rumbo hacia Calama traspasando por el borde sur del cordón de Barros Arana, vía Cerro Negro.

El emplazamiento corresponde a un afloramiento riolítico, situado en un despoblado, que emerge como un gran promontorio, utilizado como un refugio natural (Figura 2). Las caras de las rocas se presentan fuertemente patinadas de color pardo rojizo debido a la erosión y oxidación local.

Purilacti-1

Se ubica en el extremo norte del gran afloramiento rocoso donde se encuentran varios paneles con grabados, ex-

puestos en el área más luminosa, orientados al norte, asociados a lo menos a cuatro estructuras (Figura 3). Estas se encuentran alineadas a lo largo de la pared del afloramiento y presentan una forma circular con un perímetro delimitado por bloques medianos con un diámetro interior entre 1.5 y 2.5 m (Figura 4). En el afloramiento ignimbrítico se eligieron bloques planos para la representación de diseños por medio de la técnica percusión (piqueteado), incisión o raspado. Efectivamente, en determinados sectores de los bloques se realizaron conjuntos de petroglifos organizados en espacios acotados (paneles). Se registra una alta frecuencia de diseños antropomorfos, figuras con tocado de cuerpo completo o caras, confeccionadas a partir de trazos rectilíneos, en las cuales se advierte una tendencia hacia la geometrización. Se observa cierto grado de síntesis de los diseños, en donde se enfatizan rostros por sobre segmentos del cuerpo simplificados. Los diseños pueden encontrarse aislados (Figura 5a-e) o bien en conjuntos (paneles), con una alta profusión de petroglifos (Figura 6 a y b). Si bien, también se registran otros motivos zoomorfos y geométricos, nos hemos concentrado en el primer grupo puesto que nos parecen buenos indicadores en cuanto nos permiten insertar el sitio dentro del desarrollo de las fases locales a la vez que identificar elementos iconográficos que nos permiten relacionarlos con otras materialidades y áreas. Con este fin se relevaron las unidades I-VI y se analizó el material recolectado en la superficie de las estructuras.

Unidades de relevamiento

Purilacti-1-I Panel I: Diseño ubicado en la parte superior del panel, correspondiente a un rostro de contorno rectan-



Figura 2. Vista general de los sitios Purilacti-1 (P-1) y Purilacti-2 (P-2)



Figura 3. Vista general del sitio Purilacti-1

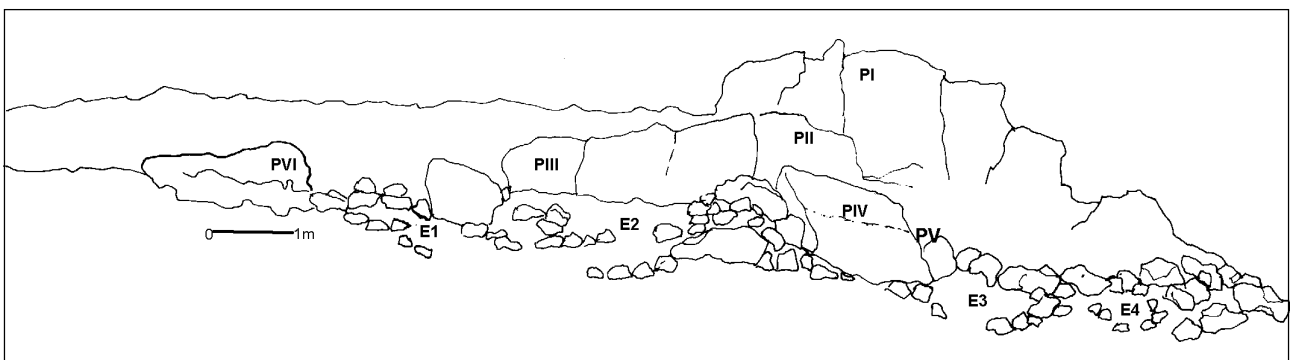


Figura 4. Croquis del sitio Purilacti-1. Se señala la ubicación de los paneles descritos en el texto (PI-VI) y de las estructuras o paskanas (E1-4)

gular. Presenta una prolongación en la parte inferior y un elemento rectilíneo horizontal con extremos redondeados sobre la cabeza. Además, se encuentra otro que sólo presenta el contorno y la boca. Ambos corresponden a grabados profundos, de contornos anchos, los apéndices se presentan de cuerpo lleno, es decir, la totalidad del cuerpo se encuentra bajorrelieve (Figura 5e).

Purilacti-1-II Panel II: El personaje ubicado en el extremo izquierdo presenta un rostro cuadrangular compuesto de tres círculos concéntricos a partir de los cuales se forma la nariz y la boca. Presenta un tocado cefálico del cual salen seis apéndices verticales. Porta un camión con dos líneas diagonales que se cruzan en X. Está asociado a un instrumento, con un extremo abultado realizado por percusión fina. La figura está elaborada a partir de incisiones lineales. El personaje central presenta un rostro cuadrangular, con cejas y nariz en forma de T con dos pequeños círculos ho-

radados que corresponden a los ojos. La boca es rectangular y presenta dientes marcados. Tiene un tocado cefálico similar a un penacho en forma de triángulo invertido, también relleno por técnica de fina percusión. El cuerpo es cuadrado y no se encuentra decorado. Tiene dos brazos, el izquierdo se encuentra flectado a nivel del codo y toca la cabeza del primer personaje, el derecho cuelga estirado hacia abajo. Además presenta dos piernas y pies esquematizados orientados hacia la izquierda, es decir, hacia el primer personaje. El personaje de la derecha presenta un rostro cuadrangular, sus ojos corresponden a dos pequeños círculos y la boca es rectangular con dientes. También presenta un tocado cefálico similar al anterior, es decir, un penacho en forma de triángulo invertido, relleno por técnica de fina percusión. El cuerpo no se aprecia bien, sólo se advierten dos líneas paralelas que forman una suerte de cuello. En su lado derecho inferior se encuentran dos rostros similares a la figura anterior, no obstante, uno de ellos se encuentra sin

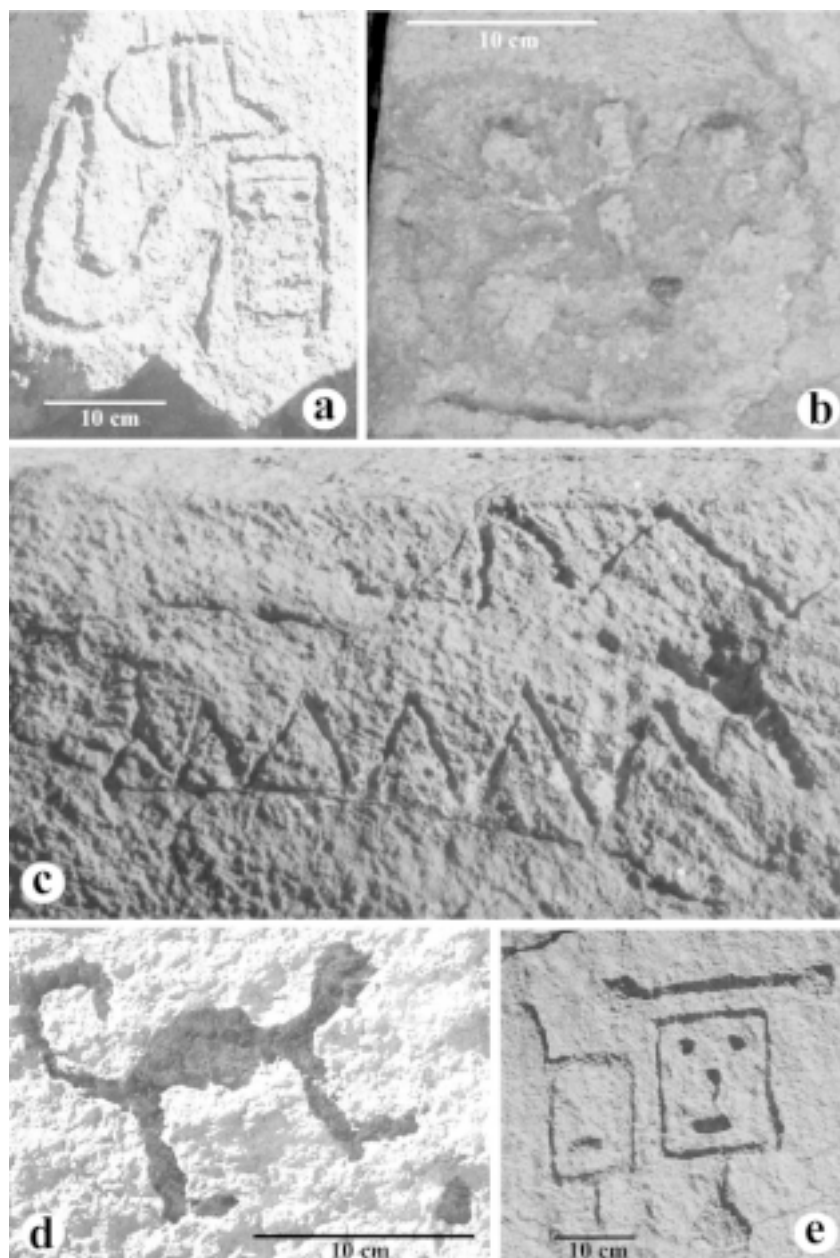


Figura 5. Algunos de los motivos aislados antropomorfos (a, b y e), zoomorfos y draconiformes (c y d)

tocado. Otro rostro cuyo contorno no se encuentra demarcado, se ubica entre el báculo y el primer personaje a la altura del hombro/rostro. En el extremo derecho superior del panel se encuentra un pequeño personaje que presenta una cabeza redonda y un cuerpo cuadrangular realizado con fina percusión. El brazo izquierdo sale flectado hacia arriba y el derecho también curvado hacia abajo (Figura 7).

Purilacti-1-III Panel III: En el extremo derecho se localiza un rostro de contornos redondeados que presenta un tocado con dos apéndices colgando a cada lado del rostro, bajo el cual se encuentra un gran pectoral. A la izquierda de éste se encuentran varias representaciones, dos de las cuales están realizadas por raspado y corresponden a dos representaciones de pectorales. Sobre ellos se encuentra un rostro cua-

drangular o máscara. En la parte inferior se ubica un pequeño rostro cuadrangular (Figura 8).

Purilacti-1-IV: Corresponde a un motivo grabado en la parte superior de un gran bloque, con línea en zigzag bastante profunda que delimita en la parte inferior y superior una figura indeterminada (Figura 5c).

Purilacti-1-V: En la parte trasera de un bloque se encuentra grabada una cara frontal feliniforme, puesto que presenta dos orejas. Está elaborada mediante incisiones profundas, sobre todo los ojos, la boca sigue una tendencia rectangular, además presenta dos líneas paralelas ubicadas en cada mejilla (Figura 9).

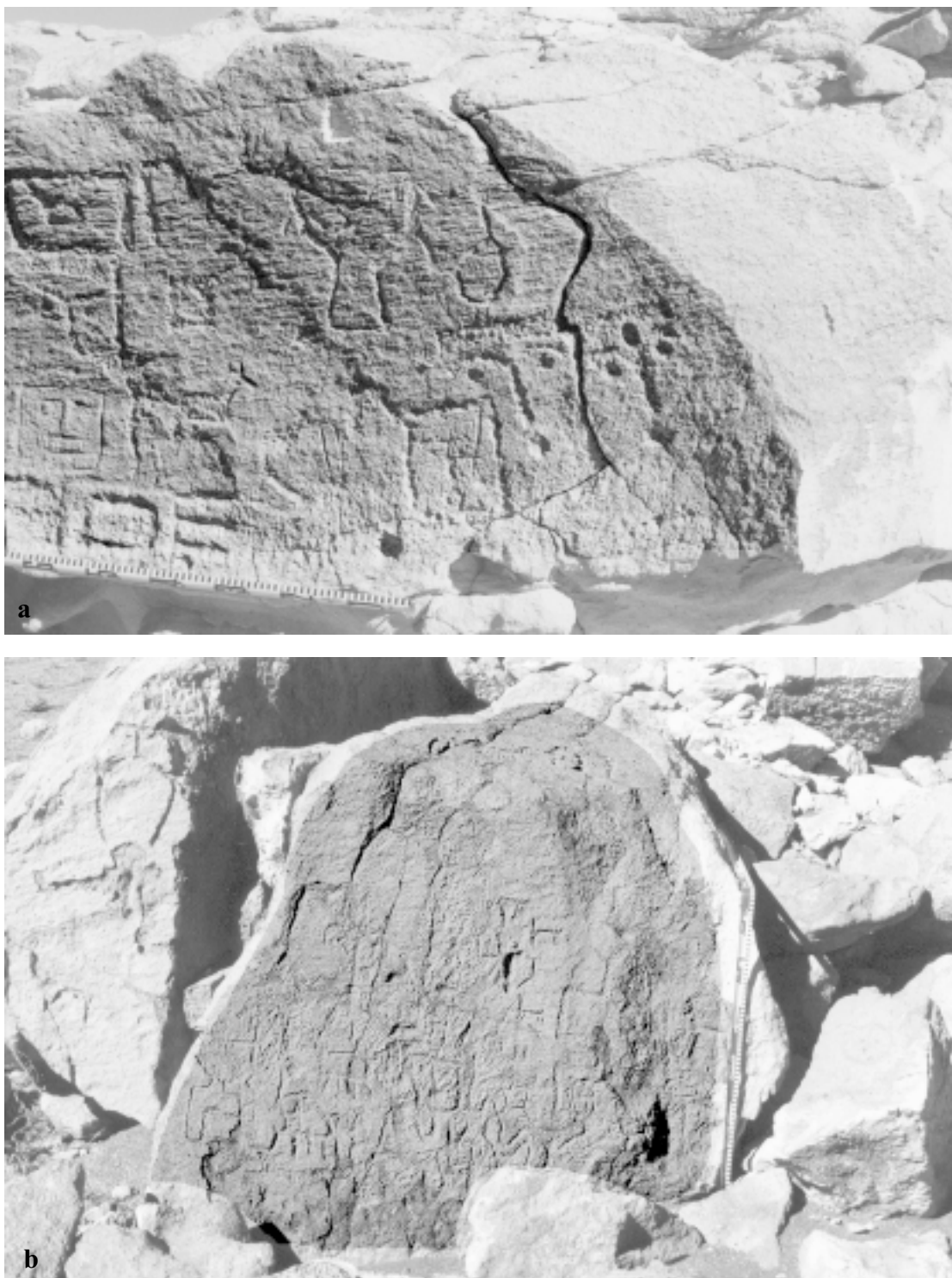


Figura 6a y b. Algunos de los paneles con profusión de motivos acotados a grandes bloques (no descritos en el texto)

Purilacti-1-VI: Se trata de un personaje con rostros y cejas en forma de "T" y ojos formados por círculos horadados con un tocado en forma de arco horizontal realizado a través de fina percusión. Llama la atención la disposición dinámica de sus brazos, flectados, con el brazo izquierdo alzado y el derecho hacia abajo, realizado a partir de técnica de raspado (Figura 10).

Material Superficial

El material de superficie asociado a las estructuras es escaso y se encuentra compuesto por una mano biconvexa de granito con el borde percutido (Figura 11a), una lasca grande de toba (9.0 cm de largo, 7.5 de ancho y 1.8 cm de espesor) con un borde retocado por percusión y un borde friccionado-pulido (Figura 11b) y un percutor planconvexo

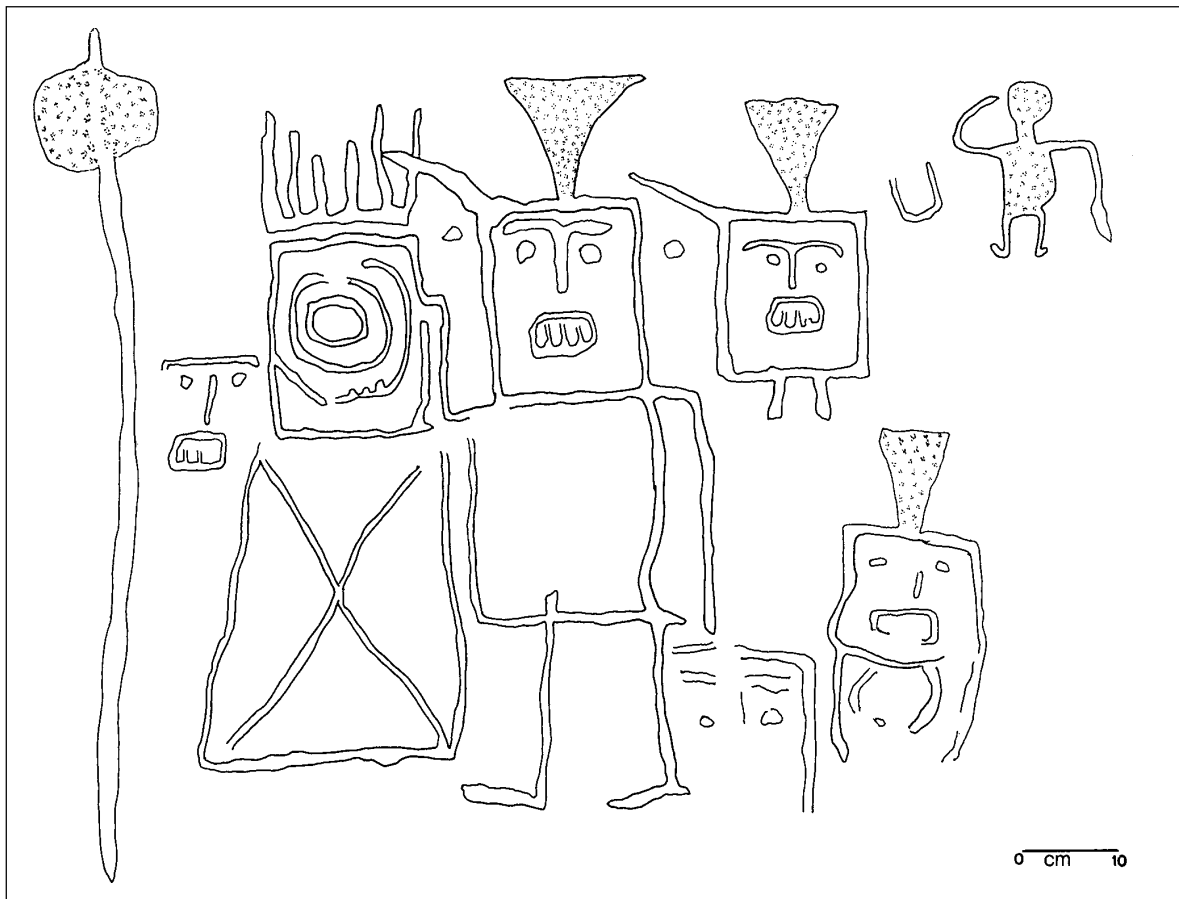


Figura 7. Unidad de relevamiento Purilacti-1-II

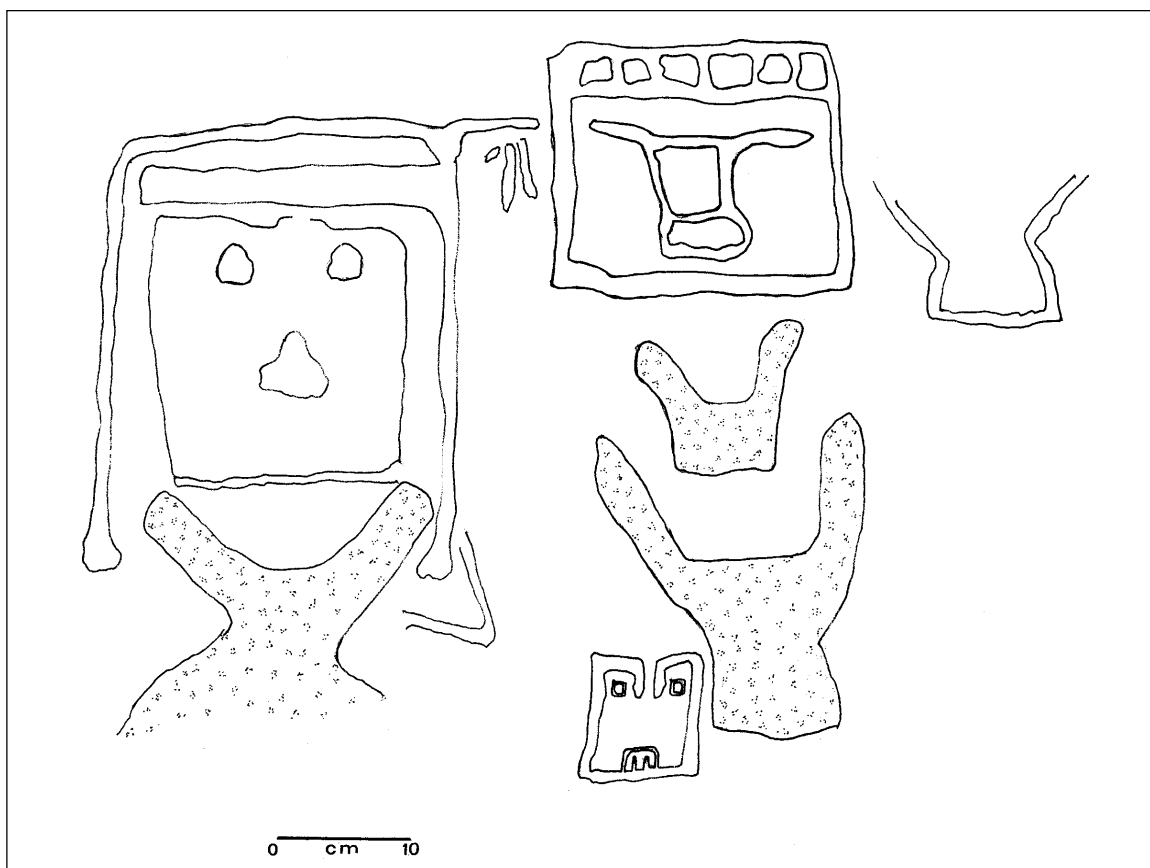


Figura 8. Unidad de relevamiento Purilacti-1-III

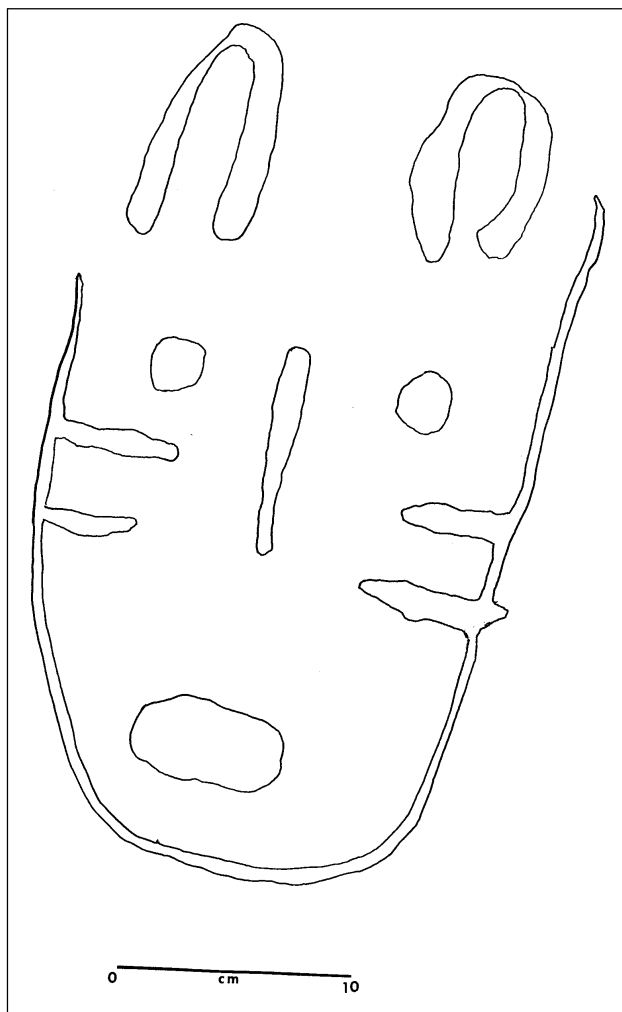


Figura 9. Unidad de relevamiento Purilacti-1-V

de toba con un borde friccionado y desgastado, los que se relacionarían eventualmente con la confección los petroglifos. Además se registraron dos puntas bifaciales pedunculadas con aletas (Figura 11 c y d) de obsidiana y sílice y partículas de crisocola. En total se recuperaron 29 fragmentos de cerámica, los que pudieron ser clasificados en 5 grupos:

Grupo 1: Pulido café exterior e interior ahumado (1) y negro pulido exterior e interior (1). Se identificaron 11 fragmentos de cuerpo y un borde levemente evertido de un cuello recto de un jarro semiglobular (Figura 11 e). La pasta es homogénea y se encuentra compuesta por arena, mica, cuarzo y abundante biotita. Las paredes son delgadas con un espesor entre 3.4 y 4.9 mm.

Grupo 2: Pulido gris-café exterior/alizado interior rojizo (3) con huellas de escobillado (Figura 11 f), la pasta es similar al grupo anterior. Las paredes presentan un espesor entre 6.7 y 6.9 mm.

Grupo 3: Pulido gris-café exterior e interior (1) y pulido gris-café exterior/alizado gris-café interior (1). Antiplástico compuesto de arena y mica. Se registraron dos fragmentos de

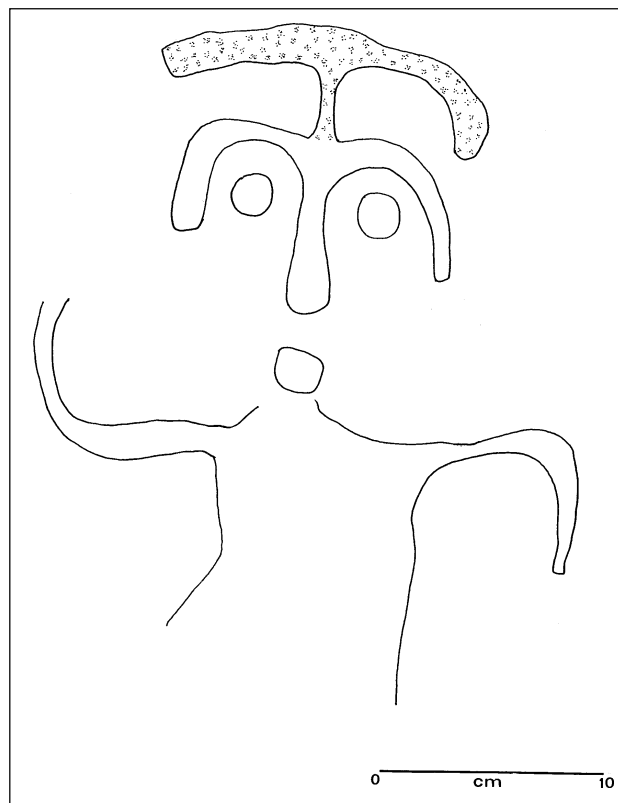


Figura 10. Unidad de relevamiento Purilacti-1-VI

borde muy evertido (Figura 11g). Las paredes presentan un espesor de 3.7 y 4.8 mm respectivamente.

Grupo 4: Pulido gris-café exterior e interior (1) y alizado café rojizo exterior/pulido café interior (1). Antiplástico compuesto por arena y biotita. Estos corresponden a dos fragmentos de labios de piezas abiertas, uno adelgazado y otro invertido (Figura 11 h), cuyas paredes tienen un espesor de 4.7 mm.

Grupo 5: Alizado café exterior y ahumado interior (1), alizado café-rojizo exterior y ahumado interior (1). Antiplástico compuesto por arena y abundante mica. Dentro de este grupo también se registran alizados café exterior e interior (4) y alizados café-rojizo exterior e interior (4), con antiplástico compuesto por biotita. Este grupo presenta sólo restos de cuerpo, en general, con paredes más gruesas que los grupos anteriores (6.3-8.3 mm).

Los fragmentos recuperados permiten identificar una ocupación que comienza con la fase Sequitor representada por los Grupos 1 y 2. Se advierten además, dos bordes similares a las “ollitas” características de la fase Quito (Grupo 3) y finalmente, el Grupo 4 corresponde al café-gris Ayquina del Intermedio Tardío (A. Benavente comunicación personal).

Purilacti-2

Este yacimiento corresponde a una reocupación tardía posiblemente del periodo Inka e histórico, durante la cual

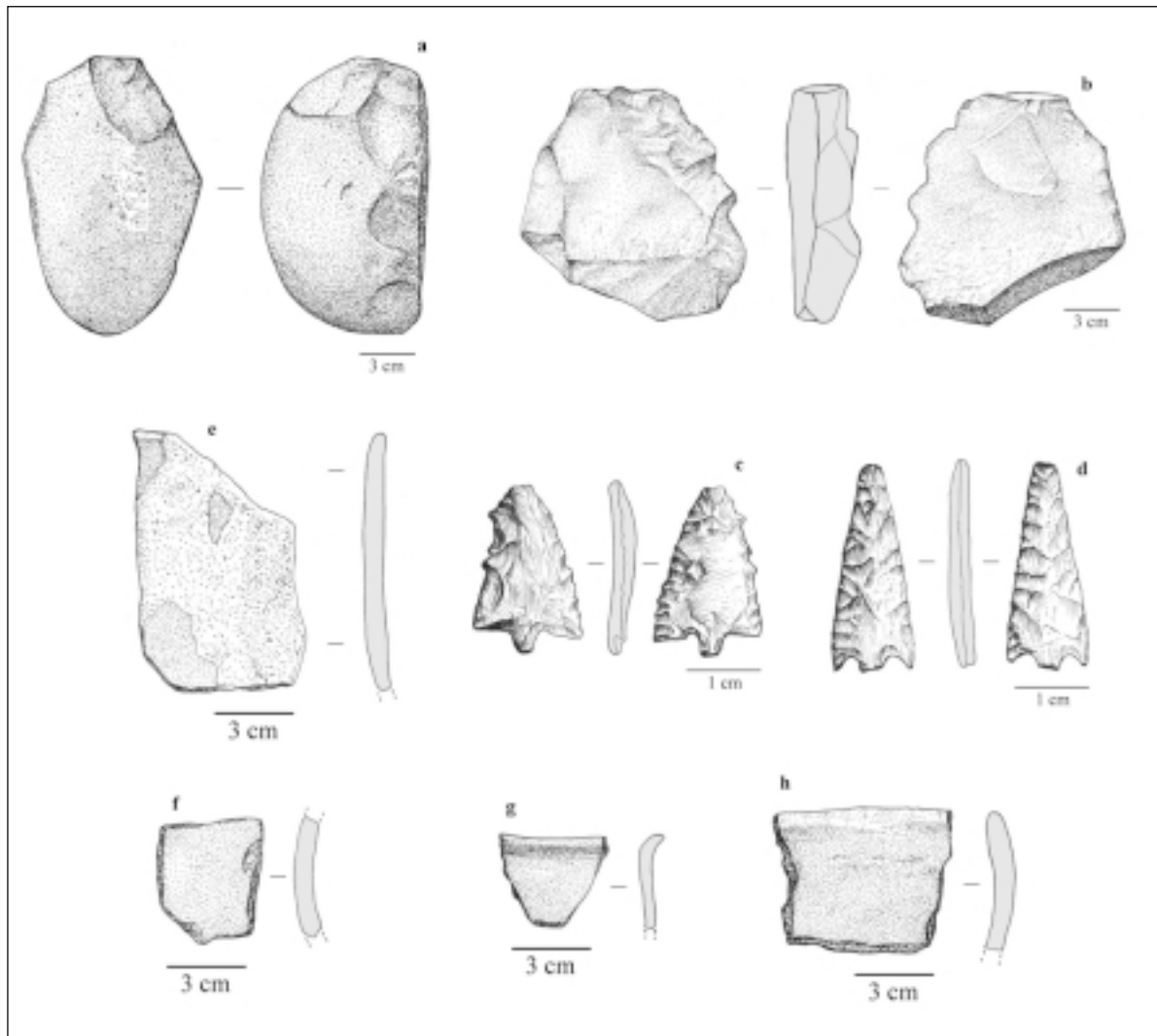


Figura 11. Restos materiales recolectados en la superficie del sitio Purilacti-1

a. Mano biconvexa de granito con borde percutado. b. Lasca grande de toba con un borde rebajado por percusión y el otro friccionado-pulido. c. y d. Puntas bifaciales pedunculadas con aletas de obsidiana (c) y sílice (d). e. Fragmento de cerámica (borde) asignable a la fase Sequitor. f. Fragmento de cerámica (cuerpo) asignable a la fase Sequitor. g. Fragmento de cerámica (borde) asignable a la fase Quito. h. Fragmento de cerámica (borde) café-gris Ayquina.

se construyó una gran estructura rectangular y otra más pequeña, con la parte basal de los muros muy bien tratada. La superficie del recinto más pequeño corresponde a ca. 89 m² y la del más grande a ca. 196 m². Los muros están contruidos a partir de la alineación y superposición de varias corridas de bloques (Figura 12). La presencia inca estaría sugerida por el formato rectangular y los bloques canteados de gran volumen en las bases, incluyendo algunos en el nivel inferior no perturbado. Ambas estructuras se apoyan en el barranco ignimbrítico, que se usa como muro este, donde se hicieron perforaciones para apoyar el techo del recinto más pequeño. Estas fueron reocupadas de acuerdo a la evidencia de restos postcoloniales en superficie. Ambas estructuras se asocian a grabados correspondientes a inscripciones posthispánicas, ubicadas tanto en la pared del afloramiento como en algunos bloques que forman parte de los muros. En la estructura pequeña se registran dos cruces grabadas, denominadas “cruz del calvario” por la plataforma triangular que se encuentra en su base (Figura 13).

Discusión y conclusiones

Puesto que los trabajos de Purilacti se encuentran en una etapa inicial, a continuación se entregan los primeros resultados obtenidos del relevamiento de algunos de los paneles con arte rupestre. La asignación temporal de los grabados se realizó de acuerdo a las similitudes formales con elementos iconográficos conocidos, fechados (absoluta o relativamente) y a través de la cerámica registrada en la superficie de las estructuras o *paskanas*. Es necesario señalar que no se advierten superposiciones de grabados en los paneles aquí descritos, a raíz de lo cual cada unidad de relevamiento se encuentra bien delimitada.

Por una parte, las figuras centrales del Panel II con rostro humano y dentadura con trazos verticales (Figura 7) son muy similares al hallazgo de una lámina repujada de oro (Figura 14a) en rutas caravaneras del patrón rastrillo en el Salar de Talabre, entre San Pedro de Atacama y Calama¹.



Figura 12. Vista del sitio Purilacti-2

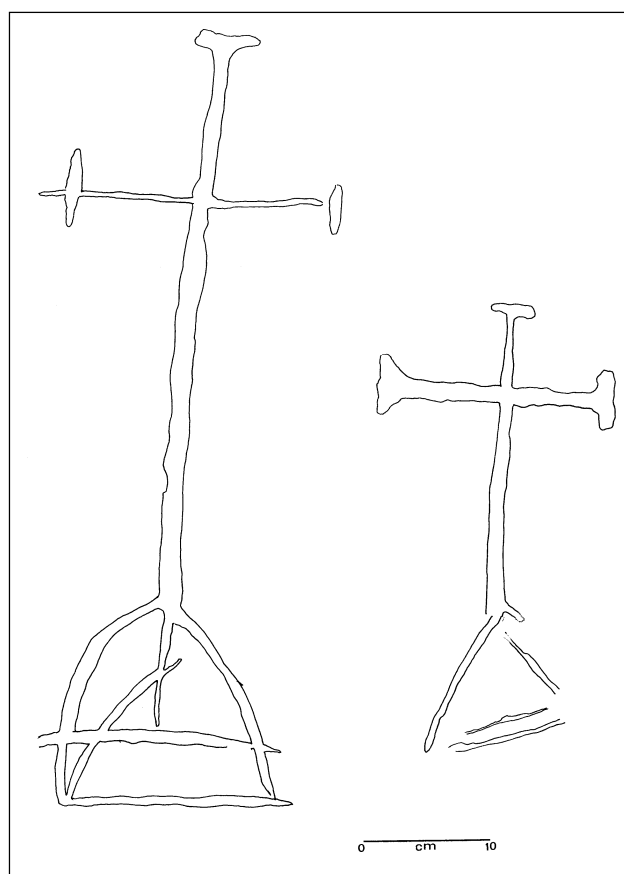


Figura 13. Unidad de relevamiento Purilacti-2-I

Se observa una perforación en la parte superior para ser suspendida ya sea de las vestimentas o de un colgante. Esta fue elaborada mediante una técnica de repujado y de sobre

relieve con el fin de destacar los ojos, nariz y cejas en forma de T. La estrecha relación entre las representaciones observadas en los paneles y la lámina, sugiere que los caravaneros se desplazaron portando estas láminas evocando una suerte de personaje mítico o bien haciendo referencia a personajes de alta jerarquía, como los representados en los paneles de sus *paskanas*. Estas figuras presentan similitudes con aquellas presentes en los paneles del río Salado o Chuschul (Niemeyer 1968, Lámina II) que también presentan los brazos en una posición similar y los ojos, nariz y ceja en forma de T.

En un comienzo, las representaciones del Panel III (Figura 8) habían sido relacionadas con líderes o *curacas*, caracterizados por los “bancos de caciques” descritos por Martínez (1986) o bien, con adornos pectorales (Cartajena y Núñez 1999). Sin embargo, se asemejan muchísimo a los pectorales de oro registrados en el noroeste argentino, (González 2000, Figura 2.4) (Figura 14b). Otras representaciones de estos pectorales se registran en el sitio Tambores-2 (Núñez *et al.* 1997). Es interesante notar, al igual que en el caso de la lámina de oro, la relación entre representaciones iconográficas y objetos de oro. Estas podrían relacionarse con marcadores de identidad étnica (Martínez 1998), mediante los cuales se proclama la identidad y membresía de caravaneros y derechos del uso de rutas y lugares (Berenguer 2004a y b).

La presencia del rostro feliniforme en uno de los bloques del yacimiento (Panel V, Figura 9), es similar al que A. R. González (1974) describe para uno de los motivos de un vaso de alfarería de la cultura Aguada², cuyo rostro es antropomorfo con orejas que parecen ser felínicas o quizás cierta especie de búho, el cual presenta dos líneas diagonales paralelas como decoración en el rostro. Además se encuen-

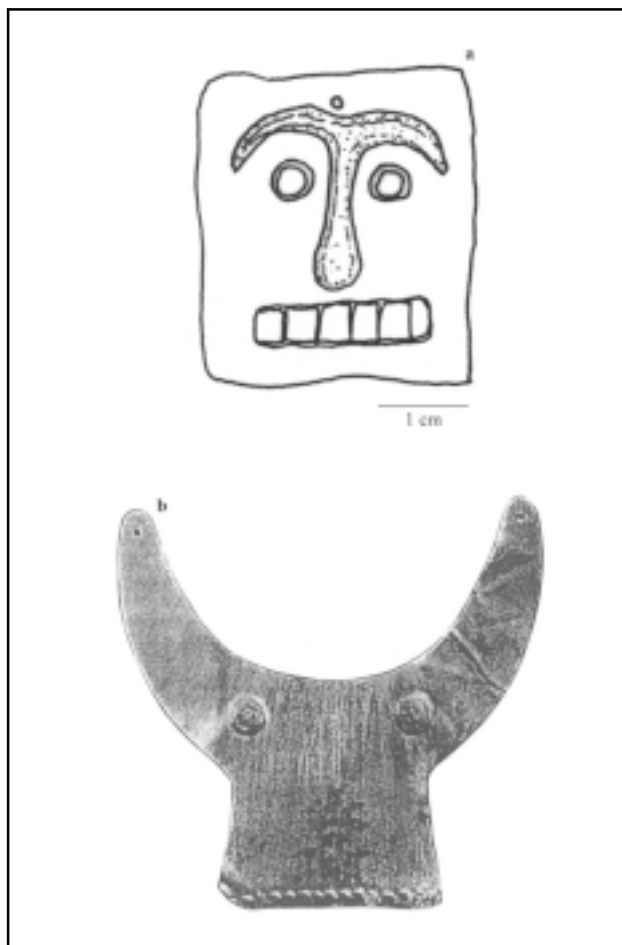


Figura 14. Láminas de oro.

a. Lámina de oro proveniente del borde sureste de la cuenca de Talabre.
b. Pectoral de oro del noroeste argentino (tomado de L. R. González 2000: Fig. 2.4).

tra un motivo indeterminado realizado a partir de líneas en zigzag que recuerdan a las formas “draconiformes” incisas de los ceramios grises y recipientes de piedra (González 1977).

La ocupación del sitio se relacionaría principalmente con el desarrollo y el momento *clímax* de la Tradición San Pedro (Fases Sequitor, Quitur y Coyo), durante los cuales se establecieron vínculos caravaneros de larga distancia hacia el Pacífico, el altiplano nuclear (Tiwanaku) y valles del noroeste argentino (Aguada), interpretándose al valle del río San Pedro como un puerto de tráfico entre ambas vertientes andinas. No obstante, el registro de fragmentos cerámicos asignables al Intermedio Tardío y la presencia de algunos diseños tardíos como llamas rectilíneas de dos y cuatro patas (Figura 6b), también sugieren ocupaciones durante este período.

Finalmente, esta región fue incorporada al Tawantinsuyo por Topa Inca Yupanqui y desde entonces en el área de San Pedro de Atacama se erigen centros administrativos en Catarpe y Peine, imponiéndose además, una serie de tambos y estaciones que sostenían el tráfico entre los oasis y la vertiente oriental de la puna. El interés principal radicó en la explotación de las minas de cobre a través de la *mit'a* organizada en base a la población local. Si bien, en Purilacti-

2, no se evidencian manifestaciones de arte rupestre relacionadas con este período, los basamentos de las grandes estructuras corresponden posiblemente a remanentes de un gran tambo, lo que indicaría la pervivencia de las rutas preincaicas. Estas continúan en uso a la llegada de los españoles y el proceso de evangelización como lo demuestran las cruces del calvario, lo que hace suponer su carácter temprano, llamando la atención que se encuentren “potenciadas”, es decir, con barras laterales como las descritas en Betanzos (Querejazu Lewis 1992). Estas pueden ser adscritas a un nuevo tipo de arte rupestre asociado está vez a los misioneros españoles, que se ha clasificado como una actividad iconoclasta, de destrucción y suplantación del relato indígena anterior (Querejazu Lewis 1992:6). En efecto, las cruces fueron grabadas muchas veces sobre paneles con arte rupestre “pagano” o en lugares altos y prominentes. Finalmente, durante el siglo XIX y comienzos del XX, la mayor parte corresponde a grabados de letras, nombres de personas, abreviaturas y años, recuerdos de arrieros que trasladaban corderos y vacunos a los mercados mineros de las nuevas ciudades del desierto. A inicios de este siglo, este antiguo camino que unía San Pedro de Atacama con Calama dejó de ser utilizado por la introducción de los vehículos motorizados.

Por otra parte, en el sistema vial que rodea el borde occidental del valle de San Pedro de Atacama, se registran numerosos sitios arqueológicos vinculados con diferentes sistemas de rutas. Estos se ubican en áreas desérticas, asociados a la presencia de huellas caravaneras, estructuras de refugios transitorios y petroglifos, separados por distancias equivalentes a no más de una jornada a pie. Es decir, tanto a la entrada como a la salida del valle, entre las abras y pasos logísticamente obligados (v. gr. quebradas y afloramientos rocosos con refugios) elegidos para la instalación de *paskanas* asociadas a rituales, marcas de tráfico y espacios de descanso, relacionados con manifestaciones de arte rupestre.

Si bien, el arte rupestre de Purilacti-1, contrasta con otros sitios donde la simbología se asocia con imágenes directamente relacionadas con el tráfico de caravanas, tales como hileras de llamas ordenadas en una misma dirección, caravanas con un personaje guía, recuas con uniones entre las llamas o camélidos con promontorios correspondientes a las cargas, en este caso se observa que la mayoría de las representaciones se relacionan con figuras antropomorfas, de las cuales destacan los tres personajes del panel II de Purilacti-1. Las figuras guardan más bien relación con personajes adornados con implementos de status que podrían estar asociados a una evidente representación visual del poder. Podrían corresponder a entidades jerárquicas o también a grupos sociales y étnicos, los cuales detentan un conjunto de símbolos altamente visibles y reconocibles que determinan su identidad (Schortman 1989). Esto se relacionaría con representaciones o íconos que marcan fronteras y legitimizan el espacio occidental del Señorío Atacameño en sitios emblemáticos asociados a rituales de salida y llegada del flujo caravánico, tal como se observa en Quebrada de Tambores 1-2 y Río Salado-2 y 3, en los cuales las manifestaciones iconográficas de distintos gru-

pos y caminos habrían encontrado su espacio representacional. Más al occidente, este arco de sitios se hace difuso puesto que sólo se ubican senderos, asociados a fragmentación de cerámica y bloques con petroglifos aislados o ausentes, con menos complejidad en relación a los sitios que marcan los accesos más cercanos al valle de San Pedro de Atacama.

La ruta asociada a Purilacti sale eventualmente por el relieve bajo del sector de los *ayllus* al sur de San Pedro de Atacama, evitando la Cordillera de la Sal, hasta alcanzar el Llano de la Paciencia y de allí ascender a los cerros de Purilacti para continuar con rumbo hacia Calama traspasando por el borde sur del cordón de Barros Arana, vía Cerro Negro. Otra salida caravanera paralela se advierte desde los *ayllus* altos de San Pedro de Atacama, a través de Piedra de la Coca y su conexión con quebrada de Tambores, donde se ha localizado el sitio Tambores-2 (571.103E/7.476.764N/alt. 2.686 m.), con algunos elementos iconográficos homologables a los de Purilacti-1, como pectorales, diseños de diadema, rostros cuadrangulares con dentadura marcada, asociados en el caso de Tambores-2 a diseños de balsas (Núñez et al 1997).

Preliminarmente, hipotetizamos que Purilacti-1 fue utilizado principalmente durante el período Formativo y Medio y en menor medida durante el Intermedio Tardío, privilegiando la salida por los *ayllus* del sur de San Pedro de Atacama. La ruta a través de Piedra de la Coca y Tambores, se asociaría a las recuas que entran y salen a través del sector alto de San Pedro de Atacama. Ambas rutas formativas paralelas se integran en el sector de Cerro Negro, para alcanzar las importantes vegas de Calama. Sin embargo, es posible que la última ruta se siguiera utilizando más tardíamente debido a una mayor proliferación de sitios (Tambores-1, Río Salado entre otros) y motivos más tardíos como diseños de llamas rectilíneas de dos extremidades, escasamente representadas en Purilacti-1.

El caso del yacimiento de Purilacti es paradigmático puesto que presenta los atributos principales del tráfico caravanero, es decir, senderos troperos asociados, bloques con petroglifos, refugios pircados, una vertiente cercana, forraje oportunístico, adecuado para el apoyo a los circuitos viales y descanso nocturno reiterado a través del tiempo con distintas manifestaciones simbólicas. De acuerdo a la dirección de las rutas Purilacti-1 y 2, se conectarían con el río Loa Medio (Calama), donde el sistema se prolongaría hacia el litoral, a juzgar por la presencia de campamentos caravaneros con depósitos y cerámica pulida similar a la tradición San Pedro de Atacama, ubicados aguas abajo de Calama, en los paraderos reconocidos como Tambo de Guacate. Tiestos cerámicos similares han sido identificados en estaciones de caravaneros del área de María Elena, asociados a rutas orientadas al litoral aledaño, comprendido desde la boca del Loa a Antofagasta, lo cual corrobora el uso de rutas y conexiones desde las aldeas cabeceras del valle del río San Pedro.

Purilacti revela la complejidad y antigüedad del tráfico caravanero de larga distancia. En efecto, los futuros estudios del arte rupestre y sus contextos de significación, las excavaciones en las *paskan*as, los materiales recobrados

en las rutas, los sectores de ofrendas cerámicas y minerales de cobre, nos permitirán reconstruir sus diversas fases. Estas deberán ser ajustadas sobre la base de dataciones absolutas para esclarecer la secuencia de estos eventos a lo largo de distintas rutas y sus conexiones con cabeceras aledañas asociadas a organizaciones autoritarias locales y alianzas crecientes entre distintas comarcas étnicas.

Agradecimientos

Los autores agradecen la colaboración de Antonia Benavente, Patricio López y Olga Gabelmann e igualmente, a los evaluadores por sus observaciones al manuscrito.

Notas

¹ Lámina hallada y facilitada por el geólogo Sr. Adolfo Heresmann (UTM E-531.296 y N-7.524.736).

² Pieza N° 12.732 del Museo de La Plata proveniente del Departamento de Belén, Catamarca (González 1974:24).

Bibliografía

- Acosta, Fray J. de
1940 [1590]. *Historia Natural y Moral de las Indias*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Agüero C., Uribe, M, Ayala, P., Cases, B y C. Carrasco
2001. Ceremonialismo del Período Formativo en Quillagua, Norte Grande de Chile. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 32:24-34.
- Benavente, M. A.
1981. *Chiu Chiu 200: Un campamento de pastores*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Arqueología y Prehistoria, Universidad de Chile.
- Berenguer, J.
1994. Asentamientos, caravaneros y tráfico de larga distancia en el norte de Chile: El caso de Santa Bárbara. En: M. E. Albeck (ed.). *De Costa a Selva*, pp. 17-50. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Tilcara, Argentina.
1995. Impacto del caravanero prehispánico tardío en Santa Bárbara. En: *Hombre y desierto* 9:185-202.
2004a. *Caravanas, interacción y cambio en el Desierto de Atacama*. Chile. Sirawi Ediciones, Museo Chileno de Arte Precolombino.
2004b. Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: Imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9, 75-108.
- Bravo, L.
1981. *Abtao-5: Un modelo de adaptación tardío a la costa de la Segunda Región, Chile*. Memoria para

- optar al título de arqueólogo, Departamento de Arqueología, Universidad del Norte, Antofagasta.
- Briones, L. y J. Chacama
1987. Arte Rupestre de Arikulda: Análisis descriptivo de un sitio con geoglifos y su vinculación con la prehistoria regional. *Chungará* 18:15-66.
- Briones, L., Núñez, L. y V. Standen
2005. Geoglifos y tráfico prehispánico de caravanas de llamas en el Desierto de Atacama (Norte de Chile). *Chungará* 37(2): 195-223.
- Cartajena, I y L. Núñez
1999. Purilacti: Felskunst und Karawanenverkehr im Atacama-Becken (Nordchile). *Das Altertum* 45: 59-72.
- Clarkson, P. y L. Briones
2001. Geoglifos, senderos y etnoarqueología de caravanas en el desierto chileno. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 35-45.
- González, Alberto Rex
1974. *Arte, estructura y arqueología. Análisis de figuras duales y antrópicas en el Noroeste argentino*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.
1977. *Arte precolombino de la Argentina*. Filmediciones Valero. Buenos Aires, Argentina.
- González, L. R.
2000. *Tecnología y dinámica social. La producción metalúrgica prehispánica en el noroeste argentino*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Gordillo, J.
1992. Petroglifos y Tráfico: Un caso de interacción micro-regional en el ámbito de los valles de Tacna, Perú. *Boletín SIARB* 6: 54-62, La Paz, Bolivia.
- Lecoq, P.
1987. Caravanes de lamas, sel et échanges dans une communaute de Potosí, en Bolivie. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, Tomo XVI (3-4): 1-38. Lima, Perú.
2001. El período formativo de Potosí y el Sur de Bolivia: Un estado de la cuestión. *Textos Antropológicos* 13(1-2): 231-263.
- Martínez, J. L.
1986. El Personaje sentado en los keru. Hacia una identificación de los kuraka andinos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, pp. 101-124. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
1998. *Pueblos del chañar y del algarrobo: Los atacamas en el siglo XVI*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Chile.
- Muñoz, I. y L. Briones
1996. Poblados, rutas y arte rupestre precolombino de Arica: Descripción y análisis de sistema de organización. *Chungará* 28: 47-84.
- Nielsen, A.
1997-98. Tráfico de caravanas en el sur de Bolivia. Observaciones etnográficas e implicancias arqueológicas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXII-XXIII*: 139-178.
1999. El tráfico caravanero visto desde la Jara. *Estudios Atacameños* 14: 339-371.
2001a. Ethnoarchaeological perspectives on caravan trade in the South Central Andes. *Ethnoarchaeology of South America*. En: L. A. Kuznar (ed.). *Contributions to Archaeological Methods and Theory*, pp. 163-201. Ann Arbor, International Monographs in Prehistory.
2001b. Ocupaciones formativas en el altiplano de Lipez-Potosí, Bolivia. *Textos Antropológicos* 13 (1-2): 265-285.
- Niemeyer, H.
1968. Petroglifos del río Salado o Chuschul (San Pedro de Atacama, Dpto. Del Loa, Provincia de Antofagasta, Chile). *Boletín de Prehistoria de Chile*, Año 1 N° 1: 85-92. Departamento de Historia, Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- Núñez, L.
1962. Contactos culturales prehispánicos entre la costa y la subcordillera andina. *Boletín de la Universidad de Chile* 31: 42-47.
1976. Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. *Homenaje al R.P. Gustavo Le Paige*, pp. 147-201. Universidad del Norte. Antofagasta, Chile.
1982. Secuencia de asentamientos prehistóricos del área de Taltal. En: *Tres Ensayos para una historia de Taltal y su zona*. I. pp. 4-43. Municipalidad de Taltal.
1985a. Petroglifos y Tráfico en el Desierto Chileno. En: Carlos Aldunate, José Bernguer y Victoria Castro (eds.). *Estudios en Arte Rupestre. Primeras Jornadas de Arte y Arqueología. El Arte Rupestre en Chile*. Santiago 16-19 de Agosto 1983. pp. 243-264. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.
1985b. *Tráfico de complementariedad de recursos entre las tierras altas y el Pacífico en el área Centro Sur Andina*. Tesis Doctoral Departamento de Antropología, Universidad de Tokio, Vol. I y II.
2005. La naturaleza de la expansión aldeana durante el formativo tardío en la Cuenca de Atacama. *Chungará* 37(2): 165-193.
- Núñez, L y T. Dillehay
1979 [1995]. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales: patrones de tráfico e interacción económica*. Universidad Católica del Norte, Antofagasta.

- Núñez, L., Cartajena, I., Loo, J. P., Ramos, S., Cruz, T., y T. Cruz
1997. Registro e investigación del arte rupestre en la Cuenca de Atacama. *Estudios Atacameños* 14: 307-326.
- Núñez, L., Agüero, C., Cases, B. y P. de Souza
2003. El campamento minero Chuquicamata-2 y la explotación cuprífera prehispánica en el Desierto de Atacama. *Estudios Atacameños* 25: 7-34.
- Núñez, L. y C. Agüero
2004. Asentamientos y rutas en el transecto desértico de la Segunda Región. MS.
- Núñez, L., Cartajena, I., De Souza, P. y C. Carrasco
2005. Quebrada Tulán: Evidencias de interacción circumpuneña durante el arcaico tardío y el formativo temprano en la Cuenca de Atacama. *Taller Procesos Sociales Prehispánicos en los Andes Meridionales*. U.B.A., Tilcara. MS.
- Núñez, L. y L. Briones
2005. Arqueología Caravanera: Arte rupestre, paskanas, rutas y materialidad entre Tarapacá y el Loa. MS.
- Pimentel, G.
2003. Identidad, caravaneros y geoglifos en el norte grande de Chile. Una aproximación teórico-metodológica. *Boletín Sociedad Chilena de Arqueología* 35/36: 67-80.
2005. *Prácticas de movilidad, interacción socioeconómica e identidades sociales prehispánicas en las rutas interregionales: Un caso de estudio en San Pedro de Atacama*. Tesis de Magíster en elaboración, alianza UCN-UTA. MS.
- Querejazu Lewis, Roy.
1992. Arte Rupestre y Colonial. En: Roy Querejazu Lewis (ed.). *Contribuciones al Estudio del arte Rupestre Sudamericano* 3, pp. 6-21. La Paz. SIARB.
- Rees, C. y P. de Souza
2004. Producción lítica durante el periodo Formativo en la subregión del Río Salado. *Chungara Volumen Especial, Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Tomo I*: 453-465.
- Ryden, S.
1944. *Contribución to the archaeology of the río Loa river*. Goteborg.
- Schortman, E. M.
1989. Interregional interaction in prehistory: the need for a new perspective. *American Antiquity* 54(1): 52-65.
- Tarragó, M.
1989. *Contribución al conocimiento arqueológico de las poblaciones de los oasis de San Pedro de Atacama en relación con los otros pueblos puneños, en especial al sector septentrional del valle Calchaquie*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Rosario.
- Thomas, C., Benavente, A., Cartajena, I. y G. Serracino
1994. Topater un cementerio temprano: Una aproximación simbólica. *Hombre y Desierto* 9: 159-173.
- Yacobaccio, H. D.
1979. Arte rupestre y tráfico de caravanas en la Puna de Jujuy: Modelo e hipótesis. *Antiquitas* 2: 392-407.
-

Integración de sitios con arte rupestre a emprendimientos ecoturísticos en la Patagonia. El caso del valle del río Manso inferior¹

Cristina Bellelli y María Mercedes Podestá

RESUMEN

A partir del auge del turismo en la Patagonia que se verifica desde el cambio de la política económica argentina, muchas comunidades han comenzado a implementar planes de desarrollo ecoturístico. Algunos de ellos, como el del establecimiento Piedra Pintada en el valle del río Manso Inferior, provincia de Río Negro, enmarcado en un paisaje de grandes bellezas naturales, ha incorporado un sitio con arte rupestre (Paredón Lanfré o Piedra Pintada) dentro de una oferta turística diversa que incluye otros atractivos como la gastronomía regional y las actividades deportivas.

Las investigaciones arqueológicas, que incluyeron el relevamiento de las pinturas y la excavación del sitio, que se desarrollan desde 2003, brindaron un marco interpretativo del arte rupestre del sitio para poder exponerlo al uso público, otorgándole un plus de valor a los contenidos estéticos del mismo:

La característica peculiar del proyecto que se presenta es la puesta en valor de un sitio con arte rupestre a través de la tarea conjunta de arqueólogos y propietarios. Si bien en este trabajo se presentan los resultados obtenidos en este sitio particular, el proyecto incluye la incorporación de otros en un futuro cercano. La experiencia puede considerarse casi inédita en nuestro país. El proyecto conlleva la búsqueda de diversificación de la actividad económica de los productores rurales involucrados que ha estado tradicionalmente dirigida a la ganadería y a la explotación forestal.

Palabras clave: ecoturismo - arte rupestre - río Manso inferior.

ABSTRACT

As of the tourism boom in Patagonia, after the recent change in Argentina's economic policy, many communities in the different Argentine provinces began to implement ecotourism development plans. An example is Estancia Piedra Pintada, in the valley of the Manso Inferior River, province of Rio Negro, which has included a rock art site (Paredón Lanfré or Piedra Pintada) in a distinct tourist offer together with other attractions such as regional gastronomy and sport activities. The ranch is set in the midst of a mountainous landscape with magnificent natural attractions, characterized by the presence of the Andean-Patagonian forest. This area has been a center of great tourist attraction for years (Lake Region in the Argentine Northern Patagonia). Archaeological research carried out in the valley since 2003 includes the documentation of rock art paintings at the Paredón Lanfré site and the excavation of the sediments at its foot. The findings offered a framework for interpreting the site's rock art. The paintings make up a varied set of 120 motifs, and a larger number of representations, mainly geometrical shapes of rectilinear step and crenellated strokes. Framed shapes stand out inside which there are clepsydra figures and concentric rhombuses with step outlines. Due to their typology, the site's paintings are a typical example of the so-called Frieze Style (*Estilo de Grecas*, Menghin 1957). It is not easy to determine their chronology, but clearly the paintings underwent various moments of execution. Most of them were possibly made between 1000 and 300 years BP, a period determined by datings obtained in the middle and high levels of the excavation. The archaeological data obtained allowed to open this rock art site to the public and granted it a higher scientific value beyond its aesthetic content.

This work is part of a larger project designed to value rock art sites, to include them in ecotourism activities in the area of Manso Inferior River, and is carried out jointly by ranches' owners and archaeologists. Although this paper presents the findings of a specific archaeological site, the project envisions the addition of more sites in the near future. It is also interested in the diversification of the economic activity of farming producers, which has traditionally focused on animal farming and forestry. On the whole, the initiative is aimed at reduced groups of visitors, interested in the historical and environmental aspects of the region. Local guides especially

trained will accompany all visitors, as is the case in Piedra Pintada. This project is opposed to the concept of "rapid return tourism"—a predatory and non-conservationist activity—with few precedents in the country.

Key words: ecotourism - rock art - Manso inferior river.

Introducción

El valle del río Manso inferior, en el sudoeste de la provincia de Río Negro (Patagonia argentina), es un espacio turístico en construcción. Desde hace pocos años se están llevando a cabo emprendimientos ecoturísticos consensuados entre los distintos actores sociales involucrados. En este proceso se integran los bienes patrimoniales arqueológicos, en especial los sitios con arte rupestre, recursos culturales no renovables y de gran fragilidad que deben necesariamente ser puestos en valor previamente a su incorporación a la actividad turística.

Atendiendo a este objetivo, desarrollamos un proyecto que apunta a la utilización de herramientas producidas por la investigación científica con la finalidad de ser aplicadas al desarrollo de un circuito turístico que combina la visita a sitios de interés cultural con el esparcimiento y la actividad deportiva.

Este propósito se cumple, por el momento, a través de la puesta en valor de un sitio arqueológico con arte rupestre conocido en la literatura como Paredón Lanfré (Albornoz

te natural de gran belleza paisajística, escasamente modificado, se pueden apreciar manifestaciones artísticas de los antiguos pobladores de la Patagonia andina que forman parte del registro arqueológico regional, cuya investigación brindó información acerca de los primeros momentos de ocupación del valle y de sus más antiguos pobladores. Es así como se ofrece a los turistas interesados en el conocimiento histórico y ambiental un producto que tiene un alto valor agregado dado por la investigación arqueológica y por la planificación interpretativa que implicó presentar esta información de manera didáctica a través de varios recursos (visitas guiadas, folletería y fichas interpretativas) que detallaremos más adelante.

La región y la actividad turística

El valle del río Manso inferior tiene una extensión este a oeste de 44 km desde su inicio, en la localidad de Villegas, hasta la frontera con Chile. Está recorrido por un camino de ripio (ruta provincial n° 83) con buen mantenimiento. Villegas



Figura 1. Portal de ingreso al establecimiento Piedra Pintada, donde se encuentra el paredón con pinturas rupestres conocido en la bibliografía arqueológica como Paredón Lanfré

1991, 1998 y 2003) y denominado actualmente Piedra Pintada, que es la designación con que tradicionalmente se lo conoce en la zona (Figura 1).

En etapas más avanzadas del proyecto se contempla la incorporación de otros sitios con arte rupestre localizados a lo largo del valle del Manso y de sus afluentes. En un espacio acotado a pocos kilómetros y enmarcado en un ambien-

está ubicada, a su vez, a 70 km al Sur de Bariloche y a 50 km al Norte de El Bolsón, dos centros de amplia afluencia turística del Corredor de los Lagos de la Patagonia Norte argentina. Todas estas localidades están comunicadas a través de la ruta nacional n° 258, eje turístico por excelencia de la región (Figura 2).

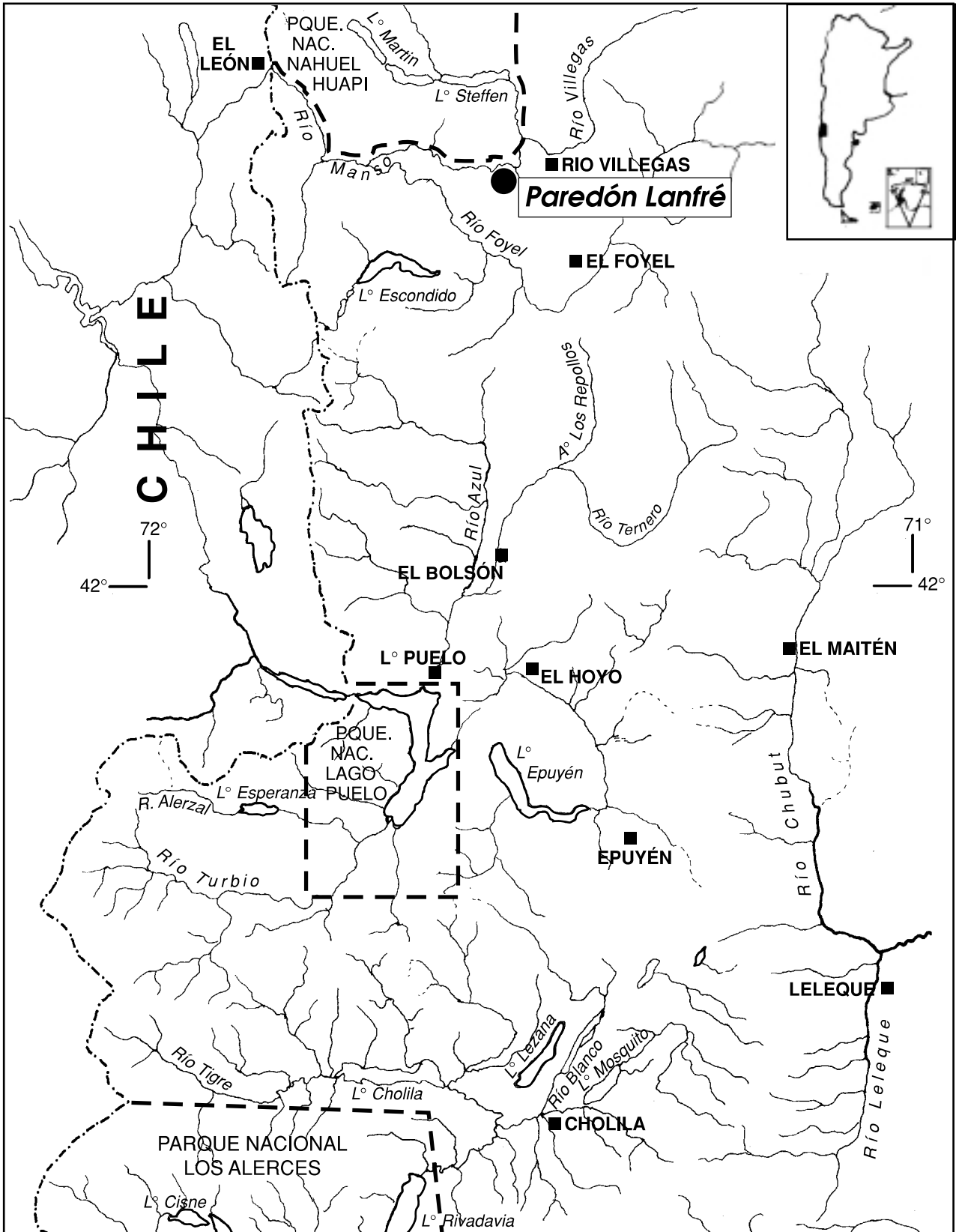


Figura 2. Mapa general de la Comarca Andina del Paralelo 42, del río Manso y zonas aledañas, provincias de Río Negro y Chubut, Argentina

El paisaje dominante es el propio de los bosques andino-patagónicos en el que predominan el ciprés (*Austrocedrus chilensis*) y especies del género *Nothofagus*. A medida que se avanza hacia la cordillera la vegetación se hace más densa y comienzan a aparecer especies típicas de la selva valdiviana (Figuras 3 y 4).



Figura 3. El paisaje del valle del río Manso en el sector fronterizo argentino-chileno



Figura 4. El río Manso

El valle del río Manso tiene una oferta turística diversificada, de alta calidad y orientada al ecoturismo. Ha habido una planificación inicial que sentó las bases para el desarrollo turístico de la zona. La primera actividad fue desarrollada en 1997 a través del “Proyecto de Manejo Sustentable de la Cuenca del Río Manso Inferior” realizado por la Delegación Regional Patagonia de la Administra-

ción de Parques Nacionales (APN)², el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), el Programa Social Agropecuario y los pobladores (APN 1997). De este trabajo se derivaron varios talleres participativos que procuraron el rescate de la memoria a través de la realización de entrevistas con los pobladores. A partir de la convocatoria realizada por el grupo organizador, se montó una exhibición de objetos antiguos emblemáticos de la región -aportados por los habitantes del lugar- que se expuso en una de las escuelas de El Manso. Esta muestra recorrió posteriormente varias localidades patagónicas (APN 1998, Caracotche *et al.* s/f, Caracotche y Xicarts 2000, Xicarts y Caracotche 2000).

Desde fines de 2001, ante la necesidad de los pobladores de encontrar alternativas al modelo económico tradicional basado en las actividades agro-ganaderas y forestales, se comenzaron a realizar reuniones y talleres para acordar entre instituciones y pobladores el tipo de turismo apto para la región (Coppin 2002, Secretaría de Estado de Turismo de Río Negro 2002). También se organizaron actividades para fomentar la integración con la región chilena adyacente más próxima al valle donde ya existían antecedentes de planes de desarrollo ecoturístico llevados a cabo por el DED (Servicio Alemán de Cooperación) y las comunas de Cochamó y El León (X Región de los Lagos, Chile) y El Manso. La búsqueda de integración con el país vecino, intensificada en la región de los lagos de ambos países, ya contaba con antecedentes desde las décadas de los '70 y '80 del siglo pasado (Carrizo 2002). El acuerdo general fue el de respetar las actividades tradicionales y la integridad geográfica y socio-económica propia de la región de los lagos dentro del cual se inserta el valle del río Manso debido a que la concepción de la región como un todo supera ampliamente la arbitraria división política existente entre ambos países.

Además de la integración binacional, los planes que venimos mencionando consideraron prioritaria la unificación entre las márgenes sur y norte del valle del Manso; esta última, como dijimos, se inscribe dentro de la jurisdicción de la Administración de Parques Nacionales. Ambas márgenes tienen características sociales, económicas y territoriales diferentes, no obstante ello sus pobladores reclaman un manejo integral de la actividad turística (DED Servicio Alemán de Cooperación s/f, Agencia de Desarrollo de El Bolsón 2001 y s/f).

Estas acciones consolidaron el posicionamiento del valle del río Manso como un lugar único, donde el medioambiente está bien preservado -a pesar de las actividades ganaderas que se desarrollan en el valle- y en el cual habita una comunidad pujante que está capacitada para brindar servicios variados y armar una oferta de productos tradicionales de alta calidad en cuanto a actividades de esparcimiento, deportivas, gastronómicas y culturales.

Recientemente la región quedó incluida en el sistema de “Establecimientos Agroturísticos de la Patagonia Andina del Paralelo 42°” a través de la incorporación del establecimiento “Piedra Pintada”. Esta organización cuenta con el auspicio y certificación de las municipalidades de las distintas localidades de la Comarca Andina del Paralelo 42° (en adelante CA42°) además de las Secretarías de Turismo de ambas provincias (Río Negro y Chubut).

Turismo, arqueología y arte rupestre

En distintas ocasiones nos hemos referido a casos nacionales y extranjeros que ilustran de qué manera los sitios con arte rupestre actúan como imanes del turismo receptivo. Hemos reseñado su potencialidad como fuente de beneficios para las comunidades locales en cuanto disparador de su desarrollo y motor de su reconversión económica. Al mismo tiempo no nos hemos olvidado de indicar los perjuicios que el turismo puede ocasionar a los sitios con arte rupestre cuando no se cumplen las adecuadas normas de sostenibilidad. Estos problemas obviamente se trasladan en forma inmediata a los sectores sociales involucrados con la gestión de los sitios (Bellelli *et al.* 2004 y 2005, Podestá y Rolandi 2004, Strecker y Podestá 2006, entre otros).

Muchas veces nos preguntamos cuáles son los atractivos especiales que tienen los sitios con arte rupestre, dentro del conjunto de sitios arqueológicos, para provocar una aceptación tan amplia por parte del público visitante. Para esbozar una respuesta podemos señalar que para la mayoría de los turistas interesados en el patrimonio cultural los sitios con arte rupestre representan un vínculo con el pasado de fácil visibilidad. Proveen información no sólo en relación con la cultura material y las técnicas de subsistencia de los habitantes del pasado sino también en cuanto a sus aspectos simbólicos. El arte rupestre permite apreciar, como ningún otro vestigio arqueológico, la dinámica social del grupo productor de esas expresiones. A estos valores se les suman los de tipo estético que muchas veces sorprenden hasta al turista menos interesado. La alta fragilidad de las manifestaciones pintadas o grabadas, rasgo que es percibido inmediatamente por quien se enfrenta a una roca con arte rupestre, pone a prueba la capacidad de asombro de cualquier observador que contemple este tipo de manifestaciones, sobre todo cuando se cuenta con la información de que esas expresiones fueron ejecutadas cientos y hasta miles de años atrás. Estos valores se potencian dentro del conjunto de sitios arqueológicos de la Patagonia donde existen pocos sitios de alta visibilidad arqueológica atractivos para el público, donde están ausentes los centros con arquitectura urbana y otros de carácter monumental propios del patrimonio arqueológico del Noroeste argentino.

Buen ejemplo del interés creciente que provocan los sitios con arte rupestre al turismo receptivo lo constituye Cueva de las Manos, en la provincia de Santa Cruz, localidad arqueológica a la cual se acercan miles de turistas anualmente (Onetto 2001 y 2006, Podestá y Onetto 2004). En los últimos años otros sitios arqueológicos se han incluido dentro de la oferta turística patagónica: Estancia La María, en la Meseta Central santacruceña (Paunero 2000), Cerro Pintado, en la CA42° (Bellelli *et al.* 2005) y varios sitios que se localizan en áreas protegidas y su gestión está a cargo de la APN: Parque Nacional Los Glaciares y Perito Moreno, en la provincia de Santa Cruz (Ferraro y Molinari 2001, Caracotche y Manzur 2004), Los Alerces y Puelo en Chubut (Bellelli *et al.* 1998) y Nahuel Huapi en Río Negro (Albornoz 1991 y 1998,). Más hacia el Norte se destacan otros emprendimientos en la provincia del Neuquén (Albornoz y Cúneo 2000, Vega *et al.* 2000, Cúneo *et al.* 2001).

El proyecto arqueológico y la actividad turística en el Manso

Volviendo a nuestra región de estudio podemos decir que la situación descripta acerca de la actividad turística en el valle del Manso inferior se dio en forma paralela con el desarrollo, desde 1995, de un proyecto arqueológico destinado a documentar los sitios con arte rupestre de la CA42° (NO del Chubut y SO de Río Negro). El proyecto puso énfasis, además, en la amortiguación de los procesos de deterioro que afectan a los sitios, sobre todo aquellos de origen antrópico. Se llevaron a cabo tareas de gestión en conjunto con las comunidades (El Bolsón, Lago Puelo, El Hoyo, Epuyén y Cholila), autoridades locales, provinciales y con la participación de una fundación privada en un caso (Podestá *et al.* 2000, Bellelli *et al.* 2004) de las que se obtuvieron resultados muy dispares que se analizan en otro trabajo (Bellelli *et al.* 2005).

A partir de 2002, y con la experiencia obtenida en la CA42°, las tareas se extendieron al valle del río Manso inferior con la implementación del Proyecto “Desarrollo turístico sustentable y patrimonio cultural: incorporación de sitios arqueológicos con arte rupestre a la gestión turística en la Comarca Andina del Paralelo 42° y en la cuenca del río Manso (Provincias de Río Negro y Chubut)” (PICT 9976 – ANPCyT - SECyT).

Al tratarse de un plan que tiene como objetivo la incorporación de sitios arqueológicos con arte rupestre a la programación de la actividad turística regional se planteó, como primera medida, desarrollar el conocimiento científico sobre el patrimonio arqueológico de la región. Esta tarea fue considerada un prerequisite indispensable que debía cumplirse previamente al uso público de los sitios. Como señalan algunos autores con amplia experiencia en el tema, los sitios arqueológicos pueden ser de gran atractivo para los propios investigadores y para la comunidad científica pero, si no están debidamente interpretados, pueden provocar una experiencia frustrante a los visitantes que se acercan a ellos por resultarles de difícil comprensión y por lo tanto ausentes de interés (Pearson y Sullivan 1999: 298). Para evitar esta experiencia negativa se llevó a cabo la documentación integral de los sitios con el fin, no sólo de asegurar su conservación, sino también para crear una base de información que luego sería aplicada a la interpretación del sitio. Posteriormente la investigación se complementa y coordina con la planificación turística y en el punto de intersección de estos dos aspectos, se encuentra el diseño de un plan de manejo consensuado, fundamento y garantía para desarrollar una explotación turística sostenible.

La investigación arqueológica

Específicamente en el valle del río Manso inferior se realizaron varias campañas con el objeto de relevar la información ambiental, geomorfológica, botánica y arqueológica de la región. Una de las actividades principales fue la documentación de las pinturas rupestres de varios sitios y los procesos de deterioro que los afectan. En la margen

sur del río Manso se relevaron los siguientes sitios: Población Anticura, Paredón Lanfré (Establecimiento Piedra Pintada), Campamento Argentino, Casa de Piedra (propiedad de Tito Carro), Andrade y Puente Verde y en la margen norte: Seccional Villegas y Familia Belmar.

Los trabajos de relevamiento del arte rupestre de cuatro de estos sitios ya habían sido emprendidos por Albornoz (1991, 1998 y 2003: 90). Una breve recorrida turística a lo largo de un corto tramo del río Manso, dentro de territorio chileno, permitió constatar la existencia de varios sitios con pinturas rupestres de características similares a los de valle del mismo río en el sector argentino. Durante las recientes prospecciones realizadas en la zona de la confluencia del río Foyel con el Manso, se ubicó un nuevo sitio con arte rupestre: Casa de Piedra (Estancia Peumayén), que aún se encuentra sin documentar.

Del conjunto de sitios con arte rupestre mencionados, el Paredón Lanfré (Establecimiento Piedra Pintada) se destaca no sólo por sus valores patrimoniales sino también por las posibilidades que presenta para ser incorporado a la actividad turística de tipo cultural. Durante el verano de 2003 los trabajos arqueológicos se concentraron en este sitio, donde se llevaron a cabo excavaciones arqueológicas al pie de la pared con pinturas.

Paredón Lanfré es una pared y alero rocoso, ubicado al pie de la ladera del Cerro Foyel o Montura a *ca.* 500 m sobre el nivel del mar, y a unos 1000 m de la margen sur (izquierda) del río Manso (Figura 5). Está a aproximadamente 7 km al oeste de la población Villegas y del cruce con la ruta nacional 258. Las representaciones, en su totalidad pinturas, se disponen a lo largo de 42 m de una barda de rocas graníticas y alcanzan importantes alturas sobre el soporte con respecto al nivel del piso actual. Dos escaleras naturales formadas en la pared rocosa facilitan su ascenso

hasta alcanzar superficies de la roca con pinturas a 4 metros de altura. Por lo contrario las pinturas más bajas apenas se elevan unos escasos centímetros del suelo.

Las pinturas constituyen un conjunto variado de 120 motivos y un número mayor de representaciones. Las abundantes precipitaciones de la región producen su lavado y obliteración a causa de la formación de acreciones de carbonatos y del desarrollo de microorganismos sobre la superficie rocosa entre los que prevalecen los líquenes.

En su mayoría se trata de motivos de arte rupestre de formas geométricas de trazo rectilíneo escalonado y almenado. Se destacan, por su buena conservación y atractivo estético, los enmarcados en cuyo interior se disponen figuras de clepsidras y rombos concéntricos de contornos escalonados (Figuras 6 a 8).

Existen además varias figuras humanas de diseño esquemático y un par de guanacos a los cuales se les han adicionado posteriormente rasgos de caballo (Podestá *et al.* 2005: 115)

El color predominante es el rojo seguido por el amarillo y el verde, hay también escasas bicromías y tricromías que combinan en un mismo motivo los tonos mencionados. Para la preparación de las distintas tonalidades de rojo fueron utilizados minerales de óxido de hierro como hematita y para el color verde se aprovechó la glauconita o celadonita, denominada también tierra verde. La materia prima utilizada para la preparación del amarillo no pudo ser identificada a pesar de que se analizaron dos muestras de este mineral por difracción de rayos-x. En otros sitios de la Comarca Andina del Paralelo 42° este tono fue preparado con el pigmento mineral goethita (Helwig 2004, Wainwright *et al.* 2002).

Por sus características tipológicas las pinturas del sitio son un típico exponente del denominado Estilo de Grecas



Figura 5. Panorámica del paredón donde se encuentra el sitio arqueológico, al pie del cerro Foyel o Montura.



Figura 6. motivos de enmarcados en rojo del Paredón Lanfré



Figura 8. Figuras de guanacos en rojo reconvertidas en otras de équidos, reciclado realizado durante los momentos más tardíos de la ejecución del arte rupestre de Paredón Lanfré

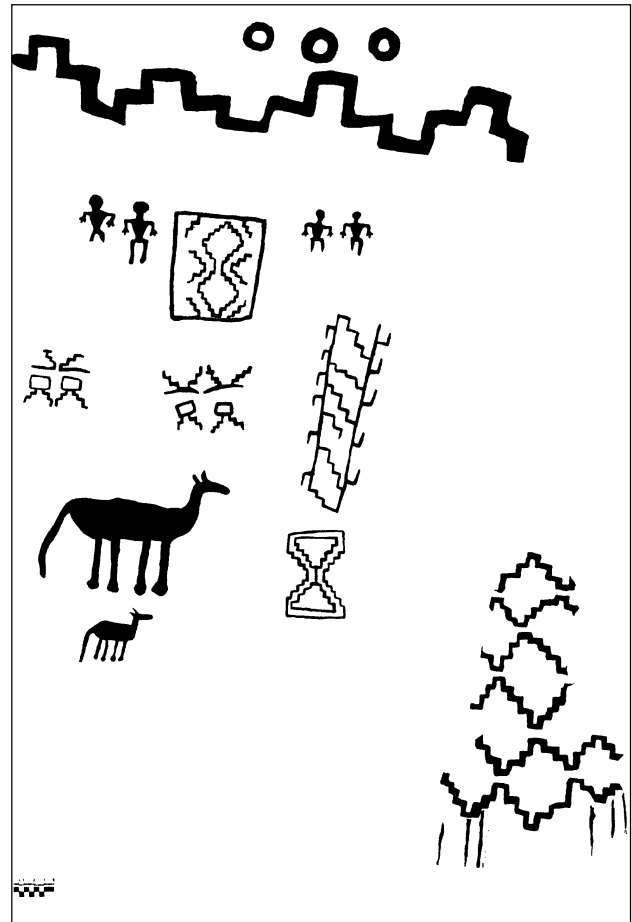


Figura 7. Calco de un conjunto de pinturas donde se advierte el reciclado de la figura del guanaco en caballo (realizado por Sergio Caviglia)

(Menghin 1957) o Tendencia abstracta geométrica compleja (Gradín 1999) (Figura 6 a 8). Su cronología no es fácil de precisar pero es claro que existieron varios momentos de ejecución de las pinturas. Hemos registrado varios casos de reciclado de representaciones (repintados y agregados de nuevos rasgos como es notable en la figura de los camélidos reconvertidos en équidos) (Figuras 7 y 8) y de superposiciones de motivos que permiten sugerir que el sitio fue pintado en etapas sucesivas.

Otros indicadores que sugieren actividades de producción de las representaciones durante diferentes momentos son: por un lado, el uso diferencial del soporte plástico y por el otro, la variedad tonal que presentan las pinturas según su grado de desvaído. Con respecto al primero de los indicadores, ya se mencionó que las pinturas alcanzan diferentes alturas en el soporte plástico (desde casi el ras del suelo hasta los 4 metros). Muchas de ellas se encuentran inmediatamente por encima del alcance de un operador de pie sobre el nivel del suelo correspondiente a las ocupaciones más antiguas del sitio³, como puede apreciarse en la imagen de la Figura 9.

En relación con el grado diferencial de desvaído que presentan las pinturas, debe aclararse que las mismas se encuentran alteradas, en parte, por su disímil exposición a los procesos de deterioro que afectan al soporte plástico

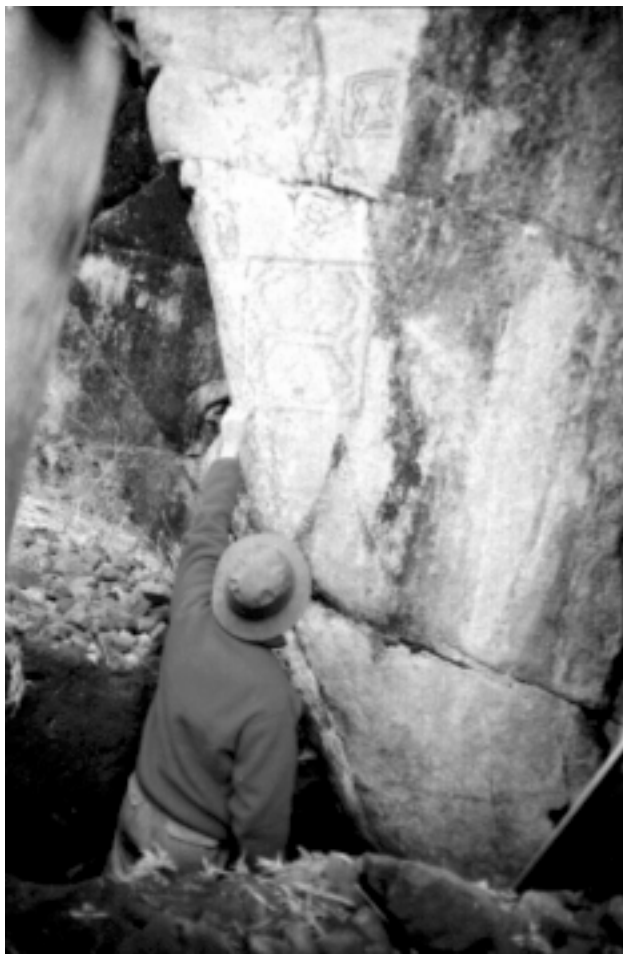


Figura 9. Se aprecia el alcance de las pinturas ejecutadas sobre el soporte rocoso en relación a una persona de pie sobre el nivel de la excavación correspondiente a las primeras ocupaciones del sitio

pero que, además, es fácilmente visible el aumento del desvaído en las pinturas que fueron ejecutadas más tempranamente en el sitio. Estos casos son los que verdaderamente marcan una diferenciación cronológica en la ejecución de las pinturas, si bien no siempre son fáciles de distinguir de las anteriores.

A todo esto hay que agregar la existencia de representaciones de igual tipología (por ejemplo los enmarcados) pero en tamaño muy diverso. Las de menores dimensiones, diseñadas mediante trazos de dos a tres milímetros de ancho, han sido posiblemente ejecutadas más tardíamente en relación con las de mayor tamaño. Estas últimas observaciones son coincidentes con las consideraciones que tienen en cuenta que los motivos en miniatura corresponden a un momento más avanzado del desarrollo del Estilo de Grecas (Menghin 1957).

Hay que destacar también la existencia de motivos de identificación cronológica precisa como es el caso de las figuras de caballos. Justamente estas pinturas, que serían las manifestaciones más tardías del sitio, fueron realizadas en algún momento entre los siglos XVI o XVII ya que durante ese período el caballo ingresó a los ámbitos septentrionales de la Patagonia. Por el contrario, el momento de

ejecución de las pinturas más tempranas es difícil de precisar. Las dataciones radiocarbónicas más antiguas del sitio provienen de fogones ubicados en la base de la excavación y se concentran en los 1.500 años de antigüedad⁴, lo que lleva a suponer que la ejecución de las primeras pinturas no sería anterior a esos momentos. De acuerdo con las dataciones registradas en otros sitios con pinturas del Estilo de Grecas o Tendencia abstracta geométrica compleja en la Patagonia Septentrional, que las ubican aproximadamente entre los 400 y 1.000 años antes del presente (ver Podestá y Tropea 2001, Albornoz 2003, Bellelli *et al.* 2003, Gradin 2003, Podestá *et al.* 2005 y 2006, Crivelli 2006, Fernández 2006, Tropea 2006, entre otros), gran parte de las pinturas del sitio se realizaron posiblemente en el período comprendido entre los 1.000 y los 300 años antes del presente, lapso determinado por las dataciones obtenidas en los niveles medios y superiores de la excavación⁵.

La excavación arqueológica cubrió 7 m² y en el sector principal, donde se registró la secuencia ocupacional más completa revelada en los fechados radiocarbónicos mencionados, el registro arqueológico brindó abundante evidencia compuesta principalmente por fragmentos de vasijas cerámicas, algunas decoradas por medio de técnicas de incisión y pintura; desechos de rocas silíceas y de obsidiana producto del trabajo de reciclado y reactivación de instrumentos de piedra, entre los que pueden mencionarse puntas de flecha de tamaño pequeño; algunos pocos objetos de posible uso suntuario como cuentas hechas en valva de un molusco fluvial y también en cerámica; pequeños fragmentos de las rocas usadas para realizar las pinturas, y abundantes restos óseos muy fragmentados de roedores, oveja, caballo, guanaco y huemul. Algunos huesos de este cérvido autóctono tienen marcas y golpes atribuibles a su consumo por parte de los ocupantes más antiguos del lugar (Fernández *et al.* 2004).

Paredón Lanfré en la actividad turística

Retomando lo mencionado en las páginas previas, podemos afirmar que Paredón Lanfré suma una serie de características que lo posicionan como el más apto, dentro del conjunto de sitios existentes en el valle del Manso, para su inclusión dentro de los emprendimientos turísticos en la región.

Como mencionamos es el sitio de mayor tamaño y cantidad, variedad y visibilidad de las pinturas rupestres. Con respecto a esto último puede decirse que, a pesar de los procesos de deterioro que afectan a sus pinturas, una gran parte de las mismas pueden ser bien apreciadas por los visitantes (Figura 10).

Durante los trabajos de campo se llevó a cabo la limpieza, a manera de prueba piloto, de un pequeño sector de la pared muy obliterado por microorganismos y tierra. Los buenos resultados obtenidos estimulan la planificación de tareas de este tipo en mayor escala y en un futuro próximo. No ocurre lo mismo con los otros sitios del valle: las representaciones de los sitios de la margen Norte del río se encuentran prácticamente desaparecidas a causa de las altas



Figura 10. Las pinturas son bien apreciadas por parte de los visitantes. Una baranda, de sencilla construcción, mantiene a los mismos a prudente distancia de la pared para evitar daños a las mismas

precipitaciones mientras que los de la margen Sur presentan un alto grado de desvaído con excepción de Población Anticura y Casa de Piedra (propiedad de Tito Carro) que se

ubican en aleros protegidos, si bien poseen otras limitaciones para su puesta en valor.

Deben señalarse también las ventajas del sitio en cuanto a su emplazamiento y características topográficas. Tiene un fácil acceso desde la casa de los propietarios, donde se realiza el control de ingreso y sólo se deben transitar a pie o en vehículo unos cientos metros por un camino sin desniveles lo cual facilita el ingreso de visitantes con distintas capacidades. Los sitios restantes se encuentran en lugares de menor accesibilidad no sólo por las grandes distancias que hay que recorrer a pie para llegar a ellos sino también por el esfuerzo físico que conlleva su visita (lugares con acceso en altura o en medio del bosque). Por último, el hecho que ya se cuente con conocimientos generados a través de la investigación científica que son utilizados en las tareas de interpretación, le agrega un plus de valor a la visita al sitio.

Las pinturas del Paredón Lanfré comenzaron a constituirse como un atractivo turístico desde 2001 cuando los propietarios del campo, concientes del valor patrimonial del lugar, iniciaron servicios al turista aprovechando, en primer lugar, la visita espontánea de los pobladores del lugar y, en segundo término, la creciente afluencia de visitantes al valle durante el verano. En relación con esta última, la visita a las pinturas se combinaba con la práctica del *rafting* en el río Manso, organizada por operadores turísticos de El Bolsón y de Bariloche. En el establecimiento se construyó una infraestructura básica para brindar a los visitantes una merienda y una visita al sitio con pinturas: el portal de entrada, facilidades para el acceso al sitio y una baranda de protección del alero con pinturas. Uno de los integrantes de la familia propietaria, antiguo poblador del valle, Oscar Lanfré, fue el principal impulsor de este emprendimiento y desde el inicio del mismo ofreció una visita guiada al sitio (Figura 11).

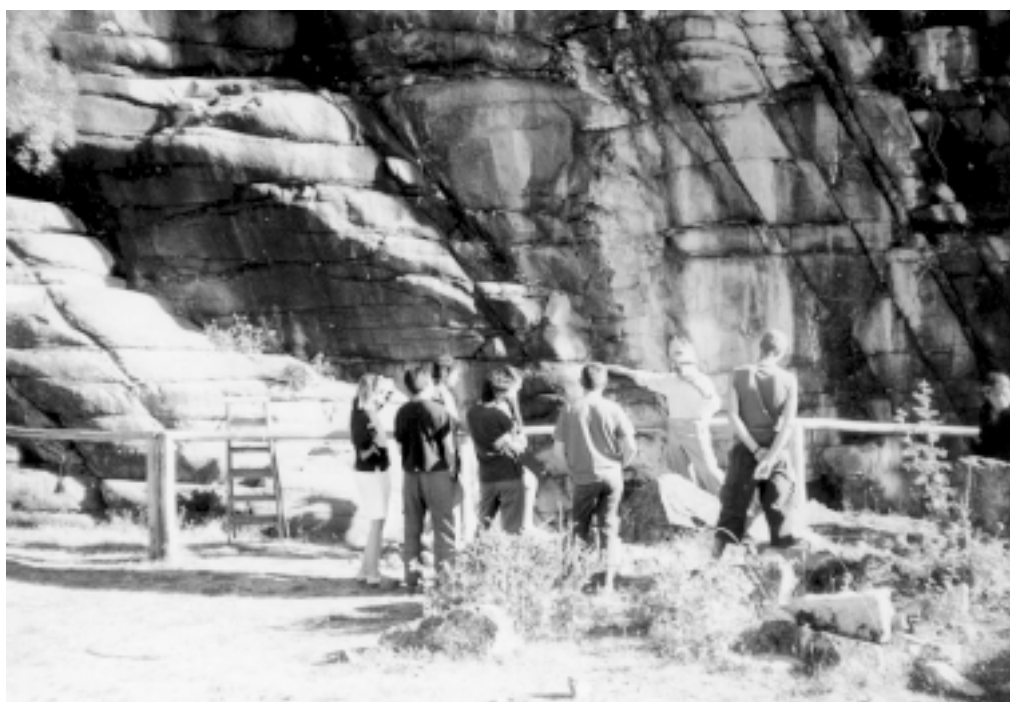


Figura 11. Un momento de la visita guiada en Paredón Lanfré ofrecida por Oscar Lanfré, propietario del establecimiento Piedra Pintada

A partir de la inclusión del sitio en los circuitos turísticos del valle, pasó a ser conocido por el nombre con el cual tradicionalmente se lo identificaba en la zona: Piedra Pintada. Esta denominación es la que se utiliza en la folletería turística y en la comercialización de productos, como “marca” del establecimiento rural.

El volumen del emprendimiento inicial superó las expectativas de los propietarios. Desde que comenzaron las actividades (temporada 2001-2002, coincidente con la última gran crisis económica del país) las visitas se incrementaron de 25 personas a 356 visitantes (temporada 2005-2006), con un máximo de 643 personas en el verano 2003-2004 (Xicarts 2005).

El creciente interés por parte de los turistas por conocer las pinturas rupestres motivó la mejora del servicio. Se cons-

ilustra (Figura 13), que ya habían demostrado su eficacia en otros sitios con arte rupestre incorporados al uso público en la CA42°

La investigación estuvo acompañada por otras tareas de transferencia que estuvieron dirigidas a los grupos de alumnos primarios de todas las escuelas del valle. Con la colaboración de dos antropólogos sociales se está trabajando sobre la conformación de los espacios turísticos y su significado para la comunidad rural y cómo éstos influyen en la construcción y deconstrucción de las identidades locales (Xicarts 2005). Recientemente, y como producto de la investigación en antropología visual, se realizó un video que busca ilustrar aspectos de la memoria de los pobladores actuales del valle y cómo se está produciendo su reconversión a las actividades turísticas (Masotta 2004).



Figura 12. A la izquierda, el salón-comedor en el que se brindan los servicios gastronómicos. A la derecha, la casa de los propietarios del predio

truyó una infraestructura para servir las comidas al turista (salón-comedor para asados y servicio de té) y sanitarios. Todas las instalaciones se llevaron a cabo respetando la integridad del sitio patrimonial ya que las mismas se ubican en el predio donde se localiza la casa familiar, a corta distancia del sitio⁶ (Figura 12)

Durante el desarrollo de las investigaciones en el lugar, nuestro equipo colaboró en todo momento con la familia propietaria llevando a cabo diversas tareas. Los conocimientos científicos provenientes de la investigación arqueológica fueron la base para generar la interpretación del sitio puesto en valor. Se amplió el guión de la visita guiada preparado originalmente por el propietario, se redactaron informes sobre los resultados alcanzados en cuanto a la cronología del sitio, su estratigrafía, los artefactos hallados, la arqueofauna y el análisis del arte rupestre. Esta información fue volcada en “fichas interpretativas” como la que se

Consideraciones finales

La propuesta global del Proyecto al que hicimos referencia en este trabajo se basa en la incorporación gradual de sitios con arte rupestre en la actividad ecoturística que se encuentra en formación en el valle del río Manso inferior. Si bien en este trabajo presentamos los primeros resultados obtenidos en relación con la incorporación de sólo uno de esos sitios, la intención es ampliar en el futuro la oferta a un mayor número de pobladores que lentamente se van integrando a esta actividad a través de diferentes emprendimientos (rafting, caminatas, escaladas, pesca, cabalgatas). Así, en los próximos años, prevemos la inclusión de dos o tres nuevos sitios con pinturas en la actividad regional: Anticura, Casa de Piedra (propiedad de Tito Carro) y Casa de Piedra (Estancia Peumayén), este último sobre el río Foyel.

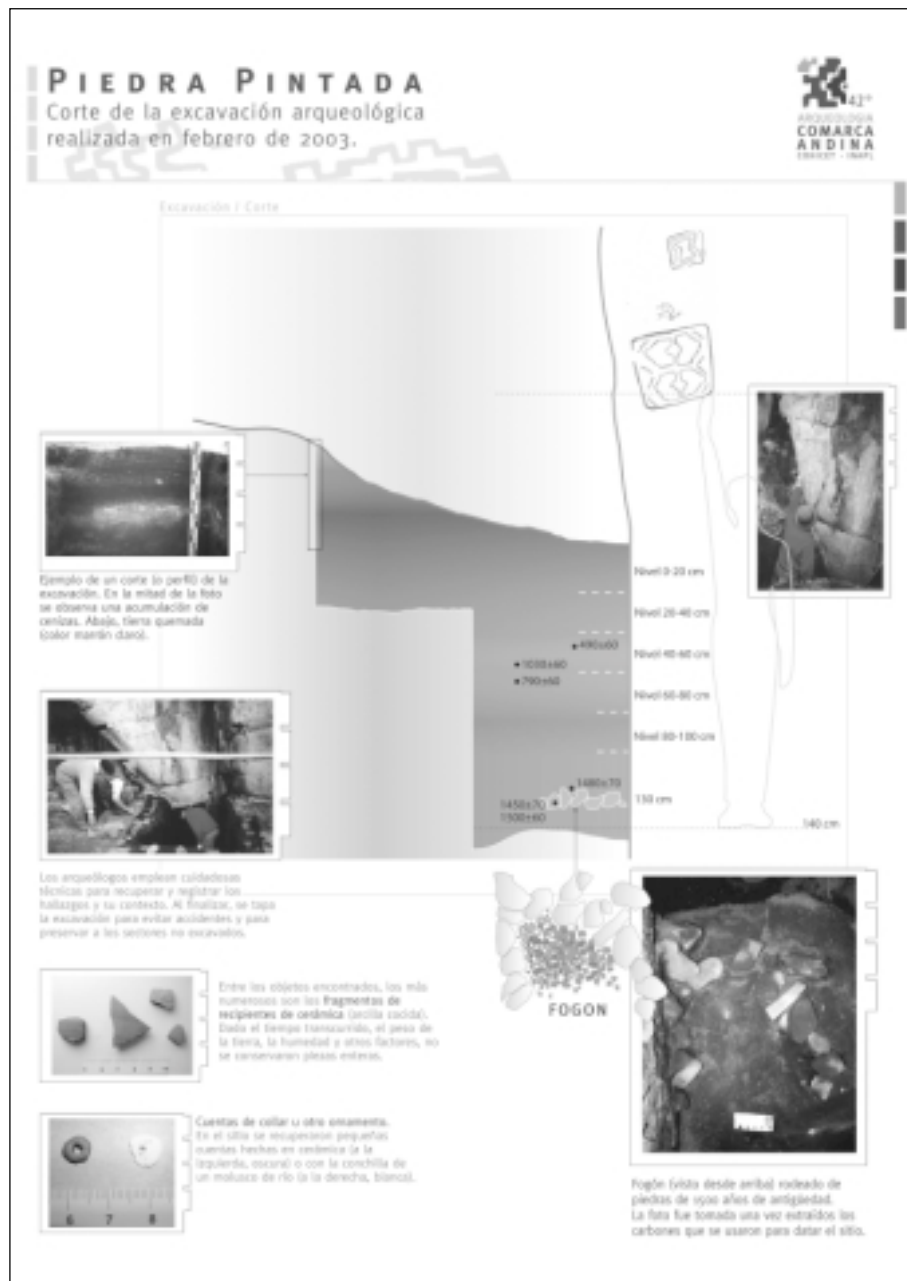


Figura 13. Ficha interpretativa que se utiliza durante la visita guiada para ilustrar los resultados de las investigaciones arqueológicas. (Diseño y textos: Mariana Carballido y Pablo Fernández)

La iniciativa en general está destinada a grupos de visitantes reducidos, interesados en los aspectos históricos y medioambientales de la región. Se prevé que todas las visitas sean conducidas por guías locales especialmente entrenados para tal fin. En el caso específico del Paredón Lanfré se contempla la construcción de un pequeño centro de interpretación en la misma propiedad, donde se exhibirá parte del material arqueológico recuperado en las excavaciones y se ofrecerá un primer marco interpretativo para la posterior visita a las pinturas. El recorrido por las pinturas rupestres, que actualmente se conjuga con las actividades deportivas indicadas podrá en un futuro cercano –y sobre todo si se completa un circuito de visitas con mayor cantidad de sitios– tomar carácter propio y ofrecerse en forma independiente a otro tipo de actividades turísticas. La gastronomía

que ofrece el Establecimiento Piedra Pintada –que se conjuga perfectamente con el recorrido por las pinturas– siempre será un excelente imán para el turista visitante.

La característica peculiar del proyecto reseñado es la puesta en valor de sitios con arte rupestre a través de la tarea conjunta de arqueólogos y propietarios. En este sentido puede decirse que se trata de una experiencia casi inédita en nuestro país. Además el proyecto conlleva la búsqueda de diversificación de la actividad económica de los productores rurales involucrados que ha estado dirigida a la ganadería y a la explotación forestal.

La idea es brindar un servicio de calidad, con alto valor agregado y ofrecido por los mismos propietarios de los lugares de emplazamiento de los sitios. Los dueños serían, de esta manera, los principales custodios de la integridad de

los sitios cumpliendo el cometido de reducir los eventuales riesgos que amenazan a sitios de estas características ante la afluencia de visitantes.

Otra de las aspiraciones a futuro es fortalecer los viejos lazos ya existentes entre los pobladores de ambos lados de la frontera argentino-chilena a través de la puesta en valor conjunta de sitios con arte rupestre que, como hemos indicado, son conocidos por los habitantes del país vecino si bien aún no han sido estudiados por los colegas trasandinos.

Esta propuesta es contraria al concepto de turismo de rápido retorno, depredador y no conservacionista. Un turismo que es opuesto al que se acordó propender en el valle del río Manso a través de las múltiples reuniones y talleres de trabajo que reseñamos anteriormente. Estos acuerdos necesitan ser continuamente reforzados y recordados para desalentar la implementación de prácticas turísticas que se aparten de la propuesta acordada inicialmente⁷.

A lo largo de estas páginas hemos pretendido reseñar los nuevos "usos" del pasado que pueden darse en este presente, con objetivos que integran la investigación científica con la utilización de los recursos arqueológicos de una manera racional y sustentable. Se trata de hacer una arqueología inserta en la realidad actual de las comunidades en cuyos territorios se encuentran los testimonios del pasado que motivan nuestras preguntas. Se trata de que las respuestas a estas preguntas no queden restringidas al ámbito de la academia, sino que sean conocidas y aprovechadas por quienes están en contacto directo o indirecto con los sitios arqueológicos.

Agradecimientos

Agradecemos muy especialmente a la familia Lanfré: Oscar, Ingrid Tröstl, Lisandro Lanfré y Noelia Goye por el hospitalario recibimiento a los miembros de nuestro equipo y el apoyo brindado durante todas las campañas realizadas. A Ana Albornoz, Elena Tropea y Sergio Caviglia quienes formaron parte del grupo que documentó el arte rupestre del sitio. A Roberto Gualco de la Administración de Parques Nacionales por su asesoramiento técnico.

Notas

¹ Este trabajo se basa en la monografía final del curso "Ecoturismo: desarrollo de nuevos itinerarios", organizado por la Cámara de Comercio Italiana en la Argentina, el Consorzio Piemontese di Formazione per il Commercio Estero y el Programa de Agronegocios y Alimentos de la Facultad de Agronomía de la Universidad de Buenos Aires realizado por una de nosotras en el marco de una beca del Ministerio del Lavoro de Italia (Bellelli 2003).

² La margen norte del valle se encuentra dentro de los límites del Parque Nacional Nahuel Huapi. En él viven descendientes de los pobladores (provenientes en su mayoría de Chile) que se asentaron en el valle a principios de siglo y tienen un permiso de permanencia. Están emparentados con familias de la margen sur y realizan el mismo tipo de tareas

ganaderas, aunque manejan la hacienda de acuerdo con las normas de la Administración de Parques Nacionales.

³ Esta posición de las pinturas sobre el soporte plástico puede sugerir que las mismas fueron ejecutadas en momentos más tardíos con respecto a las primeras ocupaciones del sitio.

⁴ Los fechados radiocarbónicos a que se hace referencia acá son de 1500 ± 60 años A.P (LP 1429), 1480 ± 70 años A.P. (LP 1436) y 1450 ± 70 años A.P. (LP 1444)

⁵ Este marco temporal se basa en los siguientes fechados obtenidos en el sitio: 330 ± 50 años A.P. (LP 1587), 490 ± 60 años AP (LP 1642), 790 ± 60 años AP (LP 1607) y 1030 ± 70 años A.P. (LP 1594).

⁶ La infraestructura fue planificada por los propietarios.

⁷ Merece mencionarse que ha habido iniciativas que contemplaban el desarrollo territorial con complejos hoteleros, *spa*, *appart* hoteles, *resorts*, complejos de cabañas, etc. (SEOySP s/f).

Bibliografía

Administración de Parques Nacionales

1997. *Reserva Nacional Nahuel Huapi. Proyecto de manejo sustentable de la Cuenca del río Manso Inferior*. MS.
1998. *¿Cómo contar a los visitantes la historia de "El Manso"? Taller realizado en la Escuela 92. 11 y 12 de diciembre*. MS.

Agencia de Desarrollo El Bolsón

2001. *Proyecto Turismo Comunitario El Manso-El León, Argentina-Chile. Relatoría del Taller de diagnóstico participativo. Escuela 213, El Manso, Río Negro, Argentina. 6 y 7 diciembre 2001*. MS.

S/f. *Ecoturismo planificado en El Manso*. MS.

Albornoz, A. M.

1991. Informe sobre el estado de conservación del patrimonio pictórico del Lago Nahuel Huapi y zonas cercanas. Informe de campaña. *Dirección de Estudios Rionegrinos*. Viedma. MS.
1998. Informe de actualización sobre la situación de los sitios con arte rupestre del Lago Nahuel Huapi y áreas vecinas. Incluye nuevos sitios relevados. *Dirección de Estudios Rionegrinos*. Viedma. MS.
2003. Estudios recientes del Arte Rupestre en la Provincia de Río Negro (desde fines de 1970 a la actualidad). *Arqueología de Río Negro. Secretaría de Estado de Acción Social de Río Negro*, pp. 79-96. Viedma.

Albornoz, A. M. y E. Cúneo

2000. Análisis comparativo de sitios con pictografías en ambientes lacustres boscosos de Patagonia septentrional: lagos Lácar y Nahuel Huapi (provincias de Neuquén y de Río Negro, República Argentina). M. M. Podestá, y M. de Hoyos (editoras) *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en*

- Argentina, pp. 163-174. Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires.
- Bellelli, C.
2003. Arqueología y turismo: puesta en valor y diseño de un circuito turístico para los sitios con arte rupestre del valle inferior del río Manso, provincia de Río Negro. *Curso "Ecoturismo: desarrollo de nuevos itinerarios"*. Cámara de Comercio Italiana en la Argentina, Consorzio Piemontese di Formazione per il Commercio Estero y Facultad de Agronomía de la UBA. MS.
- Bellelli, C., M. Podestá, P. Fernández, V. Scheinsohn y D. Sánchez
1998. *Imágenes para el futuro. Arte rupestre patagónico: su registro y preservación en la Comarca Andina del Paralelo 42°*. Disco Compacto.
- Bellelli, C., M. Carballido, P. Fernández y V. Scheinsohn
2003. El pasado entre las hojas. Nueva información arqueológica del Noroeste de la provincia del Chubut, Argentina. *Werken 4*: 25-42. Santiago de Chile, 2003.
- Bellelli, C., V. Scheinsohn y M. M. Podestá
2004. Uso público de sitios con arte rupestre en la Comarca Andina del paralelo 42° (provincias de Río Negro y Chubut, Patagonia Argentina). *Boletín Gestión Cultural 9. Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*. www.gestioncultural.org
- Bellelli, C., V. Scheinsohn, M. M. Podestá, M. Carballido y P. Fernández
2005. Arqueología, arte rupestre y turismo. Comarca Andina del Paralelo 42°. Argentina. *Estudios y perspectivas en turismo 14* (1): 22-50. Centro de Investigaciones y Estudios Turísticos.
- Caracotche, S., A. del Castillo, L. Lanfré, O. Lanfré, A. Palma y D. Xicarts
S/f *El Manso: su pasado y su gente. Síntesis de un proceso de investigación participativa en acción*. MS.
- Caracotche, S. y D. Xicarts
2000. Viajes y migración: relatos de los procesos constituyentes del poblamiento del Valle de El Manso a principios del siglo XX. En prensa en *El paso del Manso o el "mítico paso de los Vuriloches*. Ed. por D. Finkelstein y M.M. Novella. Editorial Universidad de la Patagonia. Trelew.
- Caracotche, S. y C. B. Manzur
2004. Conservación y uso público en Alero Lago Roca 2-(Reserva Nacional Los Glaciares). Primeros resultados. M. T. Civalero, P. M. Fernández y A. G. Guráieb (compiladores). *Contra Viento y Marea. Arqueología de Patagonia*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano y Sociedad Argentina de Antropología, pp. 605-612.
- Carrizo, G.
2002. Patrimonio e Integración Binacional. Una propuesta para nuevos circuitos turísticos. R. G. Schlüter y J. A. Norrild editoras. *Turismo y patrimonio en el siglo XXI*, pp.115-120. Centro de Investigaciones y Estudios Turísticos.
- Coppin, L.
2002. *Temario de la reunión de trabajo. Parque Nacional Nahuel Huapi, Bariloche*, 14-11-01. MS.
- Crivelli, Eduardo
2006. Frecuencia de creación de sitios de arte rupestre en la cuenca media y superior del río Limay (noroeste patagónico). En este volumen.
- Cúneo, E. M., C. Della Negra y L. M. Font
2001. Para novedades... Los clásicos. La nueva historia de un viejo sitio: el alero Gingins (San Martín de los Andes, departamento Lácar, provincia del Neuquén). *Libro de resúmenes*. XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, pp. 285-286. Rosario.
- DED-Servicio Alemán de Cooperación, FOSIS/GTZ
s/f *Ecoturismo en zonas naturales y rurales de la Región de los Lagos*. Programa Piloto Cooperación Municipios/AchM. MS.
2001 *Actas de las reuniones de trabajo del 22 de octubre y del 2 de noviembre*. Proyecto "Ecoturismo planificado en El Manso". MS.
- Fernández, M.
2006. Cronología del Estilo de Grecas en la cuenca superior y media del río Limay. En este volumen.
- Fernández, P.M., J. Alberti, M. Gallo y A. Vasini
2004. Análisis de los restos óseos de animales recuperados en el sitio arqueológico Paredón Lanfré (valle del río Manso, Provincia de Río Negro). *Informe presentado al propietario del Establecimiento Piedra Pintada*. MS.
- Ferraro, L. y R. Molinari
2001. Arte en el manejo: procesos naturales de deterioro, graffitis y difusión interpretativa en sitios arqueológicos del PN Perito Moreno (Prov. de Santa Cruz). *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo 2. Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba, pp. 267-280.
- Helwig, K.
2004. Analysis of samples from rock painting sites Lanfré (Río Negro) and Cerro Pintado (Chubut). *Canadian Conservation Institute. Report ARL 4252*. MS.
- Gradin, C. J.
1999. Sobre las tendencias estilísticas del arte rupestre

- de Patagonia argentina. *Segundas Jornadas de Investigación en Arqueología y Etnohistoria del Centro-Oeste del País* (noviembre de 1995), pp. 85-99. Universidad Nacional de Río Cuarto, Río Cuarto.
2003. Arte Rupestre de la Provincia de Río Negro. *Arqueología de Río Negro. Secretaría de Estado de Acción Social de Río Negro*, pp. 41-49. Viedma.
- Masotta, C.
2004. *El paisaje encantado. Arqueología y Turismo en el Valle del Río Manso*. Video digital, 30'. Buenos Aires.
- Menghin, O. F. A.
1957. Estilos del arte rupestre de Patagonia. *Acta Praehistórica* I: 57-87.
- Onetto, M.
2001. Conservación y manejo de un Sitio de Patrimonio Mundial: Cueva de las Manos, Río Pinturas, Argentina. *Arqueología* 11: 203-239. Revista de la Sección Arqueología, Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Buenos Aires.
2006. Experiencias de la gestión de un sitio del Patrimonio Mundial en Argentina: mitos y realidades. Cueva de las Manos, Río Pinturas. En este volumen.
- Paunero, R.
2000. Capítulos 5 y 6. Guía de Campo de la visita a las localidades arqueológicas: la colonización del sur de América durante la transición Pleistoceno/Holoceno. *INQUA*, pp. 89-120. La Plata.
- Pearson, M. y S. Sullivan
1999. *Looking after heritage places*. Melbourne University Press.
- Podestá, M. M. y E. Tropea
2001. Expresiones del arte rupestre tardío en el ecotono bosque-estepa (Comarca Andina del Paralelo 42°, Patagonia). En prensa en *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Rosario.
- Podestá, M. M. y M. Onetto
2004. Role of local communities in the management of World Heritage in Argentina: the case of Cueva de las Manos. Linking Universal and Local Values: Managing a Sustainable Future for World Heritage. *The Netherlands National Commission for UNESCO in collaboration with the Netherlands Ministry of Education, Culture and Science*. 21-24 May 2003. Amsterdam, The Netherlands. UNESCO World Heritage Centre, pp.159-164.
- Podestá, M. M. y D. S. Rolandi
2004. Arte rupestre y turismo sostenible. Presentado al *I Simposio Nacional de Arte Rupestre*. Cusco. Perú., 26 al 30 de noviembre de 2004. En prensa.
- Podestá, M. M., C. Bellelli, P. Fernández, M. Carballido y M. Paniquelli
2000. Arte rupestre en la Comarca Andina del Paralelo 42°: un caso de análisis regional para el manejo de recursos culturales. M. M. Podestá y M. de Hoyos (editoras), *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, pp. 175-201. Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología.
- Podestá, M. M., R. Paunero y D. S. Rolandi
2005. *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Patagonia*. Academia Nacional de la Historia y Union Academique International. Buenos Aires: GAC.
- Podestá, M. M., C. Bellelli, P. Fernández, V. Scheinsohn, M. Carballido, A. Forlano, P. Marchione, E. Tropea, A. Vasini, J. Alberti, M. Gallo y G. Moscovici
2006. Primeros resultados arqueológicos en el valle del Río Epuyén (El Hoyo, Chubut). En prensa en *VI Jornadas de Arqueología de la Patagonia*.
- Secretaría de Turismo de Río Negro
2002. *Instructivo para la encuesta a realizar en El Manso*. MS.
- SEOySP. Dirección de Arquitectura y Urbanismo, Pcia. de Río Negro
s/f. *Paraje El Manso. Desarrollo Territorial Centro Cívico*. Provincia. de Río Negro.
- Strecker, M. y M. M. Podestá
2006. Rock Art Preservation in Bolivia and Argentina. *Coalition, Electronic Newsletter* 11: 5-9.
- Tropea, E.
2006. *Expresiones artísticas tardías en el ecotono bosque-estepa. El caso de cuatro sitios con arte rupestre en la localidad de Cholila (Comarca Andina del Paralelo 42°), Patagonia*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. MS.
- Vega, T., P. Bestard, M. Gelós, C. Marzari y N. Gutiérrez
2000. La deontología subyacente en la puesta en valor del sitio Colomichicó. Ponencia presentada en las *V Jornadas de Arqueología de la Patagonia. Libro de Resúmenes*, pág. 35.
- Xicarts, D.
2005. El patrimonio arqueológico como recurso turístico. El caso del valle del río Manso Inferior. Argentina. *Estudios y perspectivas en turismo* 14 (1): 51-71. CIET (Centro de Investigaciones y Estudios Turísticos).
- Xicarts, D. y S. Caracotche
2000. "Con los ojos del tiempo": *Fotografía, memoria e historias de El Manso*. MS.
- Wainwright, I. N. M., K. Helwig, D. S. Rolandi, C. A. Aschero, C. Gradin, M. M. Podestá, M. Onetto, C. Bellelli
2002. Identification of pigments from rock painting sites in Argentina. *L'Art avant l'Histoire. La Conservation de l'Art Préhistorique*. 10es journées d'études de la Section Française de l'Institut International de Conservation, Paris, 23-24 Mai 2002. Francia.

Arqueología y patrimonio. Una historia de usos y abusos en el valle medio del río Chubut (Patagonia argentina)

Cristina Bellelli

RESUMEN

Se analiza el papel que desempeñaron distintos actores sociales en el uso del patrimonio arqueológico en el valle de Piedra Parada (curso medio del río Chubut, Patagonia argentina). Interesa saber si todos los otros grupos sociales involucrados de un modo u otro en el uso de este patrimonio comparten las mismas posturas y si éstas coinciden con las de los arqueólogos y, en segundo término, interesa conocer cuál es la valoración del patrimonio regional de cada uno de estos grupos.

En los últimos años el interés de varios de estos grupos ha ido en aumento debido a la necesidad de explotar nuevos destinos turísticos que se diferencien de los más tradicionales por su grado de conservación y no intervención. Este proceso es irreversible y se visitan, sin ninguna planificación, lugares que antes estaban protegidos por su aislamiento.

Se describen las acciones desarrolladas por los arqueólogos a lo largo de 25 años de investigaciones relacionadas con la planificación del manejo sostenible que se debería implementar en la región. También se presenta un panorama del marco legal que los distintos gobiernos provinciales fueron dictando y los intentos de planificar el uso del patrimonio cultural de modo que se garantice su integridad.

Palabras clave: Patagonia - patrimonio arqueológico - arte rupestre - turismo.

ABSTRACT

This work analyzes the role carried out by various social actors in the use of the archaeological heritage in Piedra Parada valley (middle course of Chubut River, Argentine Patagonia). Our first interest is to find out if all the other social groups involved in some way or another in the use of this heritage share the same views, and if these coincide with those of archaeologists; and second, to learn which the regional heritage valuation of each group is.

In recent years, the interest of several of these groups has increased due to the need to exploit new tourist destinations which differ from the more traditional ones because of their conservation and non-intervention, among other attributes appreciated in the tourist market. This process is irreversible and many places that were previously protected by their isolation are now visited without prior planning.

According to archaeological findings, this region was occupied 5000 years ago by hunter-gatherer societies that left an important archaeological record in different types of sites, some of which have important artistic representations on their rock walls, generally painted and –to a lesser degree– engraved.

Besides the richness of this heritage, there is the information provided by other sciences (among which geology and paleontology have already yielded relevant results), exhibited in a beautiful landscape.

This research describes the work carried out by archaeologists in the course of 25 years of study related to the planning of the sustainable management that should be implemented in the region. It also presents a panorama of the legal framework that the different provincial governments issued, and the attempts to plan the use of the cultural heritage to guarantee its integrity, as in the last years there has been an increased number of occasional visitors or tourist groups. The motivations are several: sport fishing, “new age” tourism, ecotourism, geotourism, camping, kayaking, climbing, riding on motorbikes or tricycles, etc. All these activities are carried out without planning thus both the environment and archaeological sites and paleontological remains are not properly protected. This, for different reasons, accelerates the natural degradation process of rock art paintings as well as the damage in surface and stratified archaeological sites. A diagnosis is also made of the deterioration suffered by rock art in the most frequently visited sites.

This work aims at identifying the interests of the different groups and finding their point of convergence. We propose to value the archaeological sites based on the scientific research findings. To transcend this aim, which otherwise would only be a mere wish, it is necessary to talk to all the actors, implement a joint plan, and identify the various valuations and uses given to this natural heritage through time.

Key-words: Patagonia - archaeological heritage - rock art - tourism.

El valle de Piedra Parada, en el curso medio del río Chubut, es un espacio con un alto potencial patrimonial que ha sido utilizado de modo muy disímil por los distintos actores sociales involucrados en ello.

Aquí trataré de analizar críticamente algunos de los usos que, en el presente, se les ha dado a las manifestaciones materiales del pasado de esta región, en la cual los sitios con arte rupestre tienen una presencia dominante. Desde nuestro rol de investigadores de ese pasado, nos constituimos como uno de esos grupos de “usuarios” actuales del patrimonio y nuestro rol central ha sido el proceso de producción del conocimiento científico. Pero hablar de uso implica también hablar del no-uso y del abuso que se ejerce sobre un patrimonio. Aquí presentaré algunos ejemplos de los distintos modos de utilización de los bienes patrimoniales arqueológicos.

Antes de seguir adelante es necesario aclarar que al hablar de uso, no me refiero a “la dimensión utilitaria del objeto histórico o arqueológico” plasmada en lo que Ballart (1997) denomina “valor de uso o valor de cambio”. En Patagonia el patrimonio arqueológico es un tipo de patrimonio que no se revela inmediatamente al observador (exceptuando, quizás, a los sitios con arte rupestre ubicados en lugares de fácil y rápido acceso y cuyas manifestaciones artísticas están bien conservadas). Para conocer los modos de vida y el uso que los grupos sociales del pasado le dieron a una región arqueológica, independientemente de los tipos de sitios que haya en ella y su visibilidad, necesariamente tiene que recurrirse a los resultados derivados de la investigación. Esta información le otorga un plus de valor a esas manifestaciones materiales que puede, o no, ser utilizada de distintos modos en el presente. El uso actual no sólo está dado por la dimensión material del recurso, que puede ser convertida en “valor de cambio” a través de su explotación económica (turismo, medios de comunicación, etc.) sino también por el uso que le damos los arqueólogos para la producción de conocimiento arqueológico.

Por otro lado, estas reflexiones pueden contribuir a lograr un mayor conocimiento del estado de situación del patrimonio arqueológico de la región que puede servir para elaborar propuestas de puesta en valor del área y un plan de manejo integral que integre la interpretación arqueológica, geológica y paleontológica (que ya están disponibles), la histórica (aportada por la etnohistoria, la historia y la memoria oral de los pobladores más antiguos) y la interpretación ambiental. Esta planificación también debería encauzar los distintos intereses que se despliegan en el valle y zonas vecinas, escuchando fundamentalmente la voz de las comunidades y pobladores.

A lo largo de los más de 25 años que pasaron desde que comenzamos las investigaciones arqueológicas, ha ido creciendo la inquietud acerca del valor que cada grupo social

involucrado en su uso, abuso o no-uso, le otorga a los sitios arqueológicos. Estas materializaciones de los modos de vida del pasado están integradas en un paisaje cultural donde se da la conjunción entre naturaleza y cultura. Esta se manifiesta a través de la belleza del paisaje y de su riqueza ambiental que, junto con los sitios arqueológicos y las demás manifestaciones materiales de un pasado más reciente, conforman un paisaje activo y en continua evolución.

Pero los diferentes componentes de un paisaje cultural no son valorados del mismo modo por los distintos grupos sociales involucrados. En el caso de los bienes patrimoniales arqueológicos, nosotros, como científicos empeñados en el conocimiento del pasado más remoto de la región y comprometidos con los preceptos de conservación y protección del patrimonio, les otorgamos una alta valoración. Decimos “nosotros” para plantear que esa es una visión parcial de un grupo social que asume compromisos y posiciones ideológicas determinadas. Las preguntas son ¿todos los otros grupos sociales involucrados de un modo u otro en el uso de este patrimonio comparten nuestras posturas? ¿las conocen al menos? ¿tienen la misma valoración del patrimonio regional?

En los inicios, quizás ingenuamente, pensamos que la alta valoración que los arqueólogos les otorgábamos como parte de la historia regional y evidencia material de las sociedades que la habitaron desde hace 5.000 años, sería asumida como tal por todos los grupos sociales. Con la distancia que dan los años, podemos decir que en aquel momento creíamos que nuestra presencia anual durante 15 o 20 días, el posterior envío de los informes y publicaciones y las charlas con pobladores y funcionarios, habrían de tener algún efecto en la creación de una clara conciencia sobre la importancia que los sitios arqueológicos tienen para conocer el pasado y asumirlo como propio por parte de las comunidades.

Por otro lado, las investigaciones arqueológicas servirían como base para delinear políticas de protección y conservación de ese patrimonio que apuntaran a su gestión responsable, sobre todo si tomamos en cuenta que el nombre oficial del proyecto para el que fuimos convocados en 1979 por la Dirección de Investigación de la entonces Dirección de Cultura de la provincia del Chubut es el de “Proyecto de Rescate del Patrimonio Arqueológico de la Provincia del Chubut”. En el Anexo I del decreto 31/82 por el cual se lo oficializa, se lee: “Finalmente, el área /se refiere a la cuenca del río Chubut medio/ ha sido elegida no sólo en función de un rescate arqueológico, sino de la preservación de parte de ese patrimonio, visto que una parte de esa área está próxima a un importante centro turístico como es la zona de Esquel, desde donde la curiosidad de turistas y aficionados frecuentemente destruye, sin saberlo, evidencias importantes del pasado prehistórico”. Como se ve a través

de estas palabras, la preocupación por parte de las autoridades por temas patrimoniales está expresada en la norma desde muy temprano. El decreto continúa delimitando la zona de estudio y explicitando los objetivos que se pretendían: “Esto último implica concebir el relevamiento arqueológico integral de la cuenca y zonas aledañas, como un plan que cumpla tanto con los objetivos científicos de documentar, analizar e interpretar los vestigios prehistóricos, como con el de contribuir a la formación de personas e instituciones que cultiven el interés hacia el estudio y conservación del patrimonio arqueológico regional”.

Algo de historia reciente

Con estas intenciones y objetivos expuestos en la normativa se desarrollaron los primeros trabajos en el valle medio del río Chubut¹. Largo sería enumerar acá los resultados de la producción científica a través de trabajos publicados, presentaciones a congresos, tareas de transferencia (charlas, conferencias, artículos periodísticos, etc.), becas y proyectos financiados por distintos organismos nacionales, tesis aprobadas, formación de estudiantes y jóvenes graduados en tareas de campo y laboratorio, etc. realizados por todos los que a lo largo de estos años estuvieron de un modo u otro implicados en el Proyecto².

En los '90 comenzamos a involucrarnos de otro modo, más activamente, con los temas relacionados con la protección y puesta en valor del patrimonio arqueológico del valle. Fuimos abandonando el enfoque ingenuo recién expuesto, fundamentalmente porque no se verificaban los resultados esperados en el campo de la conservación y protección de ese patrimonio. Comenzamos, también, a plantearnos la necesidad de que todo el cúmulo de información habida hasta ese momento tuviera otros destinatarios además de la comunidad científica. Este proceso coincide con los cambios que se produjeron durante esos años en el país, con la falta de asunción por parte del estado nacional y de los estados provinciales del rol de diseño y gestión de políticas patrimoniales y la consiguiente disminución de los recursos destinados a la investigación y a la protección de los recursos culturales y naturales.

Entre las acciones desarrolladas destacamos la presentación ante la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de un “Proyecto para la protección de sitios arqueológicos y creación de un centro de interpretación y museo regional” (Aschero *et al.* 1991). En el mismo se realizaban consideraciones sobre la conveniencia de proteger el área antes de que fuera visitado con más asiduidad y también para brindar una cierta infraestructura a los científicos que trabajan en la zona. Allí se enfatizaba la conveniencia de construir un museo y centro de interpretación en la Escuela N° 86 (ubicada en proximidades de la Piedra Parada y eje de la vida social y educativa de toda la región), y también cómo disponer las colecciones arqueológicas y cómo manejar la información, qué instituciones podrían intervenir en la consecución de los objetivos, qué infraestructura básica y recursos humanos se necesitaban. En los años posteriores esta propuesta fue retomada por la Subsecretaría de Cultura

a través de la Comisión Orígenes³, con la cual trabajamos durante esta etapa planificando y acordando acciones conjuntas. El área comprendida entre Paso del Sapo y Gualjaina fue declarada como sitio de valor e incorporada por decreto 569/96 al Registro Provincial de Bienes, Objetos y Sitios de Valor Patrimonial y Cultural. Se elaboró un plan de trabajo y hasta se realizaron los planos para la construcción del centro de interpretación en la Escuela. (Renaldi *et al.* 1996, Bilbao *et al.* 1998; Comisión Orígenes 1999).

Por otro lado, en ocasión de la implementación del proyecto “Detección de áreas prioritarias para la conservación en la Patagonia árida” de la Delegación Regional Patagonia de la Administración de Parques Nacionales y la Estación Experimental Agropecuaria del INTA, Bariloche, la región de Piedra Parada fue incluida entre aquellas que deben ser protegidas no sólo por sus valores arqueológicos, sino también por los ecológicos y ambientales (APN-INTA 2002).

En 1999 la Secretaría de Cultura de la Nación firmó con la Subsecretaría de Cultura de la Provincia un convenio con el objeto, entre otros, de llevar a cabo en forma conjunta y de mutua colaboración actividades “que contemplen la implementación de acciones destinadas a la protección y conservación del patrimonio arqueológico de la Provincia. En el marco de este convenio, las investigaciones en Piedra Parada forman parte del “Programa de Documentación y Conservación del Arte Rupestre Argentino” que lleva adelante el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano⁴.

Mientras tanto, la provincia del Chubut dictó la ley 3.559, que fue reglamentada en 1999, con el objetivo de preservar el Patrimonio Antropológico, Paleontológico y Arqueológico, que es declarado “de dominio público del Estado provincial y patrimonio del pueblo de la Provincia del Chubut”. Establece, también, que los prestadores turísticos deberán solicitar permiso para visitar los sitios a la autoridad de aplicación. Todo este encuadre legal allana el camino a la hora de establecer políticas de protección y de poner en práctica planes de manejo.

Como vemos, hubo una preocupación desde muy temprano por legislar con respecto al patrimonio arqueológico chubutense, que se vio complementada, en junio de 2003, por la aprobación de la Ley nacional 25.743.

Posteriormente se legisla exclusivamente sobre el patrimonio natural. A través del decreto 235/03 “se encomienda al Organismo Provincial de Turismo, en su carácter de Autoridad de Aplicación de la Ley N° 4617, Sistema Provincial de Áreas Naturales Protegidas, el análisis de factibilidad de la creación de Áreas Naturales Protegidas...” en varias zonas provinciales, entre ellas Piedra Parada, delegando así exclusivamente en el organismo de turismo la tarea de diseñar objetivos, proponer límites, caracterizar y presentar los antecedentes, proponer la categoría de manejo y la zonificación y definir los objetivos de los programas de manejo a ser elaborados (<http://www.chubut.gov.ar/sitio/digesto/archives/007531.php>).

Esta idea se retoma en 2005: una nota periodística informa que se crearía una nueva área protegida en Piedra

Parada. Esto deriva de las tareas realizadas por “las Secretarías de Turismo, Cultura y el IAC (Instituto Autárquico de Colonización) con la Municipalidad de Gualjaina... teniendo en cuenta la riqueza natural, arqueológica, paleontológica e interés turístico que despierta la zona” (El Oeste, 5/6/2005). El artículo agrega que se cede “... el manejo a la Municipalidad de Gualjaina, que ejercerá las acciones necesarias con la instrumentación de medidas de protección del lugar y la asistencia de personal especializado (guardafaunas) para atender a quienes llegan al lugar”. Hasta la actualización de la página oficial del organismo provincial de Turismo, del 9 de diciembre de ese año, Piedra Parada no figura en el listado de Áreas Naturales Protegidas provinciales, por lo que se puede pensar que hasta ese momento tal declaración no se había concretado (www.turismoenchubut.gov.ar/es/areasprotegidas/index.html). Esta sospecha se confirmaría a través de la publicación en la página oficial del Gobierno de la Provincial del Chubut, en febrero de 2006, de los proyectos a realizar durante ese año. El responsable del Organismo Provincial de Turismo ahí dice: “... con el municipio de Gualjaina estamos llevando a cabo la puesta en valor de Piedra Parada, es más estamos analizando la creación de un Área Protegida para dicho lugar y potenciar las actividades que se pueden realizar en esa zona”. El titular del OPT aseguró que “el objetivo es lograr que el gran flujo de turistas que arriva a la cordillera chubutense se acerquen a Piedra Parada para conocerla, creo que ese es el gran desafío por delante, es decir transferir el flujo de turistas a ese hermoso atractivo que tiene la Meseta central” (www.chubut.gov.ar/noticias/archives/016299.php?id=-1).

Se continúa así con la retórica iniciada en el decreto de 2003 y se incentivan las visitas sin poner en práctica ningún tipo de medida de protección ni, mucho menos, la implementación de un Plan de Manejo integral que asegure no sólo lo antedicho, sino también la posibilidad de que el turista acceda a información que le permita conocer los aspectos arqueológicos, históricos, geológicos y ambientales del valle. En ese decreto ya se observa el cambio en las responsabilidades del estado provincial con respecto al patrimonio arqueológico de Piedra Parada al ponerlo en manos del OPT. El patrimonio es considerado solamente como recurso y en tal sentido se establece que un territorio de 100 km de largo y uno o dos km de ancho (si consideramos sólo el ancho del valle del río Chubut) puede ser administrado por autoridades municipales.

En el armado de este discurso orientado a “transferir el flujo de turistas a ese hermoso atractivo que tiene la Meseta central” están totalmente ausentes (al menos no he encontrado en la información oficial o en las notas periodísticas referencia a ello) los lineamientos que el mismo gobierno que desde Turismo incentiva la explotación turística del valle, aprobó para el área de Cultura. En los “Lineamientos de Políticas Culturales, Programa de Gestión 2004-2007” se lee: “Sin cultura no es posible valorar nuestro patrimonio histórico, arqueológico y paleontológico; sin cultura no es posible hacer del turismo un recurso en beneficio de nuestros habitantes; no es posible el crecimiento económico, ni el desarrollo social; no es posible la

integración de nuestras apartadas regiones en un destino común”. Para cumplir con este enunciado se dice que “La Secretaría de Cultura intervendrá activamente en la elaboración de los planes de manejo de aquellas ofertas turísticas que involucren al Patrimonio Cultural y Natural. Dicho patrimonio se encuentra en un estado precario, sin la debida atención ni el reconocimiento correspondiente a su potencial, ni planes de manejo que garanticen su debida conservación, tales como la casa del bandolero Butch Cassidy, los bosques petrificados de Sarmiento y Ameghino, y el parque arqueológico de Piedra Parada” (el subrayado es mío), entre otros, que por su notoriedad y difusión resulta obvio enumerar” (www.chubut.gov.ar/cultura/sitio/archives/006858.php)

Esta contradicción que se observa en los discursos que se elaboran desde dos áreas del mismo gobierno manifiesta dos modos diferentes de valorizar el patrimonio arqueológico que, a la hora de instrumentar políticas efectivas, entran en colisión.

La región y su arte rupestre

El proyecto de investigación iniciado en 1979 delimitó para su estudio la región comprendida entre las localidades de Gualjaina (al O) y Paso del Sapo (al E) y el cordón de Huancache y la Sierra Chata por el N y la Sierra Negra por el S, quedando incluidos en esta superficie unos 3700 km². El eje organizador del paisaje es el río Chubut, que corre a lo largo de 100 km aproximadamente por un amplio valle ubicado a 300-400 msnm (Figuras 1 y 2). La comunicación con la meseta (1.000-1.200 msnm) se hace por cañadones que descienden al valle y que conforman ambientes diferenciados de los de la meseta y del valle. Este último y los cañadones fueron las vías de comunicación utilizadas por las poblaciones prehispánicas y están jalonadas de sitios arqueológicos (Bellelli 1999).

En esta extensa región los sitios arqueológicos de todo tipo conocidos son más de setenta, entre los cuales treinta y uno son con arte rupestre. La técnica utilizada mayoritariamente es la pintura; el grabado, en algunos casos conjuntamente con pintura, se utilizó en seis de ellos. Muchos fueron relevados totalmente y publicados (Aschero *et al.* 1983, Onetto 1981-1982, 1987 y 1991 entre otros), mientras que la mayoría fueron ubicados en el mapa general de sitios de la región o mencionados en trabajos en que se presentaban otras problemáticas.

El análisis del arte de Piedra Parada –basado en las reiteradas superposiciones, en las diversas pátinas, en los vestigios de su producción (por ejemplo el hallazgo en capa de hisopos, pigmentos minerales u objetos teñidos; o elementos decorados relacionados con los motivos del arte) y en las comparaciones de las modalidades estilísticas intra e inter-regionales– dio como resultado la elaboración de una secuencia estilística relativa local, formada por tres etapas: un momento inicial caracterizado por la presencia de motivos geométricos simples; un momento intermedio en donde perduran los motivos geométricos simples y se agregan motivos con recursos técnicos diferentes, como la

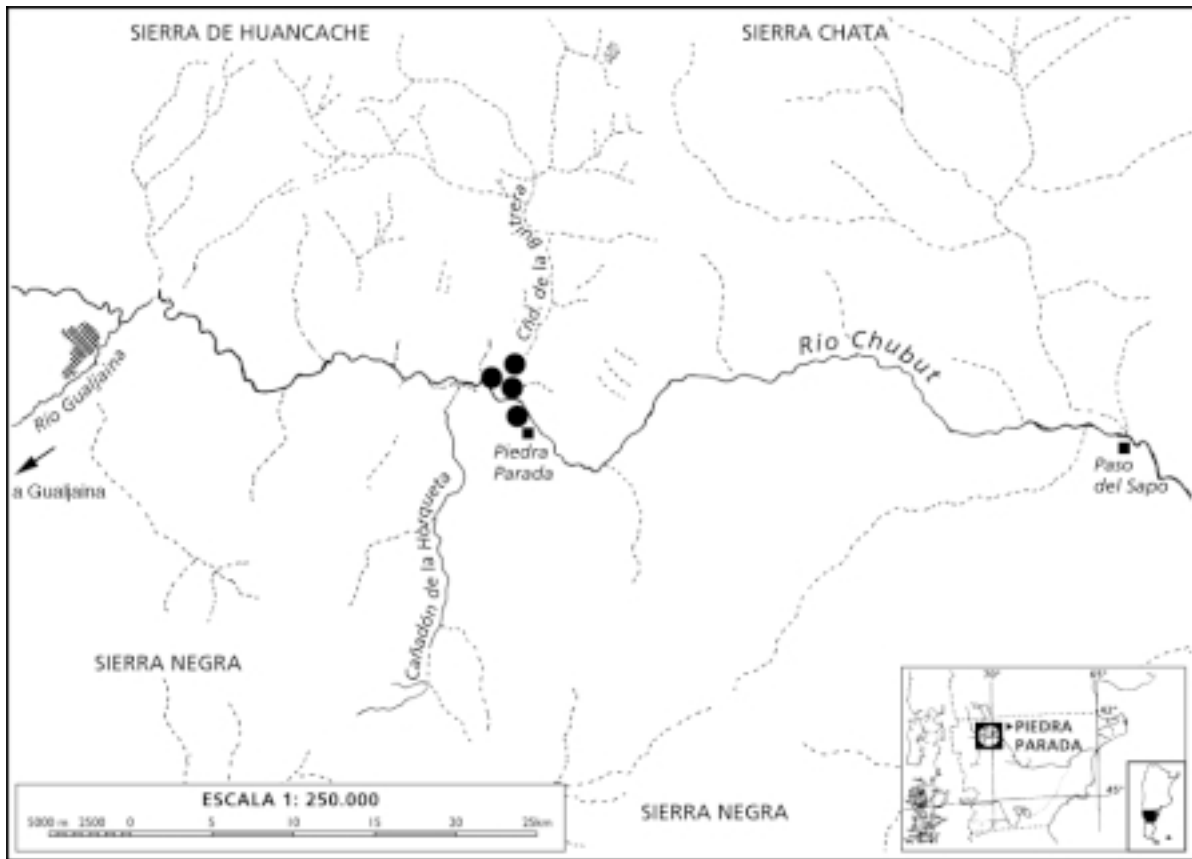


Figura 1. Mapa del área de investigación arqueológica donde se señalan con puntos los sitios que se mencionan en este trabajo



Figura 2. El valle de Piedra Parada

técnica de grabado; un momento final caracterizado por el desarrollo del denominado “estilo de grecas”. Se destaca, además, la recurrencia en el tratamiento del uso del espacio y los denominadores comunes en la concepción artística, lo cual refleja una continuidad temporal en el comportamiento de estos grupos (Figuras 3 y 4). (Onetto 1991).

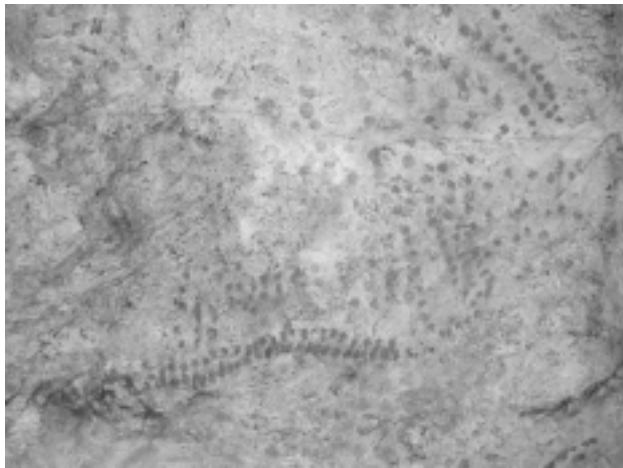


Figura 3. Puntiformes rojos superpuestos a negativo de mano blanca



Figura 4. Columna de basalto con motivos típicos del “estilo de grecas” en rojo

Las investigaciones realizadas indican que el valle estuvo poblado desde hace 5000 años por grupos de cazadores-recolectores que fueron variando su modo de vida y su relación con el medio ambiente y el aprovechamiento de los recursos de modo significativo hasta la ocupación del territorio por parte del Estado nacional a través de la denominada “conquista del desierto” a fines del siglo XIX. Algunas familias aborígenes que huían de las operaciones militares que tuvieron su centro en Neuquén y Río Negro se radicaron en la zona y en los inicios del siglo XX se produce el asentamiento de colonos oriundos de distintos países europeos y de Chile.

De “usuarios” y “usados”

Los principales actores sociales involucrados en el uso actual de los recursos culturales y naturales del valle de Piedra Parada tienen distintos intereses que se entrecruzan, combinan y separan de acuerdo con las épocas, las políticas culturales y turísticas, la situación económica y las relaciones de poder que se dan entre ellos. En los últimos años el interés de varios de estos grupos ha ido en aumento debido a la necesidad de explotar nuevos destinos turísticos que se diferencien de los más tradicionales por su grado de conservación y no intervención, entre otros atributos apreciados en el mercado turístico. Este proceso es irreversible y se visitan, sin ninguna planificación, lugares que antes estaban protegidos por su aislamiento. Notablemente, los sitios arqueológicos no son los principales motivos de las visitas. Sólo se visitan cuatro de ellos (dos tienen arte rupestre: Piedra Parada 1 y Campo Moncada 1, y Campo Moncada 2 y Campo Moncada 3 son, respectivamente, un alero donde se realizó una excavación arqueológica y un sitio de superficie) y los argumentos enfatizan factores tales como su ubicación privilegiada en el paisaje, los contenidos misteriosos y hasta esotéricos de los sitios y las pinturas, la curiosidad por las excavaciones arqueológicas desvinculada de los resultados obtenidos y en uno de ellos (Campo Moncada 3, un clásico picadero patagónico que fue estudiado por nosotros en los primeros años del proyecto) se estimula la recolección de los pocos artefactos líticos que quedan.

Desde hace aproximadamente cinco años se verifica un aumento en la afluencia de turistas al valle, de modo individual o en contingentes, motivados por los más diversos intereses: el clásico turismo recreacional, el tradicional turismo de pesca, el turismo “new age” (basado en la fuerza y energía que emanan de las pinturas rupestres, como ha sucedido en el sitio Piedra Parada 1), el turismo de aventura y motos tipo enduro, camionetas y cuatriciclos que recorren el valle y el cañadón de La Buitrera, que es habitat de una rica fauna y donde se encuentra el sitio arqueológico Campo Moncada 2 que brindó la secuencia de ocupación humana más antigua de la región) y el geoturismo, que se ha centrado en la búsqueda de geodas⁵ para su lapidación. Paralelamente hay emprendimientos económicos que llevan adelante esta actividad ya que se ha denunciado ante la Dirección de Minería de la provincia una cantera de geodas a la cual

acuden grupos organizados desde Esquel para luego trabajarlas y ponerlas a la venta⁶. También se verifican actividades deportivas como la escalada de la Piedra Parada y del cañadón La Buitrera, donde en las paredes del sitio arqueológico mencionado se ven los ganchos que se usan para esta actividad.

En un folleto impreso en 1999 por una empresa de turismo de Esquel se promociona una excursión de 14 hs. a la Piedra Parada en estos términos: “Visita a los yacimientos arqueológicos de Piedra Parada, distante 137 km. /desde Esquel) donde se pueden apreciar el arte lítico (*sic*) de los aborígenes y sus pinturas rupestres, enclavado todo ello en un típico valle patagónico.....”. En Internet es frecuente encontrar referencias semejantes: “El lugar que estarás conociendo (*sic*) encontrarás pinturas rupestres en algunos sectores y restos de flechas y huesos” (www.interpatagonia.com/paseos/escalada_piedra_parada/index.html).

En la promoción que otra agencia hace en la web de la visita al cañadón de La Buitrera se lee lo siguiente: “El Cañadón de la Buitrera, fue refugio de los aborígenes que dejaron su testimonio en las pinturas rupestres que se observan en los alrededores” (www.patagonia-verde.com.ar/esp/excursiones.htm#piedra). Se refiere al único sitio conocido en el cañadón, Campo Moncada 2, que, cabe aclarar, no tiene pinturas rupestres. Allí, la evidencia arqueológica está expuesta en la superficie y los visitantes caminan directamente sobre vestigios orgánicos e inorgánicos que datan de hace por lo menos 700 años y que se aprecian en la Figura 5.



Figura 5. En Campo Moncada 2 la evidencia arqueológica (vegetales que se usaron para acondicionar la superficie del sitio y restos de huesos consumidos por sus ocupantes hace 700 años) está expuesta al pisoteo de los visitantes

La intensa actividad de escalada que allí se realiza también impacta sobre esta evidencia arqueológica a través del pisoteo. Recientemente, la familia propietaria del lugar ha colocado un vallado y cartelera que intenta desalentar los ingresos al cañadón y a los sitios arqueológicos por caminos alternativos a los que ellos proponen en las visitas que organizan o permiten realizar a diferentes operadores (Figuras 6a y b).

El folleto oficial de la Oficina de Turismo y Cultura de la Municipalidad de Gualjaina, de amplia circulación,



Figura 6. a) Vallado y portal de ingreso al cañadón. b) Cartelera. Esta infraestructura fue realizada por la familia propietaria del campo

promociona el “Circuito Piedra Parada” desde los mismos ejes que lo hacen las agencias de viaje: “..... en el recorrido por este /el cañadón de La Buitrera/ se pueden admirar excavaciones arqueológicas que comprueban la existencia de pueblos originarios con una antigüedad de 5100 años en esta zona”. Propone, además, a una agencia de turismo específica para la realización de las visitas y menciona un establecimiento rural de Piedra Parada donde se pueden obtener servicios gastronómicos.

Todas estas actividades se hacen sin planificación y sin tomar medidas de protección del ambiente y de los sitios

arqueológicos y restos paleontológicos y provocan, por distintas razones, una aceleración de los procesos naturales de degradación de las pinturas rupestres y también daños en los sitios arqueológicos, tanto de superficie como estratificados, como he descripto líneas atrás. La comparación entre nuestros primeros registros fotográficos de algunos motivos de uno de los sitios que se visitan y las fotografías actuales muestran el aumento de los daños producidos por vandalismo (picado, rayado y *graffiti* intencionales, Figura 7) a los que se agrega la práctica corriente de arrojar agua sobre las pinturas para aumentar su visibilidad, lo que produce en el largo plazo el descamado de la roca al mojarse y secarse repetidamente.



Figura 7. En la foto se advierte el piqueteado intencional sobre los motivos

Este rápido diagnóstico es resultado de la visita que realizamos con María Onetto en mayo de 2004 convocadas por la Secretaría de Cultura con el objetivo de acordar las medidas a implementar para la conservación del patrimonio arqueológico y bajo qué condiciones incorporar algunos sitios al uso público. Este viaje a la región fue el resultado de conversaciones sostenidas con la Secretaría de Cultura, complementadas con un informe donde realizamos algunos aportes a la formulación de un Plan de Manejo Integral en sus aspectos arqueológicos (Bellelli *et al.* 2004). En él se describen los valores de ese patrimonio, se realizan

consideraciones sobre su administración y manejo y se presenta un estado de la situación, con las acciones inmediatas a realizar. Estas incluían el acondicionamiento de dos sitios excavados (uno de ellos es Campo Moncada 2) a través de la limpieza y reexcavación de los sedimentos derrumbados en el interior de ambos pozos, la conservación de los nuevos perfiles creados cubriéndolos con media sombra y el relleno del pozo con sedimento extraído del talud de los sitios, dejando la superficie del sitio plana, sin rastros de pozos. En Campo Moncada 2 también se recomendó retirar los ganchos colocados para escalar las paredes del sitio y realizar una campaña dirigida a las asociaciones de escaladores solicitando la finalización de esas prácticas en el sitio, explicando sus valores científicos, históricos y patrimoniales. También destacábamos la necesidad de realizar un diagnóstico general del estado de conservación del patrimonio arqueológico, sobre todo de dieciséis sitios cercanos a la ruta provincial 12 y a la Piedra Parada, que es la zona más visitada, y por eso están más expuestos al vandalismo con el fin de establecer un “punto 0” en la conservación de los sitios y del arte rupestre, que servirá de base para los futuros monitoreos que debe contemplar necesariamente el plan de manejo. Se estimaba que el tiempo que insumirían estas tareas sería de quince días y estarían a cargo de cuatro arqueólogos.

Sobre la base de este documento realizamos la visita a la región de la que participaron representantes de las áreas de Cultura y de Turismo de la provincia y el responsable de Turismo y Cultura de la Municipalidad de Gualjaina. Además del diagnóstico sobre la conservación de los sitios visitados expuesto, nuestro aporte consistió en la propuesta de un circuito destinado a encauzar las visitas, concentrándolas en dos sitios, que ya son muy conocidos y concurridos. Se acordó que el énfasis de esta planificación debe ser puesto en la capacitación de todas las personas que estarán en contacto con los turistas⁷ y en los controles de acceso a los mismos (Bellelli y Onetto 2004). Por otra parte, es sabida la intensa actividad que los “huaqueros” desarrollan en la región desde hace muchísimos años y que comprende tanto bienes paleontológicos como arqueológicos. En esta oportunidad se comprobó la actividad de coleccionistas de la zona que recolectan evidencia arqueológica y paleontológica con el objetivo de formar un “museo” privado, en abierta infracción a las leyes nacional y provincial. En el caso de los sitios arqueológicos, la depredación se realiza en los “picaderos” conocidos hasta con el uso de zarandas.

También se retoma la idea planteada en los inicios de los '90 (Aschero *et al.* 1991) sobre la creación de un “centro de interpretación” en la Escuela 86 que presente de modo didáctico los resultados de las investigaciones arqueológicas, geológicas y paleontológicas realizadas en la región, se exhiban algunos materiales significativos y se dé un marco interpretativo al circuito turístico (Bellelli y Onetto 2004).

De todas estas propuestas, hasta fines de ese año, se había concretado (y a medias) el acondicionamiento de la excavación de Campo Moncada 2, que es el sitio al que hace referencia el folleto de la Oficina de Turismo y Cultura

de Gualjaina citado párrafos antes. Fuimos convocadas para, junto con personal técnico especializado de la Secretaría de Cultura de la provincia, ajustar las recomendaciones sobre la protección y la puesta en valor de Piedra Parada 1 y Campo Moncada 2, además de acondicionar la excavación de este último sitio. Esta tarea quedó sin finalizar por falta de coordinación en la organización de los trabajos, habida cuenta que el propietario del campo por donde se realiza el cruce del río para acceder directamente al cañadón colocó una tranquera con candado que cerraba el paso por el camino vecinal y, además, la pasarela ubicada a una hora de caminata del cañadón había sido destruida durante el invierno de 2004 por la gran crecida del río, dificultando y demorando los traslados. Las medidas mínimas de protección recomendadas (como el acondicionamiento de la excavación, la colocación de una pasarela para que los visitantes no pisen la evidencia arqueológica y el acuerdo con los escaladores para que se realicen estas actividades fuera del alero) y la colocación de cartelera interpretativa, basada en todo el conocimiento que se tiene del pasado arqueológico de la zona, no fueron nunca realizadas, a pesar de lo cual, desde los organismos públicos y las empresas privadas se incentivan las visitas, como he mencionado (Figura 8).

faciliten las excursiones y el beneficio que obtienen de la creciente utilización de su territorio para distintos fines, es ínfimo. La actividad económica principal ha estado centrada en la ganadería intensiva de ovejas y cabras, pero durante la década de los '90 se dio un proceso de empobrecimiento generalizado y abandono de las tareas ganaderas debido a la caída del precio de la lana, entre otros motivos. Muchos de los propietarios de las estancias más extensas del valle no viven en ellas y el manejo del establecimiento se hace con muy poco personal, mientras que pocas familias, asentadas en campos más pequeños, viven en ellos y alternan las actividades ganaderas con empleos públicos. La familia en cuyo campo se encuentra el cañadón de la Buitrera y varios sitios acá mencionados desarrolló desde muy temprano un interés por los sitios arqueológicos que los llevó a intentar tareas de protección, como los carteles que muestran las fotos colocados en dos de ellos (en la figura 8 se observa el cartel colocado en el sitio Campo Moncada 2). Perciben claramente que la protección de los sitios y la incorporación a las visitas de información adecuada favorecería la calidad del servicio.

Los Estados provincial y nacional han estado presentes incentivando las tareas de investigación, tanto arqueológicas como geológicas y paleontológicas (Subsecretaría de



Figura 8. Un momento en las tareas de relleno del pozo de la excavación de Campo Moncada 2. Se observa la precaria protección con piedras realizada por nosotros en el sector que se muestra en la Figura 5 y el cartel colocado por los propietarios del campo

En todo este proceso de apropiación y uso de los recursos naturales y culturales de la zona la participación de los pobladores es mínima. Una o dos familias son requeridas por los operadores turísticos para obtener servicios que

Cultura de la provincia, INAPL, CONICET, Universidades de Buenos Aires y La Plata). Ya he reseñado las distintas medidas de protección legal y los planes que se elaboraron a lo largo de estos años. Pero no se ha verificado una

continuidad en las iniciativas de preservación y en la necesidad urgente de elaboración de un Plan de Manejo Integral. No se ha avanzado más allá de la inclusión de la región en el Registro Provincial de Bienes, Objetos y Sitios de Valor Patrimonial y Cultural o en la declaración, nunca efectivizada, de Área Natural Protegida que, hasta el momento, no ha sido “protegida” de ninguna manera (párrafos atrás hice mención a la ausencia de Piedra Parada en el listado de Areas Naturales Protegidas del organismo de turismo provincial). En general esto se inscribe en el diferente grado de compromiso con el patrimonio de los distintos grupos y con las políticas culturales y turísticas provinciales y nacionales.

Ingenuidad, escepticismo y algunas propuestas

Desde hace 25 años el valle de Piedra Parada está siendo objeto de un uso indiscriminado y en muchos casos de un abuso por parte de diferentes actores. El patrimonio natural y cultural ha sido utilizado de modos muy diversos, por los más variados grupos sociales y económicos y con impactos también diferentes de acuerdo con el tipo de recurso. He detallado aquí algunas de las modalidades en que se utiliza el patrimonio arqueológico y quienes son sus usuarios, los intereses que los mueven y las acciones implementadas desde diversos ámbitos estatales y privados, muchas veces desconectadas entre sí.

La advertencia que se hacía en el decreto por el que se oficializó el Proyecto de investigación en 1983 sobre la necesidad de preservar el patrimonio del área ante la posibilidad del ingreso no planificado del turismo, está cada vez más vigente. No ha bastado todo lo hecho para garantizar la preservación de las riquezas naturales y culturales del valle. El interés de múltiples sectores sobre ellas y su uso no sostenible ya son una realidad.

Desde el dictado del decreto hasta ahora se ha legislado suficientemente en el ámbito provincial y nacional. Podemos estar de acuerdo en que este patrimonio está bien protegido desde el punto de vista jurídico. Pero en la realidad la situación es diferente: poco se ha podido hacer para que las leyes, convenios, decretos y declaraciones se efectivicen en forma de una práctica de preservación y puesta en valor consensuada y realista. La normativa es clara y brinda todos los instrumentos legales para proteger el patrimonio. Además, varias instituciones y organismos nacionales, provinciales y municipales han manifestado su interés por involucrarse en el manejo del área, pero generalmente estas intenciones nunca estuvieron coordinadas. Por otro lado, es necesario que, además de coordinar esfuerzos, se logren consensos sobre el valor del patrimonio arqueológico como tal y no como un recurso más a ser explotado sin tener en cuenta su característica esencial que está dada por su vulnerabilidad y su carácter de no renovable. El diseño de políticas públicas para el uso del patrimonio arqueológico del valle de Piedra Parada debería resolver la dicotomía establecida al valorizarlo como recurso a ser incorporado al mercado turístico por un lado y, por el otro, como referencias o

marcas del pasado regional con contenido simbólico, histórico, estético y/o identitario.

Nuestra primera aproximación al tema, que calificamos como ingenua, ha dejado paso a un compromiso que necesariamente nos obligó a involucrarnos en tareas que hasta no hace mucho se veían como alejadas de la investigación científica. El diagnóstico del estado de conservación del arte rupestre y su documentación detallada, junto con la búsqueda de consenso entre todos los interesados, son los primeros pasos para aplicar todo el cúmulo de conocimientos arqueológicos en la planificación y puesta en práctica de planes de manejo y su gestión en conjunto con los aportes de las otras ciencias.

Por todo esto son pertinentes las preguntas que formulaba al inicio sobre las distintas valoraciones y usos que cada grupo social le ha dado al patrimonio a lo largo del tiempo y qué cambios se registraron en estas percepciones en relación con el contexto socioeconómico y político de cada momento. Desde una posición escéptica, la “puesta en valor” a través de los planes de manejo que reclamamos para este patrimonio no es vista como necesaria por todos los grupos involucrados. Sin embargo la necesidad de planificar está desde temprano en la letra de la legislación y también en las intenciones de arqueólogos, funcionarios y pobladores. En algún punto los intereses de los distintos grupos convergen. Es necesario, entonces, insistir en la búsqueda de la convergencia. Pretendemos que la puesta en valor de “artefactos” que son testimonio de sociedades del pasado y también son la evidencia material de un lenguaje simbólico, sea hecho sobre la base de los resultados de la investigación científica y del rol rector que en la planificación debe cumplir el Estado. Para trascender esta intención, que puede quedarse en lo declamatorio, es necesario articular discursos con todos los actores y planificar en conjunto, poniendo énfasis en la búsqueda de respuesta a la pregunta acerca de si todos los grupos sociales involucrados en el uso del patrimonio comparten y/o conocen el potencial valor informativo que para el conocimiento del pasado de una región tienen los sitios integrados en un paisaje cultural, vivo y en evolución.

Agradecimientos

A María Onetto con quien presenté una versión preliminar de este trabajo en el VI Simposio Internacional de Arte Rupestre, realizado en Jujuy en diciembre de 2003, por su generosidad e ideas. A las editoras de este volumen por su infinita paciencia. A Carlos Aschero y Pablo Fernández cuyos comentarios me aclararon muchas ideas. A Carolina Crespo quien me ayudó mucho en la última etapa de redacción. A María Marta Novella por su permanente colaboración. A todos ellos mi profundo agradecimiento.

Notas

¹ El responsable del Plan era Raúl Scandroglio (director de Investigaciones de la Dirección de Cultura provincial), el

coordinador científico Carlos Aschero y el equipo de investigación estaba integrado por A. Fisher, L. Nacuzzi, M. Onetto C. Pérez de Micou, A. San Martín y la autora. En los primeros años fue asesor científico R. Casamiquela.

² Para un listado completo de la producción del equipo remitimos a dos de las últimas tesis aprobadas sobre la región que recopila toda esta información (Carballido 2000 y Fernández 2006).

³ Se trataba de la Comisión Provincial para el Rescate del Patrimonio Cultural y Natural del Chubut. La integraban funcionarios de las áreas de Cultura y Turismo y dependía directamente del Ministerio de Gobierno provincial.

⁴ Este organismo, la Secretaría de Cultura de la Provincia y el CONICET fueron los principales soportes económicos de las investigaciones.

⁵ No creo que los practicantes de esta actividad dejen de recoger una punta de flecha o un fósil si los encuentran en un campo de geodas.

⁶ No tengo conocimiento de que se haya realizado un estudio de impacto ambiental previo al otorgamiento de los permisos de explotación.

⁷ Hemos comprobado que la información con que se cuenta en relación con la arqueología de la región está muy desactualizada y/o mal interpretada.

Bibliografía

APN, Delegación Bariloche – INTA, Estación Experimental Bariloche

2002. *Conservación de la diversidad natural en la Patagonia Árida: definición de criterios e identificación de áreas de alto valor. Informe de Avance*. CDRom.

Aschero, C., C. Pérez de Micou, M. Onetto, C. Bellelli, L. Nacuzzi y A. Fisher

1983. *El Valle de Piedra Parada. Arqueología del Chubut*. Gobierno de la Prov. del Chubut. Serie Humanidades: 29-30. Rawson.

Aschero, C., C. Pérez de Micou y C. Bellelli

1991. *Proyecto para la protección de sitios arqueológicos y creación de un centro de interpretación y museo regional en el Valle de Piedra Parada, provincia del Chubut*. MS.

Ballart, J.

1997. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Ed. Ariel, Barcelona.

Bellelli, C.

1999. El paisaje cultural prehispánico en el valle de Piedra Parada, Prov. del Chubut, Patagonia Argentina. En: *Paisajes Culturales: un enfoque para la salvaguarda del patrimonio*. Pp.135-145. Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio. UNESCO.

Bellelli, C. y M. Onetto

2004. Informe de las tareas realizadas durante los días 18 a 20 de mayo en Gualjaina y Piedra Parada. Elevado a la Secretaría de Cultura de la Provincia del Chubut. MS.

Bellelli C., M. Carballido, P. Fernández y M. Onetto

2004. *Consideraciones sobre la administración de los recursos culturales arqueológicos del Valle de Piedra Parada, río Chubut medio, provincia del Chubut*. Entregado a la Secretaría de Cultura de la Provincia del Chubut. Febrero. MS.

Bilbao de Galina, M., M.C. Renaldi de Loustau, J. Loustau, P. Losano, M. Paniquelli

1998. *Libro de Actas del IV Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación*. Pp.68-69. La Habana.

Carballido, M.

1999. *Análisis del material lítico del Valle de Piedra Parada (Pcia. del Chubut). Tendencias en la organización de la tecnología lítica de los últimos 1000 años*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, orientación Arqueología. Fac. de Filosofía y Letras. UBA.

Comisión Orígenes

1999. *Un rescate de patrimonio y de identidad con participación de la comunidad*. MS.

Fernández, P. M.

2006. *Aprovechamiento de recursos faunísticos en los ambientes de estepa y ecotono bosque-estepa del norte de la provincia del Chubut*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. MS.

Onetto M

1981-82. Arte Rupestre de Campo Cretton 1. Valle de Piedra Parada. Pcia. del Chubut. *Relaciones* 14 (2): 159-172. Sociedad Argentina de Antropología. Buenos Aires.

1987. Arte rupestre del valle de Piedra Parada. Provincia de Chubut. *Comunicaciones de las Primeras Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, pp. 195-200. Dirección de Cultura de la Provincia del Chubut. Rawson.

1991. Propuesta para la integración del arte rupestre dentro del sistema de comportamiento de los cazadores recolectores del Valle de Piedra Parada, Curso Medio del Río Chubut. *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*. Editado por M.M. Podestá, M.I. Hernández Llosas y S.F. Renard de Coquet, p. 123-131. Buenos Aires, Argentina.

Renaldi, M.C., J. Loustau, L. de Benito, M. Paniquelli, P. Losano, M. Bilbao

1996. Chubut: rescate de su patrimonio cultural. Una

tarea pendiente. Ponencia presentada en el 3er. Congreso Internacional de Conservación del Patrimonio. MS.

Diarios y páginas web

El Oeste. El diario de la Cordillera.

Gobierno de la Provincia del Chubut:

www.chubut.gov.ar/

Secretaría de Turismo de la Provincia del Chubut:

www.turismoenchubut.gov.ar/

Interpatagonia. Información turística sobre Patagonia

(Argentina y Chile): www.interpatagonia.com/

Patagonia Verde. Empresa de viajes y turismo:

www.patagonia-verde.com.ar/

Experiencias de la gestión de un sitio del Patrimonio Mundial en Argentina: mitos y realidades. Cueva de las Manos, Río Pinturas

María Onetto

RESUMEN

En el presente trabajo se ha puesto el énfasis en la experiencia obtenida durante los trabajos de conservación y protección del sitio Cueva de las Manos, Río Pinturas. Se habla de las tareas llevadas a cabo durante más de diez años, explicando los logros obtenidos pero también las dificultades que hubo que enfrentar a lo largo de este proceso: los obstáculos, mitos y realidades de este caso que representa un proyecto piloto en nuestro país por ser el primer ejemplo de intervención del Estado Nacional en un sitio arqueológico con arte rupestre que integra la lista del Patrimonio Mundial.

Explicamos las diferentes instancias de este proceso, desde una primera etapa de documentación, diagnóstico, elaboración de un plan de manejo y presentación a la UNESCO. Luego sigue el momento posterior a la nominación, con la consecuente reacción de la comunidad local, el aumento creciente del turismo y el comienzo de las obras de protección. La experiencia vivida durante estos once años de trabajo nos ha permitido hacer una evaluación y obtener una visión crítica, a la luz de la realidad actual.

Palabras clave: arte rupestre - Patrimonio de la Humanidad - conservación - manejo - impacto.

ABSTRACT

This study emphasizes the experience gained during preservation and protection works carried out for more than ten years at Cueva de las Manos site at the bank of the Pinturas River, by explaining the goals achieved as well as the difficulties encountered during such process. It represents a sample case in Argentina since it is the first time the National State intervenes in a rock art site included in the World Heritage list.

We explain the various stages of the process, from a first phase of documentation, diagnosis, elaboration of a management plan and submittance to the UNESCO. Then we refer to the moment following the nomination, with the consequent reaction of the local community, the ever increasing number of tourists and the beginning of preservation works.

Heritage provides links with the past and relates us to a specific tradition. The world we live in at present has broken those links, due to rural migration to the cities, modern means of communication, the acceleration of time and the loss of individuality. This globalization and uniformity in which we live nowadays entails nostalgia for that past. Thus, leisure industry –tourism– has become so crucial; it is mainly related to cultural heritage and to nature. Cueva de las Manos is basically the same, in spite of the changes undergone throughout time, but what is different is the way in which people values it.

The experience gained during these eleven years of work enabled us to assess and adopt a critical approach in light of the present circumstances.

Scientific research was in charge of Carlos J. Gradín who, for approximately 25 years performed archaeological work together with Carlos A. Aschero and Ana. M. Aguerre. Since 1995, the *National Institute of Anthropology and Latin-American Thought* (Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano – INAPL) –National Secretary of Culture– started a Documentation and Preservation Program of Argentine Rock Art, trying to balance destruction of rock art sites in Argentina. The actions taken –among others– were photographic and video documentation, data collection on natural and cultural damage and a permanent monitoring of the site. A Site Management Plan was conceived and as from INAPL's intervention the situation of the site started to change.

Then we explain the post-UNESCO stage and the reaction of the local community when facing this new

situation. Finally we refer to the intervention of the National State in preservation works and the importance of the INAPL's supervision tasks and archaeological impact evaluation during the works.

The "variability" of the Management Plan has always been considered because conditions were expected to change after the nomination. Every management plan must be dynamic and perfectible, and updated according to the circumstances that arise, either to correct errors or for updates. The present situation is completely different from the one we faced when we started our work. Experience has shown us that we must be responsible enough and have good judgment in order to know when to change decisions. Therefore, we must be critically aware to reconsider the current situation and accept new solutions that may be different from the ones we expected but which –in short– will be useful to safeguard this patrimony, our main objective. The recent creation of a Site Committee represents a great motivation to carry out this commitment.

Key words: rock art - World Heritage - conservation - management - impact.

“En nuestra sociedad avanzada y consumista, una de las principales amenazas que se ciernen sobre el patrimonio es la pérdida de sentido por el uso. Esta pérdida de sentido se origina debido a variadas circunstancias (...), pero sobre todo aparece cuando transformamos los bienes patrimoniales en un objeto de consumo más. Cuando el patrimonio es visto sólo como recurso en un sentido economicista del término, se tiende a priorizar un uso consumista del mismo, a convertirlo en mercancía.”

J. Ballart Hernández y J. Juan i Tresserras (2006)

Introducción

Es de una gran responsabilidad la toma de decisiones relacionada con el manejo de un sitio arqueológico, más aún tratándose de uno con las características de Cueva de las Manos. Estamos frente a un sitio cuyas manifestaciones artísticas han sido reconocidas por su valor universal excepcional y que por tal razón integra desde 1999 la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Cualquier decisión que se tome respecto a su manejo y administración representa un desafío y a la vez un compromiso muy grande, ya que toda propuesta deberá basarse ineludiblemente en un aspecto que es fundamental: su preservación. Con la convicción de que ese ha sido siempre el principio que guió nuestras acciones y, luego de haber investigado y profundizado en el conocimiento del sitio arqueológico en sí mismo, se elaboró en 1998 un primer plan de gestión apropiado para este bien patrimonial en ese momento determinado.

Hoy, frente a los rápidos cambios que se vienen produciendo en los últimos años relacionados con el desarrollo socio-económico y turístico del noroeste de la provincia de Santa Cruz, el asfaltado de la ruta 40, el incremento masivo del turismo cultural en general, y en consecuencia, la creciente afluencia de visitantes al lugar, promovida además por la declaratoria de la UNESCO en 1999, es urgente trabajar en una nueva propuesta de gestión para Cueva de las Manos que contemple la situación actual. Para este propósito, consideramos muy importante la realización de trabajos interdisciplinarios con especialistas en medio ambiente, geología, turismo, conservación del arte rupestre, etc. Asimismo se deben tomar en cuenta los problemas logísticos que su administración plantea, y lograr, entre otras cosas, un equilibrio entre diferentes intereses contrapuestos. Se requiere de un manejo a largo plazo y de una tarea continua que demanda grandes exigencias de recursos tanto económicos como humanos.

La experiencia de todos estos años de trabajo ha sido sumamente importante, ya que nos ha permitido aprender día a día y obtener una nueva visión de la situación. Estamos frente a un proyecto piloto ya que se trata de la primera intervención del estado nacional en un sitio arqueológico con arte rupestre en el país que ha sido nominado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. A la luz de esta experiencia y frente a la realidad actual, intentaremos evaluar hoy las acciones llevadas a cabo a través de la gestión del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL) hasta el momento, mostrando sus logros, mitos y realidades. Asimismo esbozaremos, a la luz de las actuales circunstancias, el vuelco que se ha producido en la realización de este proyecto que no ha finalizado aún y cuyo objetivo sigue siendo sin lugar a dudas, la puesta en valor y la protección de Cueva de las Manos.

El bien como patrimonio: su valor

Dice J. Ballart que “La idea de patrimonio –los bienes que poseemos– y la misma idea de bien cultural nos sugieren que estamos ante algo de valor. Valor en el sentido de valía, de percepción de cualidades estimables en una cosa, no de valor en un sentido teórico o meramente especulativo. (...) valor en el sentido de aprecio hacia determinados objetos por el mérito que atesoran, por la utilidad que manifiestan, o por su aptitud para satisfacer necesidades o proporcionar bienestar.” (Ballart 2002:63)

El patrimonio como tal tiene vínculos con el pasado, nos relaciona con una determinada tradición. Ballart se pregunta por qué el pasado tiene hoy tantos clientes, y su respuesta es muy clara: el mundo en que vivimos actualmente ha cortado todas las raíces con ese pasado,

debido al éxodo rural hacia las zonas urbanas, las comunicaciones, la aceleración del tiempo y la pérdida de lo individual y de la pertenencia a un espacio considerado como propio. Esta globalización y uniformidad que se vive en la actualidad trae consigo la nostalgia de ese pasado. Por eso ha cobrado tanta importancia la industria del ocio –el turismo– que está principalmente relacionada con aquellos bienes culturales del pasado, o con las ciencias del pasado: la historia, la arqueología, la paleontología, así como también con la naturaleza.

Cueva de las Manos es en esencia el mismo sitio, a pesar de los cambios sufridos a través del tiempo, y representa, como ya hemos observado en varias oportunidades, un caso excepcional porque atesora una de las manifestaciones artísticas más antiguas de los grupos cazadores que habitaban el territorio argentino. Entre sus valores excepcionales se destacan los aspectos naturales, estético-simbólicos, histórico-culturales y científicos (ver Podestá 1999; Rolandi 1999; Podestá *et al.* 2000 y Onetto 2001: 212-213). Pero lo que ha ido cambiando a lo largo del tiempo es la apreciación que el hombre le ha asignado durante este largo período de tiempo, así como ha variado también su valor de uso¹, entendido como “dimensión utilitaria del objeto histórico” (sensu Ballart 2002).

El valor de los bienes patrimoniales cambia a lo largo del tiempo y según quién lo perciba. No es lo mismo el valor de un sitio histórico o arqueológico para los que habitaron el lugar que para los observadores actuales. Los primeros fueron sus usuarios directos, sus ocupantes, el sitio les pertenecía como propio. Por lo tanto, el valor que le daban era totalmente diferente al que se le asignó posteriormente. Su valor de uso estaba relacionado con un sentido de pertenencia, por su relación directa con el ambiente, sus raíces directas. Allí vivieron, desarrollaron sus actividades, y realizaron las maravillosas mani-festaciones artísticas sobre los farallones del río Pinturas. En cambio, su valoración a lo largo de los años fue cambiando: viajeros, investigadores, visitantes, operadores turísticos, etc. Ninguno tuvo ni tiene hoy lazos directos con el sitio.

Así es que la importancia que se le otorgaba en los momentos en que comenzó a ser visitado, a partir de la década del 70 o quizás antes, difiere de la actual. Hoy, siendo Patrimonio Mundial de la Humanidad por sus valores culturales ha despertado el interés de visitantes atraídos por esa distinción, y más específicamente de los operadores turísticos, de los entes públicos y privados provinciales y nacionales. Y esto es así porque ha adquirido un valor agregado por ser un recurso rentable. Ya no es sólo un sitio arqueológico interesante o digno de ser investigado, sino que se ha incorporado el factor económico.

Para los especialistas que han trabajado en el sitio y para los que hoy continúan en esa tarea, considerándolo de un gran valor científico, se torna bastante difícil unir los dos aspectos: su valor como bien cultural que debe ser preservado para las generaciones futuras y su valor de uso para un turismo masivo. Por esta razón, es que el trabajo es de un gran compromiso y la responsabilidad es aún mayor.

También ha variado el tratamiento que se le debe dar.

Es sorprendente la velocidad con que ha cambiado la situación en el lugar. Si en el momento de elaborar el plan de manejo, antes de la nominación de la UNESCO, era necesario un proyecto para administrar y proteger al sitio de un turismo moderado, en la actualidad se requiere de un plan de gestión mucho más complejo para hacer frente a un turismo masivo y difícil de controlar con la infraestructura con la que se cuenta. Dicho plan comprende acciones a mayor escala, en las que es indispensable hacer un trabajo de gestión cultural y evaluación de impacto, con la intervención de representantes nacionales, provinciales y municipales, con la participación de diferentes disciplinas.

Un poco de historia

Investigaciones científicas

Carlos J. Gradín fue quien llevó a cabo en 1964 el primer relevamiento del sitio. Luego, a partir de 1972, sus investigaciones cobraron mayor importancia al recibir el apoyo financiero del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). A partir de ese momento se incorporan a su equipo Carlos A. Aschero y Ana. M. Aguerre quienes, durante aproximadamente 25 años desarrollaron tareas de investigación arqueológica ininterrumpidas, las cuales dieron como resultado una numerosa cantidad de publicaciones científicas y de difusión (Gradín *et al.* 1976 y 1979; Gradín 1985 y Gradín y Aguerre 1994).

A partir de 1995 el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), Secretaría de Cultura de la Nación, inició el Programa de Documentación y Preservación del Arte Rupestre Argentino bajo la coordinación científica general de la Dra. Diana Rolandi y el asesoramiento científico de Carlos J. Gradín. Dicho programa surgió ante la preocupación por amortiguar los procesos de destrucción de los sitios con arte rupestre y su objetivo principal fue la preservación de las manifestaciones artísticas en distintas áreas del país (Podestá 1997). Se le asignó máxima prioridad a Cueva de las Manos por ser considerado como uno de los sitios arqueológicos más importantes y de gran atractivo turístico del país; de allí surgió el proyecto “Preservación y Administración del Sitio Cueva de las Manos” (Podestá 1997; Onetto 1998 y Rolandi *et al.* 1998).²

Las acciones llevadas a cabo fueron básicamente las de documentación fotográfica y de video, relevamiento de daños naturales y antrópicos, comenzando de esta manera con el monitoreo que luego se continuó ininterrumpidamente en el sitio, formación de un archivo documental y un muestreo para el análisis de los pigmentos minerales cuyo trabajo de laboratorio estuvo a cargo del Canadian Conservation Institute (CCI) de Ottawa (Wainwright 1995 y Wainwright *et al.* 2002a y 2002b). Asimismo se realizaron tareas de difusión, publicaciones, folletería, una muestra fotográfica itinerante, cursos de capacitación sobre conservación para investigadores y presentación de resultados en reuniones científicas. En el año 2005 el INAPL

donó una muestra fotográfica a la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Perito Moreno. Para ampliar la información referente a las acciones llevadas a cabo por este organismo, remitirse a la bibliografía (Podestá 1997; Rolandi *et al.* 1998; Sánchez Proaño y Zubillaga 1998; Podestá *et al.* 2000 y Onetto 2001). El tema relativo a lo qué significa el manejo de un sitio con arte rupestre y específicamente el de Cueva de las Manos, ilustrado con ejemplos de otras partes del mundo, ya ha sido tratado exhaustivamente en un trabajo anterior (Onetto 2001), por lo tanto enfocaremos el presente trabajo en las tareas llevadas a cabo a partir de la propuesta de dicho plan de manejo, poniendo el énfasis en la experiencia obtenida durante los últimos años de trabajo.

Plan de manejo

En el marco de este programa el INAPL elaboró en el año 1998 un Plan de Manejo para el sitio con la asistencia científica de C. Gradín (Onetto 1998). El mismo contemplaba: custodia permanente del sitio; control de entrada y salida de visitantes; clausura de las dos entradas durante la temporada invernal; provisión de cuatro o cinco guías locales previamente capacitados para tal fin; construcción de instalaciones para el alojamiento de los guías; ampliación de la existente casa del guardia para la instalación de un pequeño centro de interpretación y servicio de comunicaciones. Además, planteaba la colocación de pasarelas de doble baranda a lo largo del circuito de las pinturas y cartelería informativa bilingüe. El Plan de Gestión también consideraba el control de visitantes, calculando grupos de no más de 15-20 personas por vez, establecimiento de horarios de apertura y cierre del sitio y horarios de visitas guiadas. Establecía la prohibición de acampar en el sitio. Luego, bajo condiciones estrictas de control, se proponía el retiro de las rejas.

Durante todo ese tiempo el INAPL llevó a cabo monitoreos periódicos del estado de conservación del sitio, tareas de gestión con las autoridades locales y viajes permanentes para supervisar el estado del mismo.

Acciones posteriores

A partir de la intervención del INAPL en 1995 la situación del sitio comenzó a modificarse con la implementación de las siguientes acciones: establecimiento de una guardia permanente entre septiembre y mayo y control discontinuo en el período invernal; estricto control de visitantes; mejoras en el acceso de la Estancia Los Toldos; prohibición de acampar en las cercanías del sitio; dos guías de turismo municipales en forma permanente durante la temporada estival. Asimismo, en 1999 la Subsecretaría de Turismo de la Provincia de Santa Cruz organizó un curso de capacitación de guías especializados en administración de recursos arqueológicos y de arqueología regional en Perito Moreno con la participación del INAPL, de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral y Admi-

nistración de Parques Nacionales (ver Onetto 2001 y Podestá y Onetto 2003).

Nominación de la UNESCO

En 1997, el INAPL elevó la propuesta de nominación a la Lista del Patrimonio Mundial, a través de la Dirección Nacional de Patrimonio de la Secretaría de Cultura, la que fue aprobada para su ingreso en la lista indicativa. En junio de 1998 se llevó a cabo la presentación de la propuesta del sitio para su nominación como Patrimonio Mundial ante la UNESCO. Se presentó el dossier como “Área Arqueológica y Natural Alto Río Pinturas-Santa Cruz, Argentina” que abarcaba 600 hectáreas más 2.331 hectáreas de área de amortiguación (UNESCO 1998 y Podestá *et al.* 2000).

La delimitación no se realizó de manera fortuita ni azarosa. Gradín, quien fue el que trabajó en la misma, tuvo en cuenta 1000 m de extensión del sendero que es la distancia aproximada que ocupan los siete sectores con pinturas. De esa manera calculó sobre la carta topográfica del IGM, Hoja 4772- 24, Río Pinturas, un rectángulo de 2 km de largo –en el sentido del cañadón– por 1 km de ancho. Dicho rectángulo debía comprender en su totalidad al sitio arqueológico, además de dejar 500 metros libres en cada extremo del mismo a modo de protección y 1000 metros de ancho para incluir parte de las pampas altas a cada lado del cañadón. Es fundamental esta aclaración ya que el tema de la delimitación del área ha sido muchas veces erróneamente interpretado. Luego, y como siguiente paso, debía realizarse la mensura para situar exactamente este rectángulo provisorio en el terreno y amojonarlo para darle una ubicación real al sitio que, en aquel entonces, era Monumento Histórico Nacional. Demás está decir que, una vez realizada la mensura, ese rectángulo provisorio iba a tomar otra forma, adaptándose a la morfología e irregularidades del terreno. En el momento de escribir este trabajo la mensura aún no se había llevado a cabo debido a diversas causas, lo cual ha ocasionado algunos inconvenientes.

Las diferentes instancias de la presentación a la UNESCO y su nominación han sido publicadas reiteradamente (UNESCO 1998; Podestá *et al.* 2000; Onetto 2001 y Podestá y Onetto 2003).

Etapa post-UNESCO

Reacción de la comunidad ante la nominación

A partir de este momento la comunidad de Perito Moreno empezó a tomar conciencia acerca de la importancia de Cueva de las Manos. Muchas personas de las localidades cercanas no conocían el sitio pero, a partir de su nominación, comenzaron lentamente a visitarlo. Es importante destacar que muchos de ellos suponían que la nominación representaba una importante entrada de dinero para la localidad y estaban convencidos que la UNESCO iba a realizar un importante aporte económico. En esa oportunidad hubo que trabajar mucho con la comunidad

para difundir el papel que desempeña ese organismo internacional y la responsabilidad que compete al estado nacional y a las autoridades provinciales y municipales, verdaderos custodios del sitio, en la preservación y cuidado del mismo. Recordemos que el país estaba pasando por una gran crisis económico-social y que la zona noroeste de la provincia de Santa Cruz estaba muy aislada del resto. Por esta razón, algunas personas quisieron lucrar con el sitio.

Un ejemplo claro fue el Proyecto del Fin del Milenio, tema que ya fue tratado en un trabajo anterior (Podestá y Onetto 2003), pero que es interesante recordarlo. Se trataba de un proyecto propuesto por una empresa de turismo local. El evento importante se iba a llevar a cabo el día 2 de febrero de 2000 y el plan incluía: La construcción de un “Templo de la Esperanza”, una pequeña construcción ubicada a lo largo de las paredes de un alero cercano a la entrada del centro de visitantes. Tenía como objetivo:

“...proteger las manos que las personas que concurran al Evento del Milenio pinten en la pared. Estas manos van a ser el símbolo para las nuevas generaciones... el Templo de la Esperanza va a pasar a ser un lugar de peregrinaje para las generaciones futuras y, además, va a transformarse en un recurso turístico adicional” (Podestá y Onetto 2003: 162).

Los concurrentes –unas 2000 personas de distintos credos según los cálculos de la empresa– iban a portar antorchas, y todos juntos, rogarían por la paz en el mundo. La pintura sintética había sido donada por una conocida empresa. Además, se solicitaba la provisión de un área mayor cerca del Templo para la congregación de las personas durante el evento y cada 20 minutos desde las 10 horas iban a realizarse visitas guiadas además de la proyección de un video sobre el arte rupestre de Patagonia en el centro de visitantes.

El problema que se presentó fue que muchas personas del pueblo apoyaban el proyecto y estaban involucradas en el mismo, ya que lo veían como una fuente segura de ingreso. El INAPL –paralelamente a la intervención de la Dra. Ana M. Aguerre– desarrolló una larga tarea de gestión ante el municipio realizando una serie de recomendaciones. Afortunadamente, como resultado de este cometido el proyecto quedó sin efecto (ver Podestá y Onetto 2003). Los arqueólogos fuimos muy criticados en los medios locales por interferir con este acto. Finalmente, la empresa de turismo realizó el evento en un farallón del río Ecker, estampando manos en un soporte rocoso sin pinturas rupestres. Demás está decir que, aunque Cueva de las Manos se salvó del vandalismo, este hecho produjo un daño al medio ambiente.

Intervención del estado

A partir de 1998 intervino el estado nacional a través de la Dirección Nacional de Arquitectura. El Director del Distrito Sur, el arquitecto Carlos L. Taylor, realizó una evaluación en el sitio para observar en el lugar la viabilidad del plan de manejo propuesto por el INAPL y proveer la

infraestructura necesaria para llevarlo a cabo. Luego, la DNA realizó su propuesta, retomando el plan de manejo original y modificándolo. Por lo tanto, se produjeron algunos cambios en los aspectos estructurales o constructivos de las obras de protección. Se modificó el modelo de las estructuras de madera propuestas para el circuito de las pinturas, cambiando la concepción original de las pasarelas y tarimas del sendero. En la actualidad, éstas sólo tienen una única baranda del lado exterior que mira hacia la ladera, lo cual representa un impedimento para quitar las rejas, ya que las pinturas quedan desprotegidas. Asimismo, se agregó un proyecto de Obras de Detección Inteligente que incluía la instalación de cámaras de video color estratégicamente ubicadas, para monitoreo permanentemente de la circulación de visitantes. Éstas iban a ser muy pequeñas, y con una ubicación estratégica para no afectar en absoluto el entorno natural del sitio ni producir contaminación visual. La seguridad se complementaba con un detector de metales para impedir el ingreso de herramientas, aerosoles de pintura, etc. El equipamiento se iba a regular de tal forma que sólo detectaría determinados volúmenes y movimientos, evitando así activar las alarmas ante la presencia del viento, hojas, aves y/u otros animales que pudieran atravesarlo ocasionalmente.³

En cuanto a la puesta en práctica de las obras, a partir de ese año se sucedieron varias instancias de llamados a licitación, una impugnación, y tras reiteradas gestiones finalmente se concretó en agosto de 2004 la firma del contrato de licitación: “Protección y Seguridad para el Monumento Histórico Nacional Cueva de las Manos”. En noviembre de 2004 se dio comienzo a la obra, que aún hoy, en el momento de escribir este artículo, continúa. La misma está a cargo de la DNA y bajo la supervisión científica del INAPL.⁴

Trabajos para el uso público y la protección

En el mes de agosto de 2004 se firmó el contrato de licitación de las “Obras de Protección y Seguridad para el Monumento Histórico Nacional Cueva de las Manos” y el 4 de noviembre la Dirección Nacional de Arquitectura dio por iniciadas las obras firmando el Acta de iniciación en la localidad de Perito Moreno, con la presencia de representantes de la DNA, de la empresa constructora y del INAPL, el Intendente y la Secretaria de Turismo de la ciudad.

En los pliegos de licitación figura la necesidad de contar con la presencia de un geólogo para realizar una evaluación de la estabilidad geológica relativa al frente rocoso donde se encuentra Cueva de las Manos, el estudio de movilidad de suelos y de potenciales riesgos para un futuro cercano. Asimismo se solicita la presencia permanente de un arqueólogo para supervisar las tareas de obra en lo relativo al impacto que podría producir en el sitio, el daño sobre las pinturas y el sitio arqueológico y sus alrededores en general. Las obras de infraestructura en el sitio fueron consideradas prioritarias y especialmente en el circuito que recorre las pinturas y el sitio arqueológico.

Los trabajos ocuparon varios frentes, aunque en un

comienzo se concentraron específicamente en el sector del estacionamiento. El total de los frentes de trabajo son los siguientes: a) área de estacionamiento y de las instalaciones para guardia, guías y centro de recepción; b) área del sendero que recorre el circuito de las pinturas; c) área de la ladera de bajada al río; d) área de toma de agua del río; e) área de molinos para energía eólica. Normalmente no se realizaban los trabajos en todos los sectores simultáneamente, pero esto dependía del momento o de la etapa en que se encontraba la obra, de la cantidad de operarios—que variaba bastante de acuerdo a la época del año—o de las necesidades de la obra. De haber sido así, se hubiera visto dificultado mucho el trabajo de los arqueólogos ya que todas las tareas debían ser supervisadas por el equipo.

La DNA estableció un sistema de comunicación con la empresa constructora y el INAPL mediante Órdenes de Servicio. Si surgía algún inconveniente durante el trabajo, los arqueólogos se comunicaban con la coordinación del INAPL para que procediera a intervenir. Así fue como se subsanaron varios problemas que fueron apareciendo a lo largo de este tiempo. La comunicación durante más de un año fue uno de los problemas serios que hubo que enfrentar, ya que la empresa no contaba con ningún sistema de radio mensaje ni comunicación satelital. Esto dificultaba mucho el intercambio de información desde Buenos Aires hasta Cueva de las Manos. En varias oportunidades los arqueólogos tuvieron que mandar mensajes con algún turista o un prestador turístico que realizaba viajes día por medio. En casos extremos, se trasladaban con un vehículo de la empresa hasta la localidad de Bajo Caracoles para comunicarse. En los momentos de gran afluencia de visitantes esto no representó un problema serio pero en los meses en que las visitas eran prácticamente nulas, la comunicación se vio muy dificultada. En el verano de 2006 la empresa adquirió un teléfono satelital, lo cual solucionó este grave inconveniente, no sólo para los arqueólogos sino también para todos los operarios que permanecían aislados en el sitio.

Se trabajó durante todo el año 2005 con una interrupción por la veda invernal—desde mayo a fines de octubre—. Esta fue muy prolongada debido a las bajas temperaturas, las nevadas y lluvias que imposibilitaron habilitar la obra hasta bien entrado el mes de octubre. A partir del 13 de octubre de 2005 el equipo arqueológico del INAPL se hizo presente en las obras para retomar el trabajo que continuó hasta la siguiente veda invernal en junio de 2006. Actualmente—septiembre 2006—las obras aún no han comenzado a causa del frío intenso imperante en la zona.

Obras realizadas

De acuerdo a las áreas de trabajo, podemos enumerar las siguientes obras:

- 1— Área del estacionamiento y de las instalaciones para guardia, guías y centro de recepción:
 - Playa de estacionamiento con postes de iluminación;

- Ampliación de la cabaña preexistente y construcción de una nueva casa para guías;
- Torre de agua;
- Zeppelin para provisión de gas;
- Reparación de la explanada y de la escalera de acceso al sitio;
- Gaviones de contención de la ladera ubicada detrás del estacionamiento;
- Estructura de desagüe desde el estacionamiento;
- Comienzo de la construcción de nuevos sanitarios ya que con los actuales no se puede hacer frente a las necesidades actuales.

2— Área de molinos para energía eólica:

- Molinos eólicos.

3— Área del sendero y que recorre el circuito de las pinturas:

- Barandas de troncos a lo largo del sendero de las pinturas;
- Tarimas o decks de madera con una sola baranda frente a los sectores con pinturas;
- Colocación de un bitubo para las obras de detección inteligente a lo largo de todo el sendero;
- Cartelería informativa bilingüe.

4— Área de la ladera de bajada al río:

- Escalera con una baranda en el comienzo de la bajada que lleva al río;
- Escalera de doble baranda en el sector final de la bajada al río.

5— Área de aprovisionamiento de agua del río:

- Bomba para toma de agua del río Pinturas.

Trabajo geológico

El Dr. Marcelo Zárate llevó a cabo tres campañas en el sitio. Posteriormente entregó un informe con los resultados de su análisis que fue remitido a la empresa constructora, la DNA y la Secretaría de Cultura de la Nación (Zárate 2005). Es de destacar la importancia del trabajo interdisciplinario geológico y arqueológico. Una parte de las tareas se centraron en el Sector III de las pinturas—en donde hay un derrumbe de grandes dimensiones—para determinar si existe un potencial riesgo de nuevos movimientos o caída de bloques dentro de un lapso relativamente corto de tiempo. La observación de los bloques caídos, de las diferencias en el desgaste de las rocas por múltiples causas naturales—como por ejemplo la mayor o menor exposición al sol, la erosión eólica, los efectos hídricos y de las diferencias térmicas (crioclastación), etc.—conjuntamente con el análisis de las manifestaciones rupestres que se encuentran en bloques caídos detrás del derrumbe, permitió llevar a cabo una determinación aproximada del momento relativo de la caída de los mismos.



Foto 1. Vista general de las instalaciones en el sector de estacionamiento, casa para guías, casa del guardia y trailers de la empresa constructora (foto M. Colombo)

Trabajo arqueológico

Se formó un equipo del INAPL bajo la dirección de la Dra. Diana Rolandi y la coordinación científica de la que suscribe. Intervinieron hasta el momento actual los siguientes profesionales: Marcelo Morales, Gisela Cassiodoro, Solana García Guraieb, Damián Bozzuto, Florencia Gordón, Tirso Bourlot, Javier Musali, Analía Castro, Natacha Buc, Virginia Salerno, Alejandra Elías y Mariano Colombo. Los mismos permanecieron entre un mes y 25 días cada uno en el lugar y trabajaron en todos los frentes supervisando permanentemente las obras. Como coordinadora del equipo realizaba uno o dos viajes por mes, en algunos casos con la DNA y la empresa constructora –de acuerdo a las circunstancias– para supervisar el trabajo. También acudía en aquellos momentos en que surgía algún inconveniente que había que resolver. Al comenzar los trabajos se le entregó una orden de servicio a la empresa con varias recomendaciones relacionadas con el cuidado del sitio.⁵

Los arqueólogos cumplían con la función de supervisión y asesoramiento permanentes en el sitio en aquellas tareas referidas a los aspectos arqueológicos así como a la protección y puesta en valor del mismo. Pero debemos destacar que las tareas que realizaron excedieron en mucho esas funciones, ya que actuaron como guías de turismo en varias oportunidades, de recepcionistas, de traductores, de custodias del sitio para evitar actos de vandalismo, ayudaron en las obras, se ocuparon de la higiene del sitio, trabajaron intensamente en la difusión y concientización de la

importancia del patrimonio arqueológico para evitar la recolección de material arqueológico en los sitios de superficie aledaños, etc. Su intervención ha sido invaluable y realizada con gran responsabilidad y profesionalismo.

Éstos llevaban un cuaderno diario consignando todo lo que sucedía cada día. También dejaban instrucciones para el próximo reemplazante. Este cuaderno ha resultado de gran utilidad ya que allí constan todas las acciones realizadas, el comportamiento del turismo, sus experiencias y resultado de sus tareas. De esta manera se ha podido tener una información permanente de las obras realizadas. Posteriormente, cada uno redactó un informe de trabajo.⁶

Durante la primera etapa de trabajo, el Lic. Morales definió ocho áreas para que los operarios realizaran el acopio de materiales para la construcción de las barandas y los módulos de los decks. Estas áreas se ubicaron a una distancia razonable de los sectores con pinturas. Luego, los investigadores que continuaron con los trabajos, siguieron ocupándose de que se respetaran tanto las áreas de acopio y agregando otras más, a medida que era necesario. También mantuvieron un estricto control sobre la higiene del sitio. En algunos casos llegaron a recorrer el sendero con carretilla recogiendo escombros, restos de material, basura, baldes, etc (Informe Colombo, 2006). Pero la tarea principal fue la de controlar los trabajos, supervisando la remoción de sedimentos. Realizaron sondeos analizando el sedimento extraído que era tamizado por medio de una zaranda y esto se llevó a cabo en todos los frentes. Las tareas fueron documentadas fotográficamente.

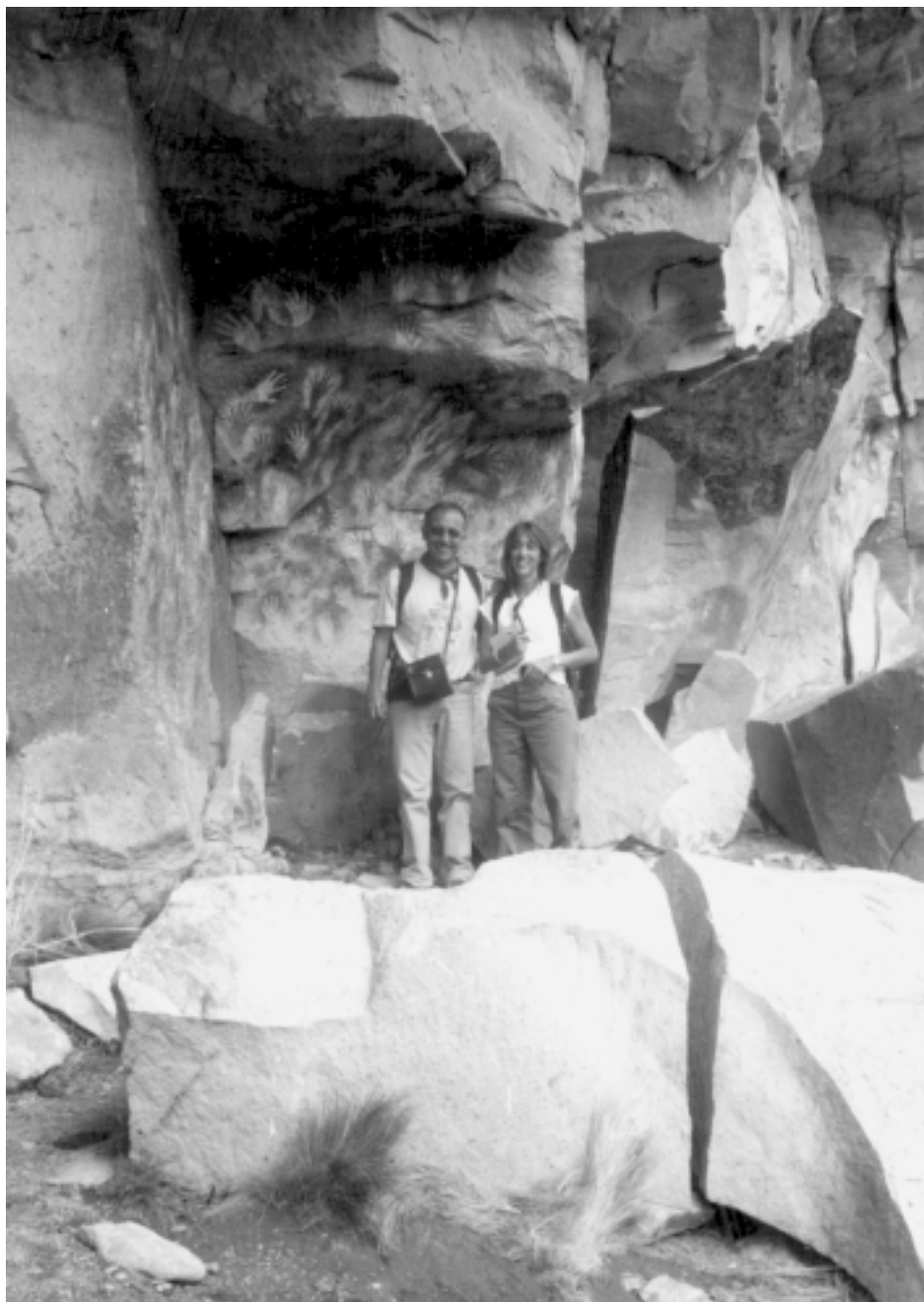


Foto 2. Marcelo Zárate y María Onetto frente al sector de las manos en la cueva principal (foto M. Onetto)

Recuperación de vestigios arqueológicos

De este trabajo surgió gran cantidad de vestigios arqueológicos, especialmente en el sector II de la excavación y en el sector IV. Se encontraron artefactos líticos, restos faunísticos, pigmentos minerales, carbón y cuatro bloques con pinturas rupestres pertenecientes al soporte rocoso. Se consignó la ubicación de cada elemento y fueron rotulados y embolsados para su posterior estudio, realizándose un inventario de los mismos. El material lítico consistió principalmente en desechos de talla y algunos artefactos de distintas materias primas (sílice, basalto y obsidiana), el arqueofaunístico estaba compuesto mayoritariamente por

restos de guanaco y en menor medida de oveja. Las rocas con motivos artísticos recuperados en el sector II y IV fueron colocadas detrás de las rejas de protección y señalizadas. Se identificó un bloque extraído mientras se colocaban las tarimas del extremo Oeste del Sector IV que coincide con otro fragmento del mismo bloque que estaba ubicado en el sector interno de la reja. Además, otro de los bloques coincide por su morfología y por los motivos pictóricos con un desprendimiento del soporte del sector IV (informes Cassiodoro y Bozzuto 2005). El material arqueológico ha sido depositado hasta el momento bajo custodia –previo inventario– en la Casa de Cultura de Perito Moreno. En una próxima etapa será clasificado y expuesto posiblemente



Foto 3. La arqueóloga Solana García G. trabajando junto con los operarios en el sector IV (foto M. Onetto)



Foto 4. Baranda de troncos del sendero que recorre el circuito de las pinturas (foto M. Onetto)

en el centro de interpretación o en el Museo de Perito Moreno.

Experiencia del trabajo

No podemos dejar de comentar la experiencia vivida durante estos meses de trabajo por todo el equipo arqueológico. Además de la responsabilidad y del aprendizaje permanente, el ejercicio de convivir con los operarios de la empresa, compartir con ellos las comidas y las charlas durante los trabajos y en los momentos de descanso, representaron un factor importantísimo para el buen desempeño de los dos grupos. Esto despertó la conciencia en unos de que estaban frente a un sitio de gran valor para el mundo entero y en los otros la experiencia inolvidable de esa convivencia y la certeza de que la tarea que estaban desempeñando era de gran trascendencia.

Problemas que surgieron

Personalmente debo decir que el compromiso que me compete en este proyecto es de mucha responsabilidad. Es un trabajo arduo pero de gran interés. Tratar con una empresa constructora, acostumbrada a la edificación de viviendas, barrios y otro tipo de estructuras, no fue tarea fácil. Hacerles comprender que los arqueólogos éramos imprescindibles en esa obra y que no estábamos allí por un mero requisito formal necesitó tiempo, pero finalmente se pudo lograr. En



Foto 5. Bloque con manos hallado en el sendero frente a la cueva cuando se realizaban los trabajos de colocación de las pasarelas (foto M. Onetto)



Foto 7. Pasarela y deck ubicados en el sector II frente a la cueva (foto M. Colombo)

un principio no éramos tomados muy en cuenta ya que en un caso concreto, mis sugerencias no eran escuchadas “porque total es arqueóloga y no entiende de esto”. La colaboración de los representantes de la DNA ayudó mucho a que se cambiara este preconceito. Esta situación cambió de tal manera que al último arqueólogo que trabajó en el sitio antes de cerrarlo por la veda invernal –en junio de 2006– la empresa constructora le solicitó que documentara fotográficamente todas las instalaciones como comprobante para certificar la obra.

Otro aspecto fue el de tratar de mediar entre los



Foto 6. Artefacto de hueso hallado frente al sector IV (foto M. Colombo)

diferentes sectores contrapuestos como por ejemplo la Municipalidad, los prestadores turísticos, la DNA, la gente del pueblo, las estancias turísticas.

Se presentaron dos problemas importantes que fueron los siguientes: al plantear la necesidad de establecer una veda turística con horarios muy flexibles mientras se realizaban las obras (en invierno no se puede trabajar), se produjo un grave conflicto en el pueblo entre los guías, los prestadores turísticos y otros intereses y la veda no se cumplió. El representante del distrito sur de la DNA había firmado un acuerdo con los horarios de veda de toda la temporada en la Municipalidad de Perito Moreno. También firmaron el Intendente, la Secretaria de Turismo, el representante de la empresa, y la que suscribe como representante del INAPL. Pero esto no fue respetado y además se invirtió la situación. Durante todo enero y febrero 2005, los operarios de la empresa tuvieron que dejar de trabajar durante el momento de mayor afluencia de visitantes, para permitir que éstos pasen por el sendero.

El segundo problema fue la necesidad imperiosa de cerrar la cueva para que no ingresaran los turistas, ya que estaban pisando la excavación de la década del 70 dejando los perfiles expuestos y el material arqueológico disperso. Además, varios visitantes tocaban las pinturas. En una primera instancia habíamos colocado con la Lic. García unas estacas con una cuerda provisoria para que al entrar en la cueva no caminaran sobre la excavación (Informe García G., 2005). Luego, en diciembre de 2005 y enero 2006 se decidió cerrar la cueva al público. Debemos aclarar que el hecho de cerrar la cueva no impide visualizar la mayor parte de las pinturas de ese sector ya que desde las tarimas se observa perfectamente lo más importante que tiene el mismo. Esta medida que tomamos en conjunto los arqueólogos, fue motivo para que los guías municipales y particulares reaccionaran de manera muy violenta ya que argumentaban que les arruinábamos la visita guiada. Existen pinturas dentro de la cueva pero estas no son realmente apreciadas en su justo valor por la mayoría de los turistas comunes. Los arqueólogos guardaban la llave del candado pero había prestadores privados que también tenían una copia. Por lo tanto, hubo que cambiar el candado de la reja. Posteriormente se entregó la llave al intendente.



Foto 8. Grupo de turistas dentro de la cueva, antes de clausurarla (foto J. Musali)

Situación actual

Comité de sitio

Desde tiempo atrás se hablaba de la necesidad de formar un Comité de Sitio para Cueva de las Manos, ya que la Comisión Argentina del Patrimonio Mundial (National World Heritage Commission) que depende de la Comisión Nacional para la UNESCO (CONAPLU) había sugerido la creación de Subcomisiones Regionales –en este caso una para Patagonia– y de Comisiones de Desarrollo y Asesoramiento para cada sitio específico. De esta manera se establecería una relación estrecha entre estos organismos y la Comisión del Patrimonio Mundial (Podestá y Onetto 2003:163). A partir de ese momento la Dra Rolandi solicitó reiteradamente al gobierno de la provincia de Santa Cruz la formación de esta comisión, pero recién se concretó durante el corriente año.

En el mes de marzo de 2006 se realizó una reunión en Perito Moreno con los representantes de todos los organismos gubernamentales que tienen ingerencia en el sitio. Se trató el tema del turismo, de la propiedad de la tierra y de la administración del sitio. De este encuentro, surgió el Comité de Sitio, conformado por: las Subsecretarías de Turismo y Cultura de Santa Cruz, el INAPL, la CNMMYLH, las Direcciones de Turismo y Cultura de la Municipalidad de Perito Moreno y la Asociación Civil Identidad Pro-Museo Regional. Además fue invitada a participar la propietaria del sitio.

Este Comité deberá establecer un nuevo Plan de Manejo actualizado ya que el incremento del turismo ha sido muy acentuado y corre peligro la preservación del sitio. Se está estudiando en la Dirección de Patrimonio de la Secretaría



Foto 9. Escalera de madera que desciende al río Pinturas (foto M. Colombo)

de Cultura de la provincia de Santa Cruz, en conjunto con el INAPL, un nuevo Plan de Manejo y un nuevo Plan de Gestión. Para definir este último se está organizando un Taller de Gestión específico con la colaboración de la

Conaplu, para los días 19 y 20 de octubre de 2006. El bien ha sido administrado hasta el momento por el municipio de Perito Moreno con fondos propios.

Cuestiones por resolver

Uno de los problemas urgentes que se presenta en la actualidad es la delimitación del sitio. La mensura deberá llevarla a cabo la empresa constructora ya que figura en los pliegos de la licitación.

Durante la última temporada se pudo observar un fenómeno que no había ocurrido antes, y es la caída de rocas desde lo alto del farallón –a 120 m– ubicado arriba de la cueva. Esto sucede en los momentos de mucho viento, lo cual es muy frecuente en esa zona. La velocidad de caída de estos desprendimientos es muy fuerte a causa de la altura, por lo tanto es muy peligrosa. Se pudo observar que varias de estas rocas habían roto los listones de madera del deck ubicado frente a la cueva (informes Musali, Buc, Salerno, Elías y Colombo, 2006). Por esa razón, la Dirección de Patrimonio de Santa Cruz ha convocado nuevamente al Dr. Zárate para realizar una evaluación de esta situación en cuanto se pueda acceder al sitio.

Estado del sitio al momento del cierre (Junio 2006)

Trabajos

Se estaban corrigiendo las imperfecciones de las pasarelas y tarimas; esta tarea no se ha terminado, queda bastante por hacer en la primavera. Se colocó la bomba para extraer agua del río pero falta terminar el trabajo; se la cubrió con gaviones para protección durante el invierno. Se comenzó con la construcción de los sanitarios en el lugar donde estaban ubicados los anteriores, dentro de la casa del guardia (informe Colombo, 2006). Se colocaron los molinos para generación eólica. Se quitaron las escaleras de hormigón armado del sector III y fueron removidos los escombros. La cartelería está terminada en los talleres de la empresa en Comodoro, pero serán colocados para la próxima temporada. Todos los tramos de madera y las fundaciones de las tarimas serán barnizados con Cetol.

Turismo

Cuando comenzamos nuestra tarea con el Programa “Documentación y Preservación del Arte Rupestre Argentino” en el año 1995, estábamos frente a un bien patrimonial con características muy diferentes a las actuales. El sitio era visitado por un promedio de 2580 turistas entre los años 1991 y 2000. Existían los dos accesos como en la actualidad: por la ruta 40 y por la Estancia Los Toldos. Los primeros años sólo llegaba un ómnibus de la Municipalidad de Perito Moreno con una guía de turismo que trabajaba en verano haciendo el viaje de ida y vuelta en el día, lo cual le significaba aproximadamente 3 horas y media por viaje.

Eso representaba un trabajo maratónico ya que la guía permanecía todo el día en el sitio acompañando a todas las personas que se acercaban, en vehículos particulares o en algún otro medio. En el verano de 1995-1996 se registraron 4400 visitantes. Esto se debió a que se realizaron varios eventos en la zona: el Festival de la Cereza en Los Antiguos, el Festival del Lago Buenos Aires y el Festival Cueva de las Manos en Perito Moreno. Dichos eventos duraron diez días ya que se celebraron de manera ininterrumpida abarcando dos fines de semana completos. Durante esa misma semana el INAPL expuso una muestra fotográfica de Cueva de las Manos en Perito Moreno, lo cual favoreció el aumento de visitantes al sitio. Durante la temporada



Foto 10. Vista de las pasarelas del sector IV (foto M. Colombo)

siguiente el número descendió a 2600 debido a que se produjo una epidemia de Hantavirus en toda la zona cordillerana patagónica. Posteriormente en 1998-1999 la cifra volvió a ascender a más de 4500 para luego estabilizarse en los años subsiguientes en aproximadamente 2900 visitas.

Actualmente, los datos proporcionados por la Municipalidad de Perito Moreno muestran una cifra de 6241 visitantes en los cuatro meses entre diciembre de 2004 a marzo de 2005 y 4972 en sólo los meses de diciembre de 2005 y enero de 2006. Esas son las últimas cifras proporcionadas por el Municipio de Perito Moreno, pero se estima que esta última temporada el incremento del turismo ha sido muy grande. Es importante aclarar que estos números corresponden a las personas que se han registrado

en el sitio, pero no figuran muchos de los que ingresan por las estancias Los Toldos o Casa de Piedra ni los que entran furtivamente. Por eso las estadísticas obtenidas no son representativas de la realidad. Se calcula que en esta última temporada el número aproximado de personas que ingresó a Cueva de las Manos ha sido aproximadamente de 10.000 personas en total.

Una reflexión final

Como dijimos anteriormente, siempre se consideró la “variabilidad” del Plan de Manejo y Gestión de Cueva de las Manos. En nuestro trabajo anterior decíamos con respecto al mismo lo siguiente:

“Fue un largo proceso que surgió en 1995 como uno de los principales objetivos del programa (...). Para cumplir con la primera etapa hubo que recorrer un largo camino que no ha terminado en este punto, ya que la administración de un sitio implica un trabajo permanente y la propuesta de manejo es sólo el principio (...). Por último, en todo momento hemos tenido en cuenta la necesidad de que el proyecto sea flexible para adaptarlo a las distintas circunstancias que se presenten, y la posibilidad de implementar las medidas propuestas en etapas sucesivas” (Onetto 2001:221-222).

Era de esperar que las circunstancias cambiaran después de la nominación de la UNESCO. Todo plan de manejo debe ser dinámico y perfectible y puesto al día según las circunstancias que se van presentando, ya sea para rectificar cualquier error que se vaya produciendo, así como también para actualizar el Plan de Manejo a las necesidades que se presentan. La situación actual en Cueva de las Manos es completamente diferente al momento en que comenzamos nuestro trabajo. La experiencia ha demostrado que debemos ser lo suficientemente responsables y tener un criterio amplio para saber cuándo debemos modificar nuestras decisiones. Por eso, debemos hacer un replanteo crítico de la situación y aceptar soluciones que quizás no son las que esperábamos pero que en definitiva serán de utilidad para la salvaguarda de este bien, que es el objetivo principal.

La creación del Comité de Sitio es un gran aliciente para este cometido. Ya ha comenzado a actuar trabajando en una nueva propuesta de manejo y gestión acorde a las circunstancias actuales. Representa a todos los organismos involucrados en la preservación y salvaguarda del sitio y es de esperar que durante la próxima temporada que se acerca –2006-2007– se puedan comenzar a implementar aquellas medidas más urgentes relacionadas con el control y atención de los visitantes. Es necesario que dicho comité se mantenga activo permanentemente en la tarea que le compete, que involucre no sólo una nueva propuesta de gestión, sino también la continuación de las tareas de investigación, documentación y conservación del sitio arqueológico, incluyendo al arte rupestre.

Es mucho el camino recorrido, aunque aún hay otro tanto por recorrer. La experiencia ha demostrado que, así como el puente sobre el río Pinturas debe afrontar cada invierno

los embates del río para luego ser reconstruido e instalado nuevamente, nuestro trabajo también debe continuar para la debida protección de este bien cultural de carácter excepcional.

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar a Diana Rolandi, directora del Programa de Documentación y Preservación del Arte Rupestre Argentino. A María Mercedes Podestá y Dánae Fiore por su apoyo incondicional y por la lectura crítica de mi trabajo. Al grupo de arqueólogos que me acompañaron en los trabajos de supervisión e impacto en el sitio, por su compromiso y dedicación: Marcelo Morales, Gisela Cassiodoro, Solana García Guraieb, Damián Bozzuto, Florencia Gordón, Tirso Bourlot, Javier Musali, Analía Castro, Natacha Buc, Virginia Salerno, Alejandra Elías y Mariano Colombo. A Ana M. Aguerre por su colaboración y apoyo a lo largo de todos estos años. A Marcelo Zárate por su dedicación al trabajo realizado y por su invaluable compañía. A Gabriela Guráieb por la lectura crítica de mi manuscrito. Al intendente y a los integrantes de la Municipalidad de Perito Moreno por su apoyo logístico y a la Asociación Civil Identidad Pro-Museo Regional; a Munir Mattar por su colaboración constante; a todos los amigos de Perito Moreno, especialmente a Norma y Juan Garitaonandia que siempre tuvieron abierta su puerta para recibirme. A Carlos L. Taylor y Patricio De las Heras del Distrito Sur de la DNA por su apoyo y respeto por mi trabajo. Finalmente a todas aquellas personas que hicieron y hacen posible que este proyecto se lleve a cabo.

Notas

¹ “Valor de uso: Nos referimos a valor de uso en el sentido de pura utilidad, es decir, evaluaremos el patrimonio pensando que sirve para hacer con él alguna cosa, que satisface una necesidad material o de conocimiento o un deseo. Es la dimensión utilitaria del objeto histórico (Ballart 2002:65).

Un valor formal: Este valor responde al hecho indiscutible que determinados objetos son apreciados por la atracción que despiertan a los sentidos, por el placer que proporcionan por razón de la forma y por otras cualidades sensibles, y por mérito que presentan.

Un valor simbólico-significativo. Por valor simbólico entendemos la consideración en que se tienen los objetos del pasado en tanto que son vehículos de alguna forma de relación entre la persona o personas que los produjeron o los utilizaron y sus actuales receptores”. (Ballart 2002:65-66).

² Los investigadores del Programa eran María Mercedes Podestá, María Onetto, Ana M. Aguerre y Mario Sánchez Proaño.

³ Hasta el momento de cerrar esta publicación, el presupuesto de obra no incluía la realización de las Obras de Detección Inteligente. Sin embargo, ya se había colocado

el cableado a lo largo del sendero para dejar preparado el terreno ante la posibilidad de una extensión de la obra que incluya este aspecto.

⁴ La primera etapa de la obra –desde noviembre de 2004 hasta junio de 2005– estuvo a cargo del Director del Distrito Sur de la DNA, Arquitecto Carlos L. Taylor. Luego se hizo cargo el Maestro Mayor de Obras Patricio de las Heras, quien continúa hasta la actualidad.

⁵ Ver en la Bibliografía las citas de los informes de los arqueólogos: Morales, Cassiodoro, García Guraieb, Bozzuto, Gordón, Bourlot, Musali, Castro, Buc, Salerno, Elías y Colombo.

⁶ “Precauciones para tener en cuenta durante los trabajos de obra: 1) Si se encuentra algún objeto, artefacto o sedimento con apariencia de pertenecer a alguna ocupación arqueológica, consultar con el especialista (arqueólogo) para que sea analizado y se tome la decisión correspondiente; 2) No tocar nada, dejar todo en su lugar; 3) No pisar el sector interior de la cueva y menos aún la parte izquierda en donde se realizó la excavación. Este sector será delimitado por el especialista en un próximo viaje al sitio (diciembre de 2004); 4) No utilizar el interior de la cueva como depósito de materiales; 5) No rayar los paredones con pinturas ni escribir leyendas; 6) No tizar ni mojar las pinturas para sacar fotos o verlas mejor; 7) No encender fuego en las cercanías de los sitios; 8) Cuidar la prolijidad del sitio y su entorno; 9) No dejar basura de ningún tipo; 10) No acampar en los lugares con arte rupestre ni en las cercanías de los mismos; 11) No salir de la senda establecida; 12) Respetar a los lugareños y cuidadores; 13) Respetar la fauna y la flora; 14) Transmitir estas precauciones a quienes los acompañen; 14) Denunciar a quienes destruyan el sitio” (Onetto 2004). Luego, durante el avance de la obra se agregaron las siguientes recomendaciones:

a) No desmontar las matas de calafate u otras plantas o arbustos importantes, ya que los mismos hacen las veces de contención natural del desnivel del talud. En caso contrario se produciría un aumento del deslizamiento de material hacia el vall; b) Que los visitantes no ingresen a la cueva (sector II) ya que el constante pisoteo del sedimento de la excavación está dejando vestigios arqueológicos expuestos. Se delimitó un sector alrededor de la excavación a manera de protección momentánea; c) En caso de encontrarse con rocas de grandes dimensiones en el sendero, sugerimos evitar extraerlas del lugar para impedir deslizamientos del terreno; d) El Lic. Bozzuto planteó que era recomendable realizar el zanjeo correspondiente al bitubo –cableado para llevar la corriente a los artefactos para la detección inteligente– por el mismo sector en el que se hacían los pozos para los postes, para que el impacto sobre la superficie de sedimento que potencialmente contiene material arqueológico fuera menor. Recomendó también que la colocación del bitubo en los sectores donde están ubicadas las plataformas se realizara por debajo de las mismas y sin intervenir en el suelo (Informe Bozzuto, 2005).

Bibliografía

- Ballart Hernández, Joseph
2002. *El patrimonio histórico y paleontológico: valor y uso*. Barcelona. Ariel Patrimonio.
- Ballart Hernández, Joseph y Jordi Juan i Tresserras
2002. *Gestión del patrimonio cultural*. P 238. Barcelona. Ariel Patrimonio.
- Bourlot, Tirso J.
2005 MS. Informe Cueva de las Manos. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.
- Bozzuto, Damián L.
2005 MS. Obras de Protección del sitio Cueva de las Manos, Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. Informe de Monitoreo y Asesoramiento Arqueológico. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.
- Buc, Natacha
2006 MS. Sitio arqueológico Cueva de las Manos (ARP1) en la Provincia de Santa Cruz. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.
- Cassiodoro, Gisela
2005 MS. Obras de Protección del sitio Cueva de las Manos, Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. Informe de Asesoramiento Arqueológico. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.
- Castro, Analía
2006 MS. Obras de protección en el sitio Cueva de las Manos, Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz, Argentina. UNESCO, Patrimonio Cultural de la Humanidad. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.
- Colombo, Mariano
2006 MS. Obras de protección en el sitio Cueva de las Manos, Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz, Argentina. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.
- Elías, Alejandra M.
2006 MS. Obras de Protección del Sitio Cueva de las Manos, Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. Informe de Monitoreo y Asesoramiento Arqueológico. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.
- García Guráieb, Solana
2005 MS. Obras de Protección del sitio Cueva de las Manos, Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. Informe de Monitoreo y Asesoramiento Arqueológico. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.
- Gordón, Florencia
2005 MS. Obras de Protección del sitio Cueva de las Manos, Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. Infor-

me de Monitoreo y Asesoramiento Arqueológico. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.

Gradin, Carlos J.

1985. El arte Rupestre de la Cuenca del Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz, República argentina. *Ars Praehistorica* 2: 97-149.

Gradin Carlos J., Carlos A. Aschero y Ana M. Aguerre

1976. Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos. Estancia Alto Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz). *Relaciones* 10: 201-250. Buenos Aires.

1979. Arqueología del Área Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz). *Relaciones* 13: 183-227. Buenos Aires.

Gradin, Carlos J. y Ana M. Aguerre

1994. *Contribución a la Arqueología del Río Pinturas. Provincia de Santa Cruz*. Búsqueda de Ayllu, Concepción del Uruguay, Argentina.

Morales, Marcelo

2005 MS. Supervisión de impacto arqueológico de las Obras de Reacondicionamiento del Sitio Cueva de las Manos, Provincia de Santa Cruz, Argentina. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.

Musali, Javier F.

2006 MS. Obras de Protección del M.H.N. Cueva de las Manos, Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz. Informe de Monitoreo y Asesoramiento Arqueológico. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.

Onetto María

1998 MS. Proyecto "Documentación y administración del sitio Cueva de las Manos, provincia de Santa Cruz". Informe presentado a la Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires.

2001. Conservación y manejo de un sitio del Patrimonio Mundial: Cueva de las Manos, Río Pinturas, Argentina. *Arqueología II*. pp: 203-244. Buenos Aires. Revista de la Sección Arqueología. ICA. FFyL. UBA.

2004 MS. Obras de Protección del sitio Patrimonio Cultural de la Humanidad, Cueva de las Manos, Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz, Argentina. Iniciación de las obras: Primer informe.

Podestá, María Mercedes

1997. *Arte rupestre argentino: su documentación y preservación*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

Podestá María Mercedes, Diana Rolandi y María Onetto

2000. Cueva de las Manos del Río Pinturas (Argentina): Patrimonio Cultural de la Humanidad (UNESCO). *Boletín SIARB* 14: 29-42. la Paz. Bolivia.

Podestá María Mercedes & María Onetto

2003. Role of Local Communities in the Management of World Heritage in Argentina: The Case of Cueva

de las Manos. *World Heritage Papers* 13: 159-164. Linking Universal and Local Values. Netherland.

Rolandi, Diana

1999. *Arte y Paisaje en Cueva de las Manos*. Secretaría de Cultura. Gaglianone Editor. Buenos Aires.

Rolandi de Perrot Diana S., Carlos J. Gradin, Carlos A. Aschero, María Mercedes Podestá, María Onetto, Mario Sánchez Proaño, Ian N. M. Wainwright y Kate Helwig

1998. Documentación y preservación del arte rupestre argentino. Primeros resultados obtenidos en la Patagonia centro-meridional. *Chungara* 28 (1-2): 7-31. Tarapacá. Chile.

Rolandi de Perrot Diana S., María Onetto y María Mercedes Podestá

1999a. Área Arqueológica y Natural Alto Río Pinturas (Santa Cruz, Argentina). *Proceedings of the International Symposium on the Conservation and Management of Prehistoric Rock Art Sites in the World Heritage List*. pp: 9-14. Vila Nova de Foz Coa, Portugal.

1999b MS. *Cueva de las Manos, río Pinturas (Santa Cruz)*. Seminario sobre la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural. Buenos Aires.

Salerno, Virginia

2006 MS. Obras de protección en el sitio Cueva de las Manos, Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz, Argentina. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.

Sánchez Proaño Mario y María Cristina Zubillaga

1998. Utilización de la imagen electrónica en muestras de arte rupestre argentino. *Revista de Museología* 15, Año IV. Madrid. Asociación de Museólogos.

UNESCO

1998. *Proposal for the inscription of cultural and natural properties in the UNESCO World Heritage List*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Secretaría de Cultura de la Nación. Dossier presentado a la Convención de Patrimonio de la UNESCO.

Wainwright, Ian N.M.

1995. Conservation and recording of rock art in Argentina. *Newsletter* 16: 4-5. Canadian Conservation Institute.

Wainwright Ian N. M., Kate Helwig, Diana S. Rolandi, M. Mercedes Podestá y María Onetto

2002a. Identification of Pigments from Rock Paintings sites in Argentina. *L'Art avant l'Histoire*. La Conservation de l'Art Préhistorique. 10es Journées d'études de la Section Française de l'Institut International de Conservation. Paris, pp. 15-24.

Wainwright Ian N. M., Kate Helwig, Diana S. Rolandi, M. Mercedes Podestá y María Onetto

2002b. Rock Painting Conservation and Pigment Analysis at Cueva de las Manos and Cerro de los Indios, Santa Cruz (Patagonia), Argentina. *Preprints*, vol 2. ICOM. Edited by Roy Vontobel. London, James & James. Science Publishers, pp. 582-589.

Zárate, Marcelo

2005 MS. Estudio de la ladera del MHN Cueva de las Manos para la evaluación de la caída eventual de rocas. Informe a la Empresa Constructora Torraca Hnos SRL.
