

# ESTILO, ARTE RUPESTRE Y SOCIEDAD EN LA ZONA CENTRAL DE CHILE

*Andrés Troncoso Meléndez\**

*RESUMEN.- En este trabajo se discute el concepto de estilo desde la perspectiva del arte rupestre, proponiendo una definición holística que abarca desde las figuras hasta el patrón de emplazamiento de los sitios rupestres, indicando la importancia que tiene el estudio del arte rupestre dentro del entendimiento de los procesos de construcción social de la realidad en tiempos prehispánicos. Se ejemplifica todo lo anterior a partir del estudio del arte rupestre preincaico e Incaico de la zona central de Chile.*

*ABSTRACT.- Style, rock art and society in Central Chile. In this paper we discuss the concept of style from a rock art viewpoint and we propose an holistic definition to it. This definition includes from the drawings to settlement patterns of the rock art stations. We exemplify our proposition with a study of the preincaic and incaic rock art from Central Chile, where we suggest the importance of studying rock art to understand the prehispanic processes of social construction of reality.*

*PALABRAS CLAVE: Estilo, Arte Rupestre, Saber-Poder, Valle de Aconcagua, Período Intermedio Tardío, Período Inca.*

*KEY WORDS: Style, Rock Art, Knowledge-Power, Aconcagua Valley, Late Intermediate Period, Inca Period.*

## 1. INTRODUCCION

El estudio del arte rupestre por muchos años se ha caracterizado por consistir en una mera descripción de los motivos grabados en los soportes de piedras, sin que existan mayores discusiones sobre la noción de estilo y el aparato metodológico necesario para abordar su caracterización desde una perspectiva que incluya dentro de su narrativa social al arte rupestre como un fenómeno más de la realidad de las poblaciones prehistóricas, y por tal motivo, importante al momento de avanzar en la comprensión de estas sociedades.

Por tales razones, el presente artículo se orienta en un principio a realizar una breve discusión sobre el concepto de estilo, proponiendo una definición específica que se relaciona estrechamente con un cierto abordaje metodológico para el estudio del arte rupestre y que se ilustra con los resultados obtenidos por nuestras investigaciones (Troncoso 2001). Desde este

punto de partida, se avanza hacia una interpretación social del arte estudiado a partir de sus rasgos característicos y tomando como punto de partida el conjunto de antecedentes y premisas que se han desarrollado desde la Arqueología del Paisaje (Cobas *et al.* 1998; Criado 1991, 1999, 2000; Santos 1998, 2001; Santos y Criado 1998, 2000).

Las investigaciones que forman el substrato empírico sobre el cual se desarrollan nuestras proposiciones se han realizado en la zona central de Chile, específicamente en tres áreas diferentes del curso superior del valle del río Aconcagua (Fig. n°1), principal unidad hidrológica del sector que da origen a un amplio valle con terrazas fluviales que se alimenta de los aportes de una serie de ríos de menor caudal y de los deshielos provenientes de las nieves de la Cordillera de Los Andes. El primer lugar estudiado corresponde al valle de Putaendo (Fig. n°1), un valle fluvial similar al Aconcagua, pero de menor envergadura y que se caracteriza por la presencia de un paisaje cerrado por

\* Laboratorio de Arqueología y Formas Culturales, Instituto de Investigaciones Tecnológicas, Universidad de Santiago de Compostela. 15781 Santiago de Compostela, A Coruña. phandres@usc.es, atroncos@entelchile.net

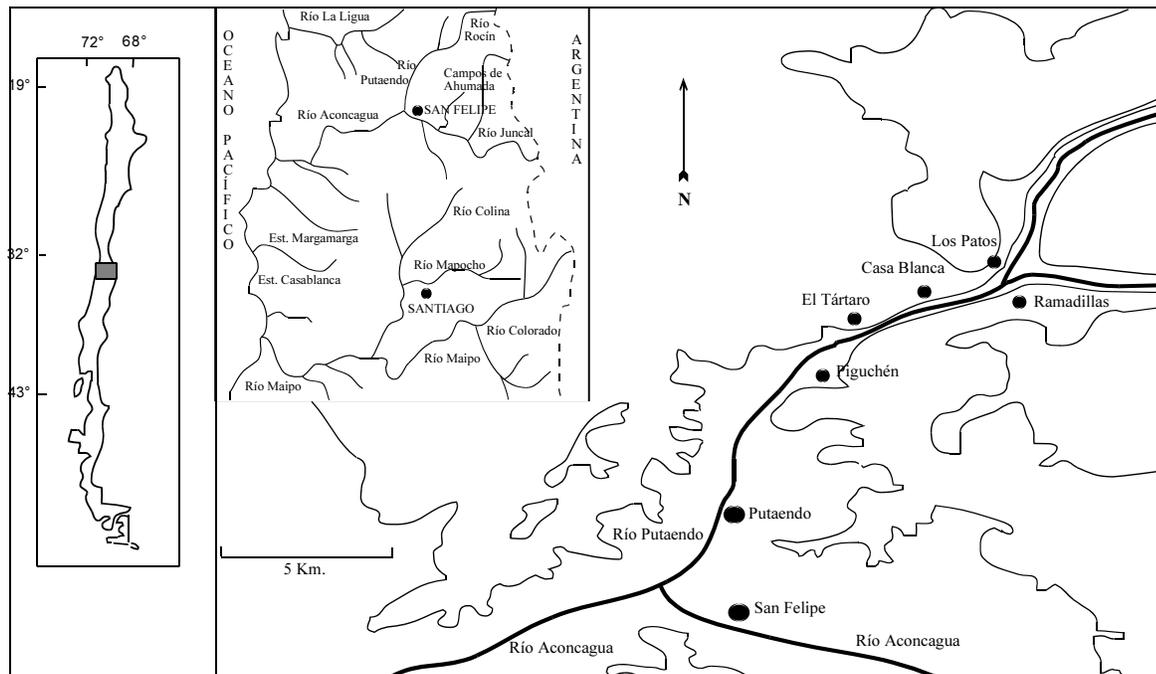


Fig. 1.- Mapa del área de estudio.

las estribaciones montañosas de la Cordillera de Los Andes, a cuyos pies, se combinan piedemontes y terrazas fluviales bañadas por el río Putaendo que permiten el desarrollo de diferentes formas vegetacionales y la práctica de actividades agrícolas (Fig. n°2). La segunda área estudiada es la zona de Campos de Ahumada (Fig. n°1), un sector de tierras altas definido por un conjunto de estribaciones montañosas con baja provisión de agua y que definen un ambiente más árido que el del valle de Putaendo, recibiendo sus aportes hidrológicos básicamente de los deshielos que alimentan las quebradas de la localidad (Fig. n°3). Finalmente, una tercera área, correspondiente a la zona de Vilcuya, ha sido utilizada como fuente de estudio a partir de las ilustraciones y monografía publicadas por Niemeyer (1964). Cabe señalar que es en la zona de Putaendo donde se han concentrado mayormente nuestras investigaciones y, por tanto, el sector al que más nos referiremos.

## 2. SOBRE EL CONCEPTO DE ESTILO

Es el concepto de estilo uno de los términos que más se repiten en la literatura arqueológica y una de las nociones más importantes para el estudio de la cultura material. Su importancia como herramienta teórica-interpretativa ha sido ampliamente señalada por Conkey y Hastorf (1990), y ello se refleja en el abundante número de trabajos que de una u otra manera tratan sobre el tema y su relación con las prácticas sociales (p.e. Layton 1989, Helms 1981). De hecho, gran parte de los estudios que se centran en el concepto de estilo se orientan a definir cual es la función del estilo dentro del entramado socio-cultural de los grupos humanos. Para definir tal función, se han dado como válidas dos premisas básicas que permiten avanzar en el rol social del estilo. En primer lugar, se ha considerado que el estilo presenta un carácter comunicativo (Wiesner 1983, 1989, 1990; Earle 1990; Sackett 1977, 1990;



Fig. 2.- Panorámica del valle de Putaendo.

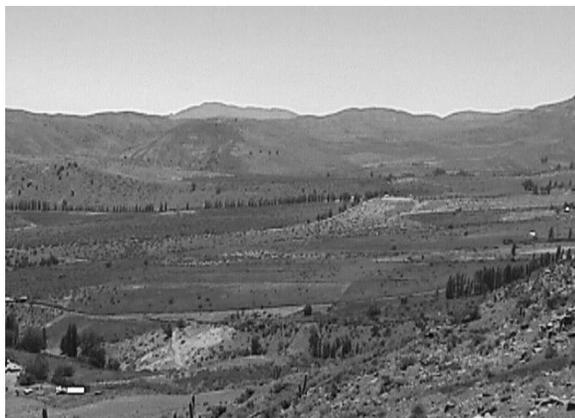


Fig. 3.- Panorámica de la zona de Campos de Ahumada.

Hodder 1990), es decir, es un medio de comunicación por el cual se transmite información social, lo que implica entonces que el estilo presenta una base conductual, por cuanto se basa en la conducta social (Wiesnner 1983, 1989). En segundo lugar, ha existido una tendencia a discriminar entre un estilo como construcción genérica a nivel social, y un estilo particular de realización individual de las normas genéricas por parte del actor social. Ello ha llevado a Hodder (1990), a postular que el estilo tiene un carácter netamente interpretativo por el cual el artista, o el ejecutor del estilo, redefine el conjunto de elementos básicos que conforman su estilo para la creación de un elemento. Este carácter interpretativo del estilo implicaría entonces que el estilo sería siempre contextual y, por ende, el mensaje que en él se incluye siempre tendrá un carácter polisémico (Mc Donald 1990), por cuanto dependerá tanto del espacio social donde se materialice como del individuo que realice la interpretación del elemento material.

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

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

Con respecto al tipo y forma de información que comunica el estilo, problemática que en cierta medida se encuentra relacionada con el punto anterior, diferentes autores han postulado distintas clasificaciones del estilo de acuerdo a sus intereses teóricos y, dentro de esto, han definido un rol diferente para el estilo. Dentro de los casos más citados en el último tiempo, sin lugar a dudas, encontramos los trabajos de Wiesnner (1983, 1989, 1990), para quien el estilo se relaciona con la negociación de identidades sociales, discriminando entre un estilo emblemático, que hace referencia a “formal variation in material culture that has a distinct referent and transmits a clear message to a defined target population about conscious affiliation or identity” (Wiesnner 1983: 257), y un estilo asertivo, que se relaciona con “formal variation in material culture which is personally based and which carries infor-

mation supporting individual identity” (Wiesnner 1983: 258). Para ella, el estilo entonces sería una forma de comunicación no verbal a través de hacer algo de una cierta manera que comunica información sobre identidades relativas (Wiesnner 1990).

McDonald (1990), presenta una clasificación de estilos muy similar a la propuesta por Wiesnner, distinguiendo entre un estilo *panache* y otro *protocolo*, correspondiendo el primero de ellos a la variación estilística que se produce a escala del individuo como entidad independiente, y el segundo, como el conjunto de procesos sociales orientados a la promoción de la identidad grupal y membresía a expensas del individuo. Como se deduce de sus definiciones, concibe el estilo como un medio de comunicación de identidades sociales.

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

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

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

Sin embargo, como hemos visto en la revisión previa, no existe entre estos autores una discusión sobre qué es el estilo, sino que por el contrario, se enfocan en cómo funciona, postulando ya sea una relación con el proceso de negociación de identidades, una es-

trategia social de fijar significados o un medio de comunicación ideológico que define las relaciones entre grupos. Se observa esto en la misma definición de Wiesnner (1989), donde el concepto de estilo se relaciona más con su uso social que con una conceptualización del estilo como categoría en sí. De hecho, si buscamos en la significación que se da al estilo, gran parte de los autores optan por entenderlo como una forma de hacer las cosas (p.e. Earle 1990, Hodder 1990), definición que en principio se presenta tan genérica, y tan libre de implicaciones teóricas, que pensamos que impide una correcta comprensión del concepto de estilo como unidad analítica.

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

### 3. EL CONCEPTO DE ESTILO: PROPOSICIÓN DE UNA DEFINICIÓN

Entonces, ¿qué es el estilo? En un ya clásico trabajo sobre el tema, Kroeber (1969), acertadamente señalaba que el estilo presenta tres rasgos básicos: es característico, es distintivo y se refiere a maneras; en el estilo predomina la forma en contraste a la sustancia, idea que ataca de raíz las definiciones del estilo basadas en su funcionalidad, la manera en contra del contenido. El estilo tiene una consistencia de formas, y las formas “usadas en el estilo son lo suficientemente coherentes para integrar una serie de modelos relacionados” (Kroeber 1969: 14). Todas estas características son las que permiten que “un objeto de fuente u origen desconocido, pero realizado dentro de un estilo definido, puede ser históricamente asignado a dicho estilo con toda seguridad” (Kroeber 1969: 12).

Entonces, cuando hablamos de estilo, y realizando la reflexión desde nuestro tema de estudio que es el arte rupestre, no nos estamos refiriendo a imágenes, sino, por el contrario, al conjunto de normas que permiten la producción de determinadas formas. Recalcamos la importancia de entender el estilo más como normas que como productos, no obstante la crítica que realiza Hodder (1990) a esta postura, por cuanto sólo si entendemos el estilo como un conjunto de reglas que definen la producción material de una sociedad, tendrá este concepto una verdadera utilidad para la arqueología al transformarse en una herramienta predictiva que permita incluir nuevos hallazgos dentro de lo ya conocido. Y es aquí donde efectuamos nuestras

mayores críticas a la concepción de estilo en arte rupestre como una mera suma de figuras, por cuanto a través de este modo de definición es imposible: i) comprender que es un estilo, ii) definir de forma adecuada las características del estilo, iii) incluir nuevas figuras que se registren y que no formen parte del catálogo de referentes que se maneja para un determinado estilo.

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

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

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

entonces inscribirse dentro de un cierto horizonte de racionalidad de donde surge su posibilidad de existencia.

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

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

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

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

Al ser el arte un fenómeno estético inserto dentro de lo social, político y cultural, expresándose como la materialización de una forma de pensamiento y de una cierta racionalidad social (Santos y Criado 2000), se reproduce en su interior un conjunto de elementos esenciales de la realidad social del grupo que lo generó (Delgado 1988; Santos y Criado 2000), siendo un

ancla que se nos presenta para abordar la sociología de la formación socio-cultural autora de tal estilo.

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

Señalar que la producción artística de una formación socio-cultural ha de ser coherente dentro de los diferentes ámbitos de su materialidad no quiere decir que deba existir una repetición sin límites de un número limitado de motivos, cosa que sería contradictorio con nuestra definición de estilo, sino que más bien hace referencia al hecho que lo que da unidad a las diferentes materializaciones del estilo, y del arte, sería el compartir un conjunto de normas y conceptos que estructuran y rigen esta producción, por cuanto, parafraseando a Foucault (1997 [1970]: 169), en la expresión del enunciado (la materialización del estilo) “la materialidad desempeña en el papel un enunciado mucho más importante... Constituye el enunciado mismo”, ello porque toda producción artística (y material) es siempre un campo abierto y sensible a los diferentes contextos que conforman el espacio y la realidad social, pero cuya sensibilidad y abertura como ya dijimos se encuentra domesticada por el estilo y su normativa que da una coherencia a la diversidad de expresiones representacionales que plasma una sociedad en su cultura material.

#### **4. DESCUBRIENDO EL ESTILO: ASPECTOS METODOLÓGICOS**

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

El criterio de contigüidad es uno de los más utilizado en el estudio rupestre y es el que más debilidades presenta; se basa en la existencia de una asociación espacial entre depósitos culturales y paneles de arte ru-

pestre. Los resultados y proposiciones emanadas del uso de este criterio siempre supone grandes exigencias empíricas, ya que la supuesta relación espacial entre arte rupestre y depósitos debe ser considerada un hecho circunstancial mientras no existan argumentos válidos y significativos para asegurar la correspondencia entre ambos sucesos (Gallardo 1996).

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

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

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

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

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

acuerdo al individuo y que por su libertad impide que la muestra de estudio sea comparable entre sí, por cuanto va cargada con un conjunto de significaciones que privilegian atributos de sentido sobre aquellos de tipo formal.

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

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

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

Para los efectos mencionados, el relevamiento de datos se ha realizado en tres escalas diferentes de análisis: sitio, panel y figura.

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

2.- Panel: tipo de soporte (materia prima, características de la superficie, parámetros métricos), orientación, tipo de motivos presentes, existencia de superposiciones y yuxtaposiciones más la disposición de los motivos al interior del soporte, fueron considerados

atributos significativos del registro en este nivel de análisis. A través de ellos, un acercamiento a las normas que regulan la construcción del panel es posible.

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

- a) *Figuras geométricas*, en el caso de los motivos geométricos se decidió describirlos en primer lugar a partir de la unidad geométrica mínima de construcción: círculo, cuadrado, triángulo. Si ninguna de estas categorías era concordante con lo observado, se añadieron los conceptos de lineal y otro. Definida su unidad mínima, se describió la formación del referente a partir de la existencia de decoración interior y su tipo (punto central, trazos, círculos, etc.), la presencia de apéndices y su tipo (lineal, circular), la existencia de superposiciones y yuxtaposiciones con otro motivo, sus características métricas (largo, ancho y grosor de su surco) y la técnica de su construcción. La descripción del motivo en sí también fue realizada de manera de no perder de vista el elemento material mismo que se constituye en la expresión tangible y observable del sistema de saber-poder.
- b) *Figuras antropomorfas*, junto con describir el motivo en su totalidad, se registró el conjunto de atributos corporales-humanos que la figura presentaba (cabeza, ojos, boca, tronco, extremidades, sexo, etc.), la presencia de rasgos musculares que afectasen al tronco y extremidades, la postura del individuo (de frente o de perfil; de pie, inclinado, sentado), sus condiciones de animación (coordinada, nula), los atributos métricos del personaje (ancho y alto máximo más algunas proporciones corporales), la presencia de otro tipo de referentes en directa asociación con el individuo (penachos, faldellines, etc.), superposiciones, yuxtaposiciones y la técnica constructiva del motivo.
- c) *Figuras zoomorfas*, se describieron atributos similares a los mencionados para las figuras humanas, realizando algunas variaciones en lo que a postura se refería y añadiendo el tipo de conducta que sugería la cola más las orejas del cuadrúpedo (agresiva, pasiva, etc.).

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

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

lógica y separando aquellas que respondían a patrones diferentes.

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

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

## 5. RESULTADOS

El estudio realizado en 27 estaciones de arte rupestre localizadas en el valle de Putaendo, 19 estaciones registradas en la zona de Campos de Ahumada y el estudio de las láminas reproducidas por Niemeyer (1964), en su trabajo sobre el arte rupestre de la zona de Vilcuya, han permitido definir la presencia de dos estilos de arte rupestre prehispánicos para el curso superior del río Aconcagua y una forma de arte de tiempos Históricos Tempranos, es decir, posterior a 1536 d.C. (Troncoso 2001). Ocupamos el término estilo para las dos primeras, pues en ellas hemos podido acceder a las normas constructivas que guían la creación artística, mientras que en la tercera, por la baja presencia de escenas estudiadas, no ha sido posible avanzar en su lógica gramatical, por lo que no hemos traspasado en su descripción el nivel de la forma de arte, lo que se traduce en nuestra capacidad para expresar exclusivamente las características formales de la escena representada.

En los apartados que se presentan a continuación describiremos las características de cada uno de los estilos propuestos, abordando en primer lugar la lógica que guía la creación de las figuras, en segundo lugar la ordenación del panel que se promueve en cada estilo y, finalmente, el patrón de emplazamiento de las estaciones de arte rupestre que se da para cada uno de los estilos. En todos los casos estudiados, las figuras rupestre consisten en petroglifos grabados por medio de la técnica de picoteo y raspado.

### 5.1. El Estilo como Norma Constructiva

El primer estilo de arte rupestre definido para el área se asigna al Período Intermedio Tardío (900–1400 d.C.) y lo hemos denominado **Estilo I de arte rupestre del río Aconcagua**. Se caracterizaría esta forma de arte por una amplia representatividad de fi-

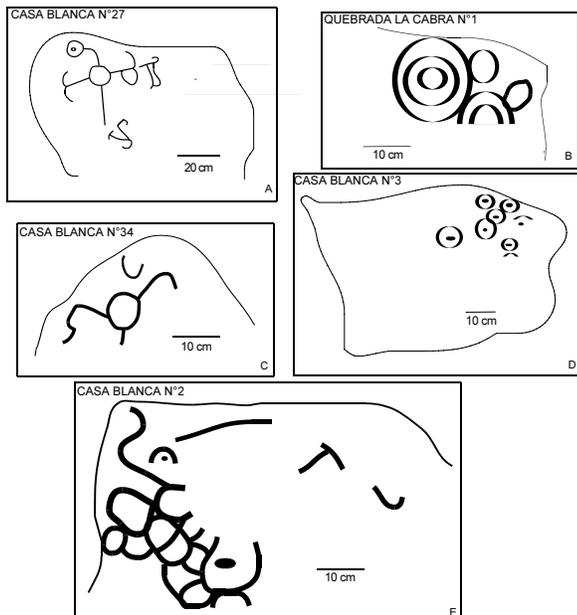


Fig. 4.- Figuras geométricas Estilo I.

Figuras geométricas, una menor frecuencia de figuras humanas y un bajo registro de figuras zoomorfas, tal como lo adelantaron otros autores (Mostny y Niemyer 1983).

El elemento figurativo básico, y que creemos que caracteriza en forma clara a este estilo, es el predominio de la figura circular. Dentro de los motivos geométricos, el círculo es el elemento principal para la construcción de las diferentes representaciones que componen este estilo. Sin embargo, esta construcción se rige por unas normas de elaboración que se traducen en una amplia gama de motivos. La característica principal de la confección de esta figura es que ella casi nunca se representa en una forma simple, es decir, solamente un círculo; por el contrario, en sus posibilidades decorativas se encuentra la aplicación de apéndices y/o decoración interior (Fig. n°4a, c, d, e).

Otra variedad decorativa del círculo es la creación de círculos concéntricos, sean estos simples, con un círculo inscrito, o compuestos, con más de un círculo inscrito (Fig. n°4b, c). Ambas variedades del círculo pueden presentar algún tipo de decoración interior, sean éstos un punto central o trazos lineales. Sin embargo, este elemento decorativo se aplica al interior del círculo más pequeño y en ningún caso entre los diferentes círculos inscritos. Los apéndices lineales también forman parte de este universo representacional como elementos decorativos, pero ellos no se aplican a los círculos concéntricos compuestos.

A partir de la combinación de las estrategias decorativas mencionadas se genera gran parte de la representación rupestre de este estilo. A ello debe sumarse la yuxtaposición como herramienta constructiva de muchos motivos, originando figuras como círculos agrupados (Fig. n°4e), y la nula presencia de la

superposición como técnica gramatical para la elaboración de los referentes rupestres.

La cantidad de figuras posibles de ser construidas a partir de la conjunción de todos estos elementos es inmensa y es ello lo que explica la gran variedad de imágenes rupestres que exhibe este estilo. Estas mismas tecnologías de construcción del motivo hacen ver este arte como una expresión ambigua, donde la conjunción de reglas hace que un mismo elemento pueda ser en sí una figura y/o ser parte de un motivo mucho más amplio. Esto se traduce en la casi total ausencia de figuras geométricas individuales, siendo casi siempre un elemento geométrico parte de una entidad más amplia que se forma por la recurrencia de la yuxtaposición.

La importancia del círculo en este arte rupestre se basa no sólo en su casi exclusiva representación en el ámbito geométrico, sino en que ella actúa también como elemento de construcción de la figura humana (Fig. n°5). Puede objetarse que es natural su presencia en los motivos antropomorfos por cuanto es un elemento lógico de representación de la cabeza; dejando al margen que esto no siempre es así, lo que distingue este caso es que el círculo no sólo representa cabezas, sino también cuerpos y pelvis, todos ellos con algún tipo de decoración interior (Fig. n°5).

Con respecto a la figura humana, creemos que en principio es posible pensar que gran parte de las figuras registradas correspondan a este estilo, pues a pesar

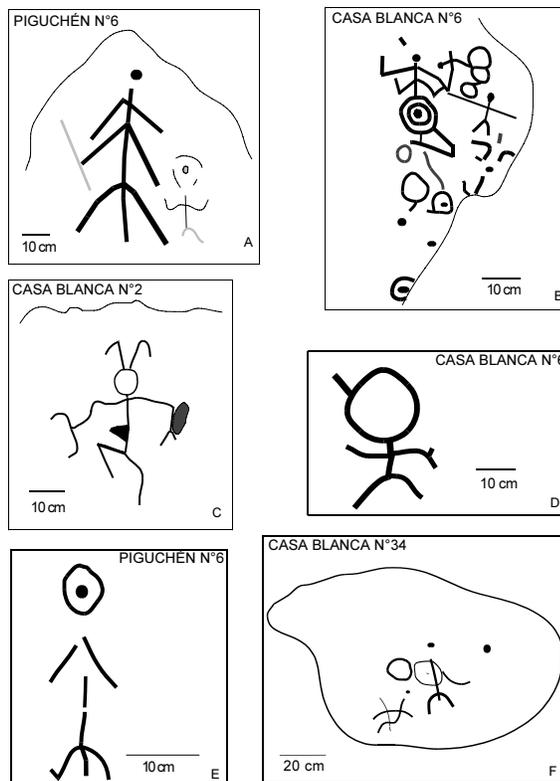


Fig. 5.- Figuras antropomorfas Estilo I.

de su gran diversidad muchas comparten importantes elementos constructivos y se asocian espacialmente en los paneles.

Se caracteriza la figura humana por carecer de mayores atributos musculares, siendo dibujados a partir del delineamiento de los diferentes sectores del cuerpo humano, los cuales guardan una cierta proporcionalidad en sus dimensiones, a excepción de las extremidades superiores que son en la mayoría de los casos extremadamente largas en comparación al cuerpo. Sus extremidades están siempre presentes, y en algunos casos manos y pies se explicitan. Los detalles mínimos del cuerpo, como ojos, boca, nariz, etc., no son representados en este caso (Fig. n°5).

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

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

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

El segundo estilo de arte rupestre en la zona lo hemos denominado **Estilo II de arte rupestre del río Aconcagua** y se asocia al Período Incaico (1400–1536 d.C.). Los fundamentos para definir este estilo se basan en los datos que se han recuperado a partir del descubrimiento de la fortaleza Incaica Pucará El Tártaro y los atributos constructivos de sus diseños.

Por oposición al Estilo I, este estilo se caracteriza por la presencia de figuras geométricas básicamente cuadrangulares, la redefinición de ciertos atributos de figuras circulares, el registro de figuras lineales (Fig. n°6), una nueva forma de representar la figura humana, la posible presencia de figuras zoomorfas, la baja frecuencia de la yuxtaposición como herramienta constructiva y la utilización de la superposición sobre figuras previas como alternativa de inscripción.

Como bien dijimos, es el cuadrado la figura principal de este tipo de arte, la que se caracteriza por la aplicación de una variedad de diseños lineales en su interior, que forman figuras enrejadas, cuatripartitas o bipartitas, entre otras, algunas de las cuales son cono-

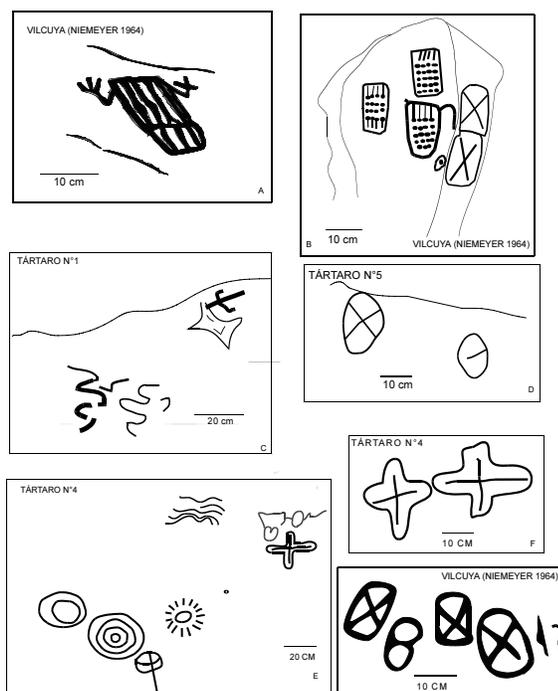


Fig. 6.- Figuras geométricas Estilo II.

cidas en la literatura arqueológica de la zona como signos escudos y que presentan una amplia representatividad en ciertos sectores del curso superior del río Aconcagua (Fig. n°6a, b, d, g). Se encuentra también la figura cuadrangular representada sin ningún diseño interior, en ocasiones presentando sus lados curvos, variante esta última que incluye la inclusión de un círculo simple en su interior.

Dentro del universo representacional cuadrangular, encontramos un caso excepcional correspondiente a un cuadrado concéntrico compuesto, que puede ser interpretado como una reelaboración del antiguo círculo concéntrico compuesto dentro de los nuevos cánones estilísticos definidos para tiempos Incaicos. Esta idea se sostiene más aún al observar que esta figura se encuentra superpuesta sobre figuras circulares propias del Estilo I en el sitio de Casa Blanca n°14.

La importancia de lo cuadrangular dentro del arte Incaico no sólo se expresa en este caso en el arte rupestre, sino que al observar las ilustraciones de escudos y vestimentas de este tiempo que realiza Guaman Poma (1987 [1615]), encontramos una recursividad en el uso del cuadrado como elemento decorativo (Fig. n°7).

Entre las figuras geométricas tenemos también una importante presencia de las figuras lineales simples e inscritas (Fig. n°6c, e, f). Las primeras correspondientes a líneas de forma recta o zigzageantes que se disponen en los paneles, que son desconocidas en tiempos anteriores, y que en este momento, si bien no tienen una gran frecuencia, si reciben su cierta atención en ciertos grabados. Su asociación con lo Inca se da claramente por su presencia en un panel en la fortaleza Incaico de Pucará El Tártaro.

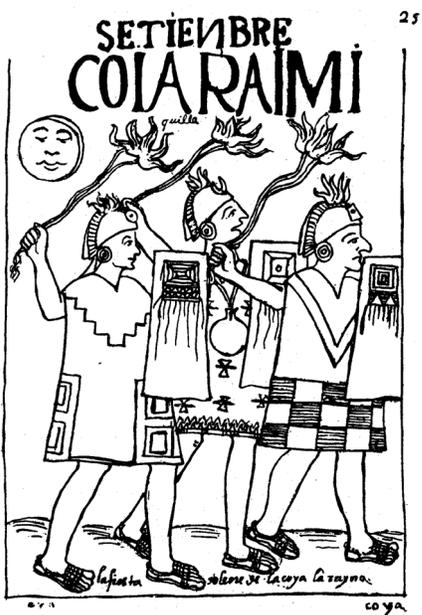


Fig. 7.- Figuras cuadrangulares representadas por Guaman Poma en vestimentas y escudos Incaicos.

Sobre la segunda, la figura lineal inscrita, consiste básicamente en motivos con forma de i latina inscritos en una figura similar mayor, así como la llamada cruz inscrita que corresponde a una figura cruciforme con un patrón idéntico al señalado para el caso anterior (Fig. n°6a, f). La figura de la cruz inscrita es un elemento recursivo en los diseños de la cerámica Incaica.

El círculo, como bien dijimos, se mantiene en esta época, pero adquiere algunas modificaciones importantes como son por ejemplo la presencia del círculo concéntrico compuesto con una decoración interior lineal que se da entre los diferentes radios del círculo y no en su centro (Fig. n°6e), como ocurría durante el Estilo I.

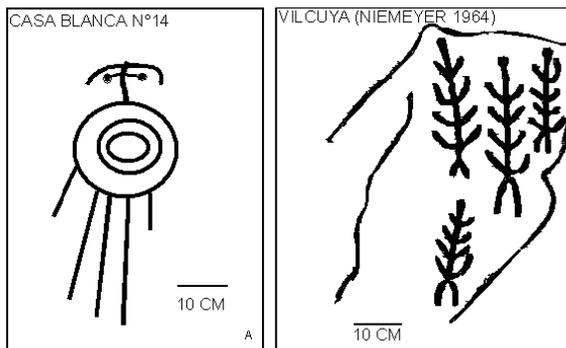


Fig. 8.- Figuras antropomorfas Estilo II.

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

La representación de la figura humana, a pesar de no estar del todo definida, se ve alterada con respecto a lo definido anteriormente. Si bien ellas comparten algunos rasgos con figuras antropomorfas del Estilo I, se diferencian por la representación de los ojos, en algunos casos una casi total ausencia representativa de la cabeza (es sólo una raya a manera de gran ceja) y una desmesurada representación del tronco a partir de círculos concéntricos compuestos a los que se añaden apéndices a manera de extremidades (Fig. n°8a). Su animación es nula y están erguidas y de frente. Innovador en este universo representacional, es la existencia de figuras humanas elaboradas con una técnica de relleno en su interior, por ejemplo el cuerpo; así como la representación aisladas de cabezas con tocados realizados por similar técnica.

Es posible que dentro de este estilo encontremos también las llamadas figuras antropomorfas fitomorfiadas (Mostny y Niemeyer 1983), que tomando como referencia la aplicación de trazos lineales construyen figuras semejantes a espigas de maíz, pero donde se indica por un círculo la presencia de una cabeza, en tanto que las extremidades se grafican por una serie de líneas quebradas que intersectan con el trazo eje en un número mayor al que en realidad presentan los seres humanos (Fig. n°8b).

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

Finalmente, ha sido discriminada una tercera forma de arte en el curso superior del río Aconcagua, y que de momento no la hemos definido como estilo, por cuanto la baja presencia de figuras impide acceder a la

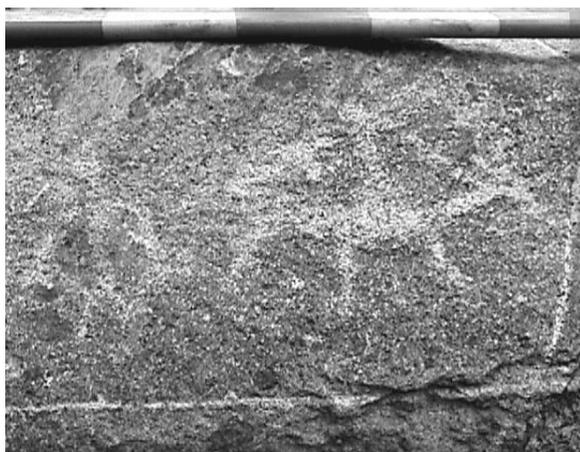


Fig. 9.- Escena de monta. Período Histórico Temprano.

lógica que norma estas inscripciones. Esta forma de arte se asocia al Período Histórico Temprano (1536 d.C. en adelante) y está representada por una escena de monta compuesta por dos figuras humanas y una zoomorfa, específicamente, un caballo. La construcción de los motivos es de tecnología similar a la de las figuras prehispánicas, es decir, un grueso trazo efectuado por picado y raspado. La figura humana carece de piernas y tiene unos largos brazos. El cuadrúpedo, por su parte, está representado por una construcción lineal del motivo donde se explicitan sus extremidades y orejas. Asociada a esta figura se encuentra un motivo antropomorfo con una representación lineal donde la cabeza se muestra como un punto y el individuo posee unos brazos extremadamente largos con indicación de las manos (Fig. n°9).

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

## 5.2. El Estilo como Forma de Ordenación del Panel

En el apartado anterior, hemos definido un par de estilos de arte rupestre para tiempos prehispánicos en el curso superior del río Aconcagua, desde una perspectiva basada en un criterio de contraste y centrada en la caracterización de las regularidades formales que rigen cada uno de ellos y que abren las posibilidades de las diferentes representaciones gráficas expresadas en el panel.

Estas regulaciones no deberían solamente expresarse a partir de la normativa constructiva de las figuras, sino que también habrán de expresarse en el patrón de ordenamiento de los motivos dentro del panel (Santos 1998, 2001), por cuanto, el estilo es una categoría que regula toda la inscripción rupestre, por lo

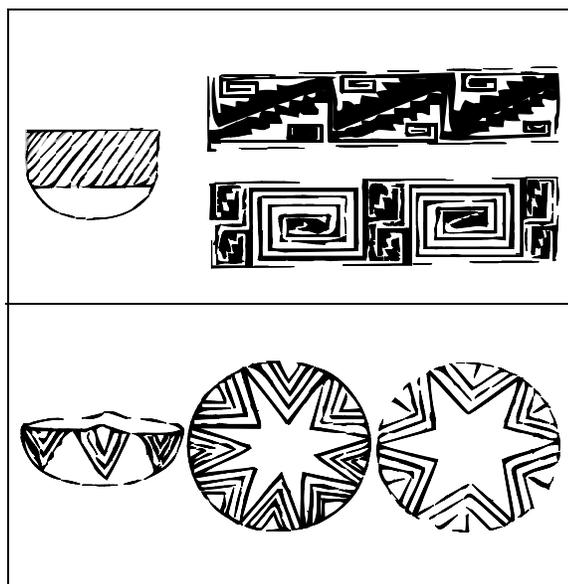


Fig. 10.- Cerámica del Período Intermedio Tardío: a) cerámica Diaguita con ordenación oblicua, b) cerámica estrellada con decoración extensiva.

que deberíamos ser capaces de discriminar la existencia de una cierta regularidad en la disposición del panel y forma de aprovechamiento del soporte por parte de los agentes sociales, regularidad que en ocasiones puede presentar algunas variaciones producto del problema de la adaptación entre forma y función, donde bien es posible pensar que en algunos soportes de morfología especial no sea posible identificar esta regularidad por los constreñimientos propios que presenta la roca.

Tomando como punto de partida la forma en que las diferentes figuras se relacionan entre sí dentro del panel, y que son el resultado de una forma específica de observar el panel y concebir el espacio al interior de éste, encontramos que en el Estilo I se da un ordenamiento de los motivos básicamente oblicuo. Los diferentes motivos se disponen de preferencia en diagonal al interior del panel, lo que reproduce el hecho que ni una mirada vertical ni horizontal permiten acceder a un claro y rápido entendimiento del mismo y de la ordenación de sus figuras, situación que se salva solamente a partir de la aplicación de una mirada oblicua que entrega un eficiente y comprensible registro visual de lo representado en el panel rupestre (Figs. n°4 y 5). Esta forma de utilización oblicua del espacio al interior del panel no es exclusiva del arte rupestre, sino que también se reproduce en la cerámica decorada de la época, como lo demuestra el estudio de dos piezas alfareras provenientes de un cementerio excavado recientemente en la zona (Troncoso *et al.* 2000), y donde la disposición de la decoración en la cerámica se da básicamente por un uso en oblicuo del espacio (Fig. n°10).

Por el contrario, durante tiempos Incaicos encontramos que este patrón de ordenamiento de los motivos se modifica, adquiriendo un carácter extremada-

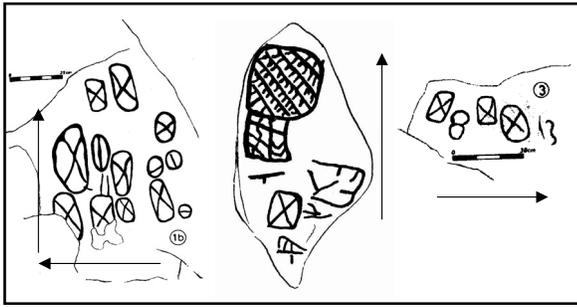


Fig. 11.- Paneles de arte rupestre con ordenación vertical-horizantal. Estilo II.

mente pautado donde se repite la combinación de un ordenamiento a la vez vertical y horizontal de los elementos decorativos, desdoblándose en contados casos en la presencia de solamente una de estas formas de ordenación. Este hecho se da en gran parte de los paneles Incaicos estudiados (Figs. n°6 y 11) y, como en el caso anterior, lo encontramos presente en otros ámbitos de la materialidad Incaica. El análisis de las vestimentas ilustradas por Guaman Poma (1987 [1615]), muestra una total recurrencia de esta forma de ordena-



Fig. 12.- Vestimentas Incaicas con ordenación vertical. Guaman Poma (1987 [1615]). Obsérvese como sólo siguiendo este ordenamiento se logra entender la secuencia de disposición de las figuras.

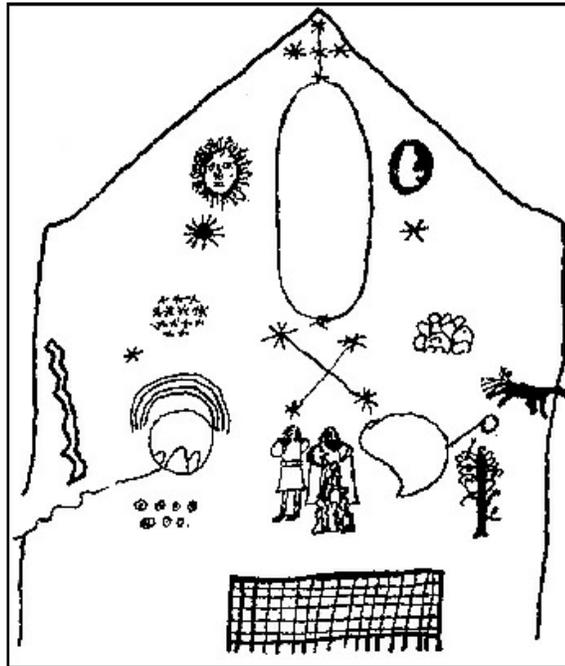


Fig. 13.- Ilustración del orden cosmológico Incaico realizada por Pachacuti Yamqui (1613 d.C.).

ción del espacio al interior de los textiles de la época (Fig. n°12), ordenación que se encuentra también en la ilustración realizada por Pachacuti Yamqui en 1613 d.C. en el Coricancha, templo mayor del Cuzco, donde representó la cosmología Inca (Fig. n°13), y en piezas cerámicas completas provenientes tanto de la zona Central de Chile como del Norte del País y que hemos tenido ocasión de observar en el último tiempo (Fig. n°14).

Por otro lado, y si bien con datos no tan contundentes como los anteriores, encontramos que estas diferencias en la ordenación del espacio al interior del panel rupestre se traducen también en un aprovechamiento diferencial de éstos por parte de los artistas prehispánicos. Por un lado, encontramos que en el Estilo I la forma de apropiación del espacio del panel

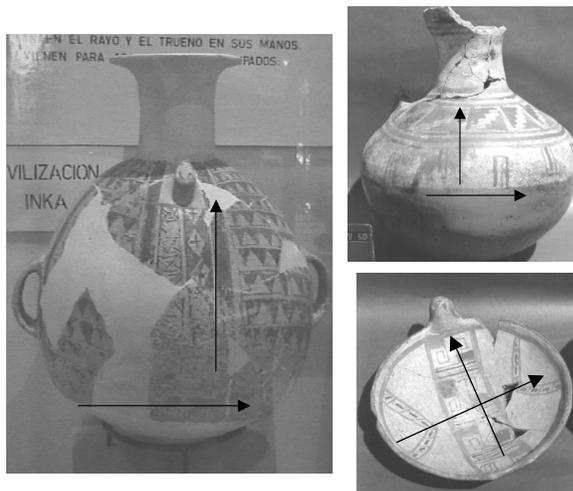


Fig. 14.- Cerámica Incaica con uso horizontal y vertical del espacio.

Estilo I	Estilo II
Figuras Circulares	Figura Cuadrangular
Figuras Lineales Simples	Redefinición Figura Circular
Figura Humana Circular	Figuras Lineales Inscritas
Predominio Figura Compuesta	Redefinición Figura Humana (circular y lineal)
Yuxtaposición	Predominio Figura Individual
Ordenación Oblicua	Superposición
Espacialidad Extensiva	Ordenación Vertical y Horizontal
	Espacialidad Intensiva

Tabla 1.- Características Estilos I y II de arte rupestre en el Curso Superior del Río Aconcagua.

puede ser definida como extensiva, es decir, independientemente de la cantidad de grabados que se dispongan sobre el panel, existe una tendencia a utilizar en forma amplia las caras que presenta la roca para grabar, se disponen motivos en forma muy dispersa al interior del panel. Por el contrario, en el Estilo II, la utilización del panel es más bien de tipo intensiva, es decir, que no obstante que no se ocupe la totalidad del espacio que se dispone para la ejecución de los grabados, éstos se encuentran mucho más concentrados y menos dispersos en comparación con la situación conocida para el arte rupestre preincaico.

Encontramos entonces que las normativas de construcción de los dos estilos estudiados se diferencian tanto en su forma de creación de figuras como en sus patrones de ordenamiento al interior del panel, lo que indica la existencia de distintas formas de concebir el arte, las figuras y el espacio social entre estas dos entidades culturales (ver cuadro nº1 y 2).

Todo el proceso de análisis de las formas de ordenación del panel y distribución de los motivos en su interior se relaciona de una manera u otra en el proceso de percepción y los sistemas culturales que guían la forma de percibir las figuras dentro el panel (Santos y Criado 2000). Las diferencias que apreciamos en este nivel, se observan también al considerar lo que sería la concepción misma de los paneles y que hace también referencia a este proceso de percepción. Aunque este es un tema que no hemos desarrollado de momento en forma extensa, podemos realizar una pequeña aportación que nuevamente nos marca las diferencias en la concepción que guía el arte y el estilo en ambos momentos de la prehistoria. Mientras en tiempos del Período Intermedio Tardío (en adelante P.I.T.), los paneles se caracterizan por ser soportes pequeños y de mediano tamaño dispersos a lo largo de la estación y con campos de visibilidad, que en el caso de las rocas dispuestas verticalmente, incluyen panorámicas del área circundante y, en las rocas dispuestas horizontalmente, los arcos de visibilidad se corresponden ya sea con el suelo mismo o con panorámicas de cierta longitud; en tiempos Incaicos una nueva forma de concepción del panel y de su observación se plas-

Periodo	Otras Materialidades	Arte Rupestre
Alfarero Temprano	Predominio Figura Colectiva Ordenación Horizontal	
Intermedio Tardío	Predominio Figura Compuesta Ordenación Oblicua Decoración Extensiva	Figura Circular Figuras Lineales Simples Figura Humana Circular Predominio Figura Compuesta Yuxtaposición Ordenación Oblicua Decoración Extensiva
Incaico	Figura Cuadrangular Figuras Lineales Inscritas Predominio Figura Individual Ordenación Horizontal y Vertical Decoración Intensiva	Figura Cuadrangular Redefinición Figura Circular Figuras Lineales Inscritas Redefinición Figura Humana (circular y lineal) Predominio Figura Individual Superposición Ordenación Horizontal y Vertical Decoración Intensiva

Tabla 2.- Comparación entre Arte Rupestre y otras materialidad del Período Alfarero en la zona.

ma en el arte rupestre. Aunque ciertos rasgos de lo definido anteriormente se continúan, encontramos en estos momentos lo que podríamos denominar una mayor monumentalización de los paneles de arte rupestre, que se da por un lado, por la creación de estaciones donde el tipo de rocas y su disposición conllevan una forma diferente de experimentar lo rupestre, y donde los arcos de visibilidad son reducidos al máximo por la disposición de grabados en rocas de gran tamaño que impiden que la vista aborde panorámicas visuales del entorno, encerrándola en el panel rupestre (Fig. nº15).

Se contraponen el anterior rasgo por la existencia de paneles con la característica opuesta a la anterior: presencia de arcos visuales extensos y muchos mayores a los que se conocen para el Estilo I (Fig. nº 16).

En resumen, mientras en el Estilo I la forma de experimentar el arte rupestre y la observación del panel no presenta muchas variantes y se define por la presencia de un arco de visibilidad panorámico no muy extenso o de una mirada puntual que aborde al panel con una visión complementada por el suelo que lo rodea, en tiempos Incas estos dos principios, si bien se mantienen, se cuatriplican por la presencia de o bien



Fig. 15.- Tártaro N°4. Panel arte rupestre Estilo II.



Fig. 16.- Tártaro N°3. Panel arte rupestre Estilo II.

arcos muy cerrados de visibilidad que sólo permiten observar el panel, o por el contrario, arcos de visibilidad muy abiertos que permiten el control visual de amplias zonas geográficas.

### 5.3. El Estilo como Patrón de Emplazamiento

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

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

Para el Estilo I, la forma de emplazamiento de las estaciones de arte rupestre se define por la ausencia de una asociación espacial directa entre asentamientos de vivienda y petroglifos, es decir, los paneles rupestres no se emplazan en el interior de los extensos asentamientos ocupados por las poblaciones del P.I.T. como lugar de vivienda; sin embargo, y no obstante esto, lo que si se observa es que, a nivel más amplio, las estaciones rupestres se disponen en los mismos sectores donde se encuentra ocupación de estos grupos. Aunque no comparten el espacio directamente, si lo comparten indirectamente al estar ambos tipos de expresiones materiales dispuestas en una misma área. De esta forma, encontramos que donde no se encuen-

tran asentamientos de vivienda del P.I.T., no existen petroglifos del Estilo I.

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

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

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

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

Cuatro rasgos definirían el patrón de emplazamiento de este estilo:

1.- Asociación con sitios que presentan arquitectura Incaica: tanto en el Pucará El Tártaro (fortaleza), como en el sitio Cerro Mercachas, ambas con clara arquitectura Incaica, se encuentran paneles de arte rupestre que se asocian al Estilo II. En el primero de estos sitios, tenemos que ambos paneles se encuentran en el sector externo de la fortaleza, pero en puntos opuestos; en el portezuelo que da a la entrada del recinto (Fig. n°6d), y en el área atrás al pucará, sobre una gran roca con amplia visibilidad hacia todo el valle (Fig. n°6c). En cerro Mercachas, los paneles se dispo-

nen tanto en el sector externo del sitio como en los mismos muros del asentamiento. En sitios contemporáneos que no presentan arquitectura, no se han identificado de momento paneles de arte rupestre.

2.- Ausencia de asociación con estaciones de arte rupestre del Estilo I: por norma, los paneles Incaicos no se incluyen en sitios de arte rupestre propios del Estilo I. Se desdobra esta característica en la ausencia de una coexistencia de motivos de estilo I y II en un mismo panel.

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

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

## **6. ESTILO Y SOCIEDAD EN EL VALLE DE ACONCAGUA: HACIA UNA SOCIOLOGÍA DEL ARTE**

En las páginas precedentes hemos realizado lo que entendemos como una descripción densa de los dos estilos de arte rupestre prehispánicos existentes en el curso superior del río Aconcagua. Comenzando con sus formas, avanzando en sus patrones de ordenación y construcción del panel y finalizando con las normas que guían el emplazamiento de las estaciones de arte rupestre, hemos dado un conjunto de rasgos característicos que permiten reentender el concepto de estilo desde una perspectiva holística, que lo conceptualiza como una materialización del pensamiento (Criado 2000) y de un sistema de saber-poder (Prieto 1998) y donde el conjunto de variaciones que se observan se consideran significativas para la develación de las normas que definen la inscripción gráfica rupestre.

Sin embargo, lo que hemos hecho de momento es una antropología de las formas, una antropología del

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

### **6.1. Sociedad y Arte en el Período Intermedio Tardío**

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

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

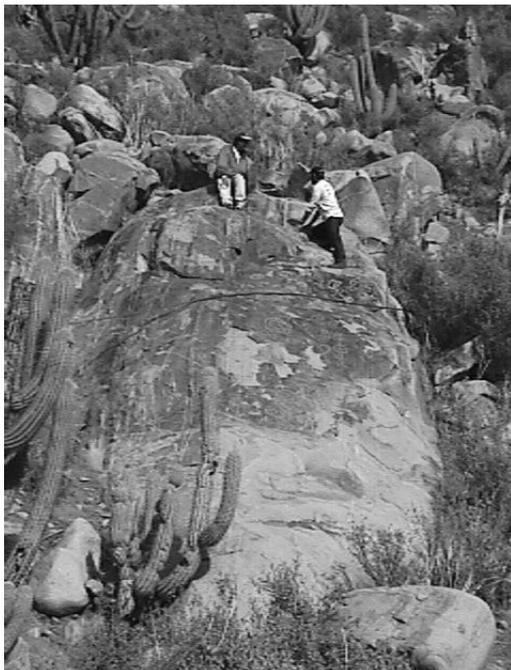


Fig. 17.- Sitio Casa Blanca N°14.

cultural un sector del valle, sino también de marcar los bordes del espacio conocido, doméstico y por tanto cultural.

En este proceso de creación de una geografía cultural por medio del arte rupestre encontraríamos lo que podemos denominar espacios de alto capital simbólico o sagrados. Si el grabado en sí construye realidad, la presencia de ciertos paneles de arte rupestre, sumado a su asociación con otros elementos culturales y naturales, permite realizar ciertos matices y jerarquizar esta realidad producida por el arte rupestre. Tal es el caso de la zona de Casa Blanca, curso medio del río Putaendo, donde se articulan un conjunto de elementos materiales y rasgos naturales que permiten especificar este espacio en la geografía cultural del P.I.T. Por un lado, encontramos la presencia de un conjunto de cinco estaciones de arte rupestre que se disponen linealmente dentro de un área de tránsito que conduce a la principal aguada del valle. Todas ellas presentan un par de rasgos únicos que la diferencian de lo registrado para las otras zonas. En primer lugar, aquí es donde se encuentran lo que podríamos concebir como las dos principales estaciones de arte rupestre del valle, una de las cuales está definida por ser el sitio con un mayor número de paneles (C.B.N°13-sobre 20). En segundo lugar, encontramos aquí también el principal panel del arte rupestre, sitio C.B. n°14, correspondiente a una gran roca que presenta sobre 90 figuras en su superficie, muchas de las cuales son exclusivas a este punto (Fig. n°17), y que se asocia espacialmente con una gran aguada que según indica la información etnográfica se mantiene siempre con agua, incluso en los peores años de sequía, propiedad que la singulariza del conjunto de otras tantas quebradas que se encuentran en el valle.

Por otro lado, este espacio se encuentra claramente delimitado en sus dos extremos por la presencia de sendas estaciones de arte rupestre asociadas a cerrros. Dentro del macro espacio que se incluye en esta zona demarcada por los paneles de arte rupestre se encuentra un cementerio de forma tumular del P.I.T. y cuya excavación permitió recuperar tres tumbas, dos correspondientes a inhumaciones individuales de individuos de género masculino, y una tercera que contenía un entierro múltiple de tres individuos de sexo femenino (Troncoso *et al.* 2000).

De esta forma, la presencia de las principales estaciones de arte rupestre del valle de Putaendo, de la aguada más importante del valle, de un cementerio tumuliforme y el hecho de ser un espacio explícitamente delimitado por medio de recursos materiales, nos hacen pensar que nos encontramos con un espacio sagrado de las antiguas poblaciones del P.I.T. local y que, por ende, se constituye en un lugar de especial relevancia. La materialidad de los elementos naturales y de la cultura material de esta sociedad se conjugan de una forma que dotan a este espacio de unas características muy particulares, y que las hacen claramente distinguibles de todo el registro arqueológico que se dispone en los sectores aledaños, diferencia que entendemos puede ser traducida e interpretada como un punto de amplio capital simbólico y que respondería a la construcción de un espacio sagrado por estas poblaciones.

## 6.2. Sociedad y Arte en el Período Incaico

Los cambios a los que se ve afectado el arte rupestre en tiempos Incaicos nos indican que nos encontramos con una realidad extremadamente distinta durante esta época y que se funda en la existencia de una dinámica socio-política muy diferente, cual es la presencia de un estado conquistador que define nuevas formas de relaciones de poder en la zona.

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

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

La asociación a sitios con arquitectura Incaica puede ser entendido a partir de la propia antropología andina y que para tiempos Incaicos se conoce gracias

a la amplia cantidad de estudios etnohistóricos con que se dispone en la actualidad. Mientras en la fortaleza Pucara El Tártaro los motivos Incaicos se disponen sobre una figura de época anterior, tanto por la técnica de grabado como por su motivo, en el sitio Mercachas se disponen en rocas utilizadas como parte del muro y en la cima del cerro en el que se emplaza el sitio.

Pensamos que ambos actos de grabado en la naturaleza pueden ser interpretados como actos fundacionales encargados de incorporar al orden cultural del Estado Inca un nuevo espacio ocupado y anexado. Tales actos fundacionales son esenciales en la creación del orden Incaico y fueron desarrollados a lo largo de todo el imperio en diferentes escalas y sin otro fin que el de la legitimación de ese nuevo orden y evitar el caos (Duvois 1976; Gallardo *et al.* 1995; Nielsen y Walker 1999; Zuidema 1982). En este caso, a partir del grabado de las rocas donde se emplazan las construcciones, se introduce un nuevo espacio dentro de los cánones andinos Incaicos a partir de la incorporación metafórica de aquel lugar al nuevo orden por medio de la sutil acción de incorporar en la naturaleza una serie de conceptos gráficos que remiten al mundo ideacional y material propio de estos grupos. El grabado se transforma en una herramienta aculturizadora del nuevo espacio, entregándole un orden y una lógica nueva que se relaciona con lo que Nielsen y Walker (1999), han denominado la conquista ritual, y que más bien puede ser entendida como la dominación simbólica del Inca, por medio del cual se funda una nueva realidad, se reordena el mundo y se legitima una nueva situación social en la zona.

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

El carácter político que adquiere el paisaje durante esta época reaparece nuevamente al momento de reconocer la presencia de superposiciones Incaicas en el principal panel de la zona de estudio, Casa Blanca n°14, y el que fue definido como piedra central de la zona de alto capital simbólico durante tiempos preincaicos. Encontramos en este lugar que nuevamente el

Inca realiza una serie de superposiciones en el panel rupestre, superposiciones que al encontrarse en el sector central de la roca permiten ser clara y fácilmente discernibles desde el único sector apto para el tránsito en el lugar y único punto desde donde se observa en su totalidad el panel grabado. Son estas superposiciones un acto de poder que nuevamente muestra la capacidad que tiene el Inca para modificar las reglas gramaticales que definían el estilo anterior, un poder fundado en la violencia visual que se expresa por los gruesos trazos (2,6 cm) que expresa la figura Incaica superpuesta sobre una imagen de tiempos anteriores de mucho menor grosor (0,8 cm) y en el hecho que la figura grabada por el Inca sea un cuadrado concéntrico, motivo que en sí no es más que una interpretación y manipulación del Inca del que es el principal referente rupestre del estilo I, el círculo concéntrico, y que de momento lo hemos encontrado solamente grabado en esta roca.

De esta forma, encontramos que a partir de esta apropiación simbólica de este espacio ritual, el Inca maneja la simbología local dentro de una nueva racionalidad, culturizando aquel espacio dentro del nuevo orden implantado por él, pero a la vez sosteniendo en su poder simbólico la dominación social de la zona. Este hecho se relacionaría con lo que para Van de Guchte (1999), es el referente más inmediato de la conquista Incaica de una zona, la incorporación simbólico-religiosa del espacio a partir de la imposición de los referentes culturales Incaicos, los que en el fondo no son más que exhibiciones de poder, de un poder capaz de romper las reglas del arte local y de modificar los referentes locales dentro de una nueva forma de construir los motivos.

Finalmente, la ausencia de coexistencia de figuras de ambos tiempos en paneles rupestres, a excepción de aquellos con un amplio capital simbólico, sería una estrategia complementaria al proceso de dominación social por medio del espacio por parte del Inca. A partir de éste, el Inca se especifica en el espacio y separa de los elementos locales, marca su individualidad y crea nuevos espacios culturales relacionados con su propia lógica político-cultural. Esta separación de lo local no se da solamente en el caso de los paneles de arte rupestre, sino también en el patrón de asentamiento de los sitios habitacionales, donde los yacimientos de grupos relacionados con lo Incaico se emplazan en sectores no ocupados por los grupos locales. Es posible que esta situación se refleje también en uno de los pocos cementerios excavados en la zona, el cementerio de Bellavista que presenta tumbas del P.I.T. e Incaico y donde se ha postulado la existencia de una serie de tumbas de tiempos Incaicos que se encontrarían espacialmente separadas de las tumbas de los grupos locales aunque, como ocurre en el caso del arte rupestre, apropiándose de la materialidad local y su

forma, el túmulo, y manejándola dentro de la construcción de nuevos discursos definidos por lo Incaico (Sánchez *et al.* 2000).

Este cambio en la forma de concepción del espacio dentro del Período Incaico se expresa también en una nueva forma de entender lo rupestre, basada en un mayor control y verticalización de las relaciones. Se expresa también en una nueva manera de entender la misma plasmación de lo rupestre, tendiendo a lo que podríamos denominar un mayor control de lo que es su experimentación y que se refleja en el caso del sitio Tártaro n°4, donde se fomenta un total control de la mirada y el estar-en-el-grabado por medio de la disposición de figuras en dos piedras opuestas de gran tamaño que cierran gran parte del círculo visual del individuo, creando una nueva forma de experimentar el arte con un control mucho mayor del contexto visual del actor social a partir de la arquitectura de las piedras (Fig. n°14).

## AGRADECIMIENTOS

Al momento de finalizar un artículo uno se encuentra en deuda con una serie de personas que de manera directa o indirecta han colaborado en la materialización del conjunto de ideas aquí expuestas. A Lolo Santos por sus conocimientos, comentarios y conversaciones de donde nacieron muchas ideas, a Felipe Criado, por su ayuda, apoyo, comentarios y enseñanzas, a l@s compañer@s del Laboratorio de Arqueología y Formas Culturales de la Universidad de Santiago de Compostela que realizaron diferentes comentarios a este manuscrito y con quienes comenté algunas de estas ideas y otras, especialmente a Isabel Cobas, Pilar Prieto y Paz Varela, a las dos primeras por todos los conocimientos entregados. A Daniel Pavlovic y Rodrigo Sánchez que me dieron todo su apoyo en Chile para la realización de este estudio, a Ismael Martínez por la colaboración en las campañas de terreno y a Francisco Gallardo y Claudia Silva por las enseñanzas dadas en el desierto de Atacama. A Alfonso Montejo por una última corrección. Este trabajo se realizó gracias a la financiación de los proyectos Fondecyt n° 1970531 y 1000172.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOAST, R. (1985): Documentation of prehistoric style: a practical approach. *Archaeological Review from Cambridge*, 4 (2): 159-170.
- COBAS, I.; CRIADO, F.; PRIETO, P. (1998): Espacios del estilo: formas de la cultura material cerámica Prehistórica y Protohistórica de Galicia. *Arqueología Espacial*, 19-20: 597-607.
- CONKEY, M.; HASTORF, C. (1990): Introduction. *The Uses of Style in Archaeology* (M. Conkey y C. Hastorf, eds.), Cambridge University Press, Cambridge: 1-4.
- CRÍADO, F. (1991): Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. *Boletín de Antropología Americana*, 24: 5-29.
- CRÍADO, F. (1999): *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje*. CAPA (Criterios y Convenciones en Arqueología del Paisaje), 6.
- CRÍADO, F. (2000): Walking about Lévi-Strauss, contributions to an Archaeology of thought. *Philosophy and Archaeological Practice* (C. Holtorf y H. Karlsson, eds.), Bricoleur Press, Gotemburgo: 277-304.
- DAVIS, W. (1990): Style and history in art history. *The Uses of Style in Archaeology* (M. Conkey y C. Hastorf, eds.), Cambridge University Press, Cambridge: 18-37.
- DELGADO, L. (1988): Los componentes estéticos de la práctica social: notas para el estudio del arte prehispánico. *Boletín de Antropología Americana*, 18: 33-48.
- DUVOIS, P. (1976): La Capacochoa. *Allpanchis*, IX: 11-57.
- EARLE, T. (1990): Style and iconography as legitimation in complex chiefdoms. *The Uses of Style in Archaeology* (M. Conkey y C. Hastorf, eds.), Cambridge University Press, Cambridge: 73-81.
- FOUCAULT, M. (1987): What is Enlightenment? En *Interpretative Social Sciences: A second look* (P. Rabinow y W. Sullivan, eds.), University of California Press, Berkeley: 157-174.
- FOUCAULT, M. (1991): *Saber y Verdad*. Ediciones de La Piqueta, Madrid.
- FOUCAULT, M. (1997 [1970]): *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores, Madrid.
- FOUCAULT, M. (1999 [1973]): *El Orden del Discurso*. Tusquets Editores, Barcelona.
- GALLARDO, F. (1996): Acerca de la interpretación de arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 23: 31-33.
- GALLARDO, F.; URIBE, M.; AYALA, P. (1995): Arquitectura Inka y poder en el Pukara de Turi, Norte de Chile. *Gaceta Arqueológica Andina*, 24: 151-171.
- GEERTZ, C. (1992 [1973]): *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- GEERTZ, C. (1994 [1983]): *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Ediciones Paidós, Madrid.
- GUAMAN POMA, F. (1987 [1615]): *Nueva crónica y buen gobierno*. Historia 16. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- HELMS, M. (1981): Precious metals and politics: style and ideology in the Intermediate Area and Perú. *Journal of Latin American Lore*, 7 (2): 215-238.
- HODDER, I. (1990): Style as historical quality. *The Uses of Style in Archaeology* (M. Conkey y C. Hastorf, eds.), Cambridge University Press, Cambridge: 44-51.
- KROEBER, A. (1969): *El Estilo y la evolución de la Cultura*. Ediciones Guadarrama, Madrid.
- LAYTON, R. (1989): The political use of Australian aboriginal body painting and its archaeological implications. *The Meaning of Things* (I. Hodder, ed.), Unwin Hyman, Londres: 1-11.
- LEMONNIER, P. (1986): The study of material culture today: toward an anthropology of technical systems. *Journal of Anthropological Archaeology*, 5: 147-186.
- LEMONNIER, P. (1993): Introduction. *Technical Choices*:

- Transformation in Material Culture since the Neolithic*, (P. Lemonnier, ed.), Routledge, Londres: 1-35.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1994 [1974]): *Antropología Estructural*. Editorial Paidós, Barcelona.
- MC DONALD, W. (1990): Investigating styles: an explanatory analysis of some plains burials. *The Uses of Style in Archaeology* (M. Conkey y C. Hastorf, eds.), Cambridge University Press, Cambridge: 52-60.
- MOSTNY, G.; NIEMEYER, H. (1983): *Arte rupestre chileno*. Ministerio de Educación. Serie Patrimonio Cultural Chileno, Santiago.
- NIELSEN, A.; WALKER, W. (1999): Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu: el caso de Los Amarillos (Jujuy, Argentina). *Sed Non Satiata. Teoría social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea* (A. Zarankin y F. Acuto, eds.), Ediciones del Triente, Buenos Aires: 153-170.
- NIEMEYER, H. (1964): Petroglifos en el curso superior del río Aconcagua. *Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena*: 133-150.
- PRIETO, P. (1998): *Forma, estilo y contexto en la cultura material de la Edad del Bronce gallega: cerámica campaniforme y cerámica no decorada*. Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago.
- SACKETT, J. (1977): The meaning of style in archaeology. *American Antiquity*, 42(3): 369-380.
- SACKETT, J. (1990): Style and the ethnicity in archaeology: The case for isochretism. *The Uses of Style in Archaeology* (M. Conkey y C. Hastorf, eds.), Cambridge University Press, Cambridge: 32-43.
- SÁNCHEZ, R.; PAVLOVIC, D.; TRONCOSO, A.; GONZÁLEZ, P. (2000): Últimos avances en el conocimiento de la Cultura Aconcagua en el curso superior del río Aconcagua (Chile Central). Su repercusión para la prehistoria del Centro-Oeste Argentino. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina* (en prensa).
- SANTOS, M. (1998): Los espacios del arte: el diseño del panel y articulación del paisaje en el arte rupestre gallego. *Trabajos de Prehistoria*, 55 (2): 73-88.
- SANTOS, M. (2001): *Petroglifos y paisaje social en la prehistoria reciente del NW de la Península Ibérica*. Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago.
- SANTOS, M.; CRIADO, F. (1998): Espacios rupestres: del panel al paisaje. *Arqueología Espacial*, 19-20: 579-596.
- SANTOS, M.; CRIADO, F. (2000): Deconstructing rock art spatial grammar in the Galician Bronze Age. *Signifying place and space: World perspectives of rock art and landscape* (G. Nash ed.), Bar International Series 902, Oxford: 111-122.
- TILLEY, C. (1990): *Material Culture and text: The art of ambiguity*. Routledge, London.
- TILLEY, C. (1999): *Metaphor and Material Culture*. Blackwell Publishers, Oxford.
- TRONCOSO, A. (1998): Petroglifos, agua y visibilidad: el arte rupestre y la apropiación del espacio en el curso superior del río Putaendo, Chile. *Revista Valles*, 4: 127-137.
- TRONCOSO, A. (2001): Rock Art in Central Chile: forms and styles. *International Newsletter on Rock Art (INORA)*, 28: 6-15.
- TRONCOSO, A.; PAVLOVIC, D.; SÁNCHEZ, R. (2000): *Arqueología del curso superior del río Aconcagua: arte rupestre, prehistoria y cultura material*. (Proyecto Fondecyt n°100172). [URL: [http://www.geocities.com/arqueo\\_aconcagua](http://www.geocities.com/arqueo_aconcagua)]. [Actualizada el 26/10/2000]. Acceso el 07/03/2001.
- VAN DE GUCHTE, M. (1999): The Inca cognition of landscape: archaeology, ethnohistory, and the aesthetic of alterity. *Archaeologies of Landscape: contemporary perspectives* (W. Ashmore y B. Knapp, eds.), Blackwell Publishers, Oxford: 149-168.
- VAN DER LEEUW, S. (1993): Giving the potter a choice: conceptual aspects of pottery techniques. *Technical Choices: Transformation in Material Culture since the Neolithic* (P. Lemonnier, ed.), Routledge, Londres: 235-238.
- WEISCHET, W. (1976): Núcleos antiguos de ocupación y temprano desarrollo colonial en los paisajes de agricultura de regadío en Chile central. *Revista Geográfica de Valparaíso*, 7: 3-31.
- WIESSNER, P. (1983): Style and social information in Kahlari San projectile points. *American Antiquity*, 48 (2): 253-276.
- WIESSNER, P. (1989): Style and changing relations between the individual and society. *The Meaning of Things* (I. Hodder, ed.), Unwin Hyman, Londres: 56-63.
- WIESSNER, P. (1990): Is there a unity of style? *The Uses of Style in Archaeology* (M. Conkey y C. Hastorf, eds.), Cambridge University Press: 105-112.
- ZUIDEMA, R.T. (1982): Bureaucracy and systematic knowledge in andean civilization. *The Inca and Aztec states, 1400-1800: Anthropology and History* (G. Collier, R. Rosaldo y J. Wirth, eds.), Academic Press, New York: 419-458.