

SOBRE LA COMPOSICIÓN Y LA DISPOSICIÓN EN EL ARTE RUPESTRE DE CHILE: CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS E INTERPRETATIVAS.

FRANCISCO GALLARDO I.*

RESUMEN

Las unidades de diseños o motivos han dominado los estudios de arte rupestre, dejando de lado aquellos arreglos que los organizan en unidades superiores. En el presente artículo, se ofrecen algunas definiciones operacionales y se sugiere que el estudio de estas configuraciones permitiría la apertura a un nuevo campo de interpretación arqueológica. Para este propósito se consideran aquí el arte rupestre del territorio chileno, un punto de partida para una discusión que seguramente excede tales límites.

PALABRAS CLAVE: Arte rupestre, Sistemática, Composición, Disposición, Información Social.

COMPOSE AND DISPOSE IN CHILE ROCK ART: METHODOLOGICAL AND INTERPRETATIVE CONSIDERATIONS.

ABSTRACT

Units of designs or motifs have dominated the studies of rock art, leaving aside those arrangements that are organized into larger units. In this article, offers some operational definitions and suggested that the study of these configurations allow the opening of a new field of archaeological interpretation. For this purpose here are considered rock art of Chilean territory, a starting point for a discussion that will surely exceed those limits.

KEY WORDS: Rock Art, Systematic, Composition, Disposition, Social Information.

Tradicionalmente, los estudios de arte rupestre han operado a nivel de las técnicas, los tipos, los estilos y los significados, prestando muy poca atención a los procedimientos de diseño que permitieron darle su forma distintiva (p.e. Lewis-Williams

1983, Mostny y Niemeyer 1983, Whitley 2005). Numerosos desarrollos parciales en este campo de procedimientos visuales, han permitido ampliar la cobertura de problemas culturales relativos al arte rupestre en sí mismo y su naturaleza social (p.e.

* Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Bandera 361. fgallardo@museoprecolombino.cl

Hernández y Podestá 1985, Aschero 1988, Montt 2004, Cabello 2005, Troncoso 2005, Gallardo y Yacobaccio 2005, Domingo 2008). Por definición, todo artefacto es un registro de las actividades relativas a su producción, decisiones que están condicionadas por ese conjunto de prácticas culturales que definen la posición del productor dentro del sistema de división del trabajo social y que, como Clarke (1984:135) enunció, constituyen el mensaje sobre las intenciones del fabricante. Por consiguiente, si toda imagen es un artefacto visual (Aumont 1992), entonces ella es la materialización de un concepto que es la expresión de un tipo de conocimiento social y culturalmente determinado. Desde la selección de las formas, hasta los modos en que ellas adquieren su presencia en el mundo.

En el campo del arte rupestre, esto es relativamente claro en relación a las unidades de diseño, sin embargo, habrá consenso entre los especialistas que se ha prestado menos atención a esos arreglos que organizan los motivos creando un efecto visual de unidad o totalidad. En el presente artículo, avanzaremos algunas definiciones para la sistematización de este campo de problemas visuales y, posteriormente, reflexionaremos acerca de sus contenidos formales. Si como hemos dicho estas distribuciones son el resultado de operaciones mentales semejantes a la producción de cualquier sistema de artefactos tecnológicamente organizados como un arco y su flecha, entonces pueden ser consideradas como la materialización de un modelo cultural que informa sobre dispositivos para la acción. En lo general, tomaremos como ejemplo el arte rupestre del territorio chileno, como un punto de partida para una discusión que intuimos tiene una pertinencia mayor.

COMPOSICIÓN Y DISPOSICIÓN

La composición es un atributo de distribución de enorme importancia en la comprensión de estos artefactos visuales, y está relacionada con la estructura de las obras (Dow 2007(1899): 3). Básicamente puede ser definida como un medio de lograr un balance o equilibrio, espacialidad cuyo contenido es definido por las relaciones de lugar que establecen las unidades gráficas entre sí (Poore 1967, Barthes 1986). Si bien las formas son constitutivas de la estructura, la introducción

de colores establece un segundo plano de valores compositivos, posiciones relativas que proveen un mayor número de decisiones dentro del sistema de diferencias. Respecto a ese vasto conjunto rupestre que es excluido por estas definiciones, serán considerados como pertenecientes al dominio de la disposición, un agregado cuya expresión visual no constituye estructura y es el resultado de actos sucesivos y aleatorios. A estos pertenecerán tanto las figuras aisladas como los conjuntos, arreglos cuyo efecto visual de unidad esta dado simplemente por la yuxtaposición y/o superposición de diseños de acuerdo a una distribución aleatoria. Como las manos en negativo de la cueva del río Pedregoso en la región de Aysén (Niemeyer 1976: 346-347), los geoglifos del cerro Unitas en la región de Tarapacá (Cerca, Fernández y Estay 1985: 340, Fig. 46), las aves pintadas en la cueva Ana Kai Tangata en Isla de Pascua (Lee 1992: Plate 23) o los grabados Taira-Tulan de la región atacameña (Berenguer 1995, Núñez et. al. 1997, Gallardo 2001) (Fig.1).

En el arte occidental el balance o equilibrio compositivo es básicamente geométrico, pero su mejor definición es etimológica, pues alude al "campo de fuerzas" del accionar de una balanza. Nuestro conocimiento sobre la composición en el arte rupestre es aun demasiado pobre como para establecer la lógica general de estas soluciones, por lo cual trabajaremos con una distinción simple; las composiciones pueden ser escénicas o simétricas. La primera estrategia describe a todas aquellas obras cuyos elementos indican funciones y se articulan de acuerdo a una actividad. La segunda es propia a los conjuntos organizados por la repetición rítmica de sus elementos. Sabemos por experiencia que muchas composiciones comprometen ambas modalidades compositivas, pero es claro que se trata de una cuestión de grado, pues en cada caso siempre hay un factor que puede ser considerado dominante.

ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS: DEFINICIONES

La escena

En el teatro y en el cine, se entiende por escena tanto al lugar de la acción (escenario) como al desarrollo de esta (representación), y constituye una unidad en sí misma, caracterizada por la presencia



A



B

Fig. 1. A. Improntas de Mano, Villa Cerro Castillo (Aysén). B. Camelidos estilo Taira Tulan, Talabre, Región atacameña (largo 190 cm.). (Fotografías F. Gallardo).

de los mismos personajes. Siguiendo estos dictámenes, una escena en el arte rupestre correspondería a una representación en la que las figuras están ligadas entre sí por relaciones de actividad. Como las batallas de arqueros en la precordillera de Arica (Romero 1995), el arrastre de cetáceos marinos en El Medano (Mostny y Niemeyer 1983: Fig. 57), el arreo de camélidos por un pastor en el cerro La Silla (Niemeyer y Ballereau 1996 figura 11b) o la guanaca que alimenta una cría en Villa Cerro Castillo (Mostny y Niemeyer 1983: Fig.18).

En los casos en que dos o más colores han sido utilizados, los valores de estos tienen un carácter principalmente referencial, como el conjunto de personaje y camélido en la cueva de San Lorenzo cerca del Salar de Atacama, donde este último presenta un pelaje blanco en el vientre indicando su naturaleza silvestre, al tiempo que el primero lleva elementos de atuendo destacados por un rojo



Fig. 2. Cazador y camelidos silvestre, estilo Confluencia, Cueva de San Lorenzo, Toconao (largo 23 cm.). (Fotografía F. Gallardo).

oscuro (Fig.2). La función del color en la escena es enriquecer las propiedades de los “actores” y sus relaciones “narrativas”.

La simetría

La simetría es un arreglo espacial que es producido por movimientos y repeticiones de motivos equivalentes en forma y tamaño a partir de un punto o una línea (ver Washburn 1983, Washburn y Crowe 1988). Los movimientos básicos se realizan sobre un eje (simetría unidimensional) o sobre dos ejes perpendiculares (simetría bidimensional) e incluyen:

Traslación: es la repetición sucesiva de un diseño sobre un eje lineal como las hileras de puntos rojos en el sitio cerro Benítez en la Región de Magallanes (Massone 1985: 208, Fig. 2), las figuras antropomorfas en la quebrada de Tambillo en la región de Tarapacá (Moragas 1996. 245, Fig. 4) o los trazos paralelos en Cueva La Leona en Patagonia Austral ((Prieto et. al. 1998: Figura 18).

Rotación: es el desplazamiento de un diseño sobre un punto central siguiendo el perímetro de un círculo. Se trata de una simetría poco frecuente que, aunque presente en algunos diseños rupestres, esta casi ausente como procedimiento compositivo. Quizás uno de las pocas obras que podrían ajustarse a la rotación, es aquella registrada recientemente en el Loa medio que repite el cuerpo de un antropomorfo sobre un eje central (Fig.3).



Fig. 3. Rotación de motivos antropomorfos. Loa Medio, Calama)largo 38 cm.). (Dibujo B. Brancoli).

Reflexión especular: es el reflejo de un diseño de sobre un eje lineal, a manera de la imagen en un espejo. Como las pinturas del abrigo rocoso casa pintada en el río Tinguiririca en la VI región (ver Niemeyer y Vargas 2001: 40, Fig. 8) y las figuras humanas enfrentadas en el sitio Tamentica de la Región de Tarapacá (ver Mostny y Niemeyer 1983: Fig. 109).

Reflexión desplazada: es semejante a la anterior, pero los diseños son distribuidos de manera alternada, como las filas de un damero. Este movimiento unidimensional parece estar ausente del registro rupestre nacional, pues los únicos casos conocidos operan sobre dos ejes (simetría bidimensional) y no es la forma sino el color lo que fija el desplazamiento. Es el caso de una pictografía en altos de Codpa en la Región de Tarapacá (Muñoz y Briones 1996) y un geoglifo de la quebrada de Guatacondo (Cerca et.al. 1985, figura 34).

Estos procedimientos de simetría aparecen también en combinación, como en el estilo de pinturas Cueva Blanca en la localidad del río Salado, donde la figuras están principalmente organizadas a través de traslación y reflexión en espejo (Sinclair 1997, González 2005). Al igual que otros casos, la simetría en este estilo afecta también al color, inaugurado un nuevo plano para los movimientos simétricos. Lo mismo ocurre con los tres trazos en traslación mencionados para Cueva la Leona, puesto que la línea roja central sirve de eje para un movimiento especular que refleja las líneas negras externas.

ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS: CASOS

De todas las composiciones, sólo las simétricas tienen una distribución a lo largo del país.

Por consiguiente, tomaré los dos casos que mejor conozco y que por razones geográficas e históricas pueden ser considerados como desarrollos independientes. La importancia de esta selección es metodológica, pues como Washburn y Crowe (1988:24) han dicho, cada grupo humano tiene modos preferenciales de arreglos simétricos. Lógicas espaciales que suelen funcionar como metáforas visuales de principios culturales básicos en la organización simultánea de múltiples prácticas sociales (Ver Washburn y Crowe 2004: xviii).

El estilo Cueva Blanca de la región atacameña

El desierto de Atacama tiene larga secuencia de estilos rupestres desde el Arcaico Tardío hasta el Período Republicano (p.e. Berenguer et.al. 1985, Núñez et.al. 1997, Gallardo et.al 1999, Berenguer 2004). Una sucesión de formulas estilísticas cuya distintividad está ligada a los procesos sociales que ejercieron hegemonía sobre las rearticulaciones económicas, políticas y simbólicas de las comunidades atacameñas a nivel regional (p.e. Sepúlveda 2004, Berenguer 2004, Gallardo y de Souza 2008, Núñez et.al. 2006a). El estilo Cueva Blanca que nos preocupa aquí corresponde al Período Formativo Medio que puede ser localizado entre el 400 AC y los primeros siglos de nuestra era, un momento crucial en la ampliación de cobertura territorial de los habitantes del desierto de Atacama (Fig.4). Durante esta época, se multiplican por toda la región los núcleos residenciales permanentes y semipermanentes, ocupando por primera vez los oasis bajo los 3000 metros sobre el nivel del mar (Agüero 2005, Núñez 2005, Sinclair 2004). Pequeñas aldeas formadas por recintos circulares aglutinados ocupan tanto las quebradas como los oasis, incluyendo el río Loa y su cuenca superior. Se adopta una agricultura de pequeña escala, pero como en épocas anteriores, la recolección del algarrobo y otros frutos, la caza de animales silvestres y la crianza de camélidos domesticados dominan ampliamente la economía. La metalurgia es la adquisición tecnológica más importante en esta época y probablemente incidió en un aumento en las fuerzas productivas. Esta

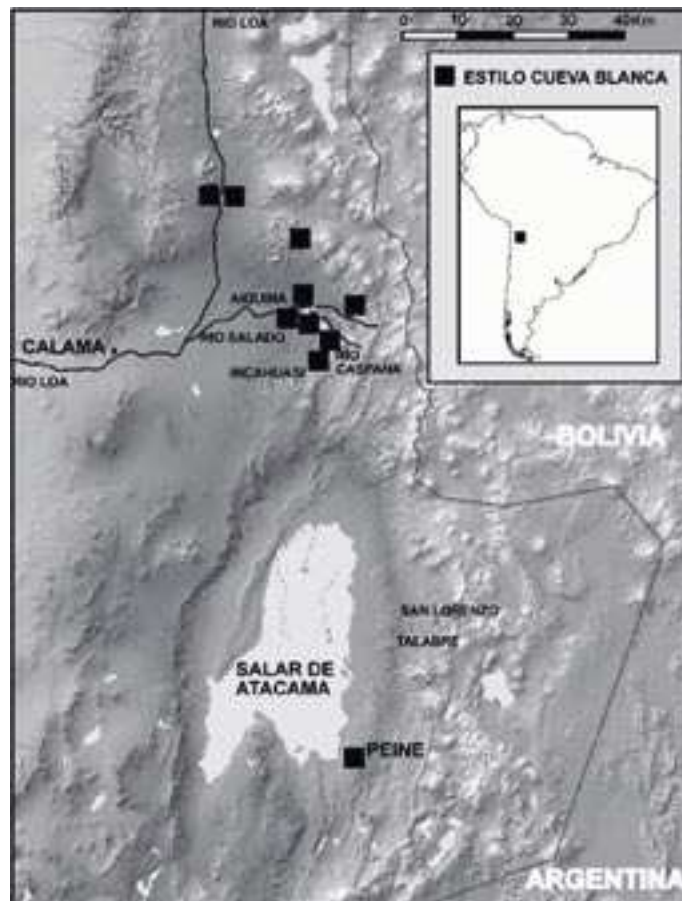


Fig. 4. Distribución del estilo Cueva Blanca en la región atacameña.

pudo ser una variable significativa en la ocupación intensiva de los bosques de oasis, inaugurado un modo de producción forestal inédito en la prehistoria atacameña (Gallardo 2008, en prensa).

La variedad del arte rupestre durante este periodo es parcialmente conocido, pero existe un conjunto de composiciones pictóricas –denominado estilo Cueva Blanca– que inauguran un nuevo modo de ver. En estas predominan las figuras humanas y disminuyen casi totalmente las de camélidos que prevalecían en las escenas y agregados de épocas anteriores, los humanos son principalmente contruidos de manera frontal, carecen de animación y aumentan significativamente los diseños geométricos, en especial líneas onduladas, en zigzag y cruces. En cuanto color, si bien el rojo es común a todas las obras, encontramos aquí mas de un 60% de casos donde predomina la combinación de dos o más colores que incluyen turquesa, blanco y amarillo

(Fig.5). Finalmente, la estructura en este arte privilegia la ortogonalidad, la reflexión y la traslación, y es frecuente la presencia de marcos indicados por una línea de contorno (Sinclair 1997, Gallardo et.al. 1999, González 2005).

Estas obras son relativamente numerosas en el río Salado, principal afluente del río Loa, y varias de estas han sido registradas en otras localidades de la región (Núñez et.al 1997, Berenguer 2004). El cambio en este arte es radical respecto a las obras previas, y está directamente relacionado con la introducción de las composiciones visuales textiles características de la región tarapaqueña. Se trata de un estilo conocido como “Alto Ramírez” (en alusión al sitio tipo en el valle de Azapa, en el extremo norte de Chile), cuya iconografía se desplegó por toda el área al norte del río Loa desde mediados del primer milenio antes de cristo (Rivera 1991) (Fig.6).

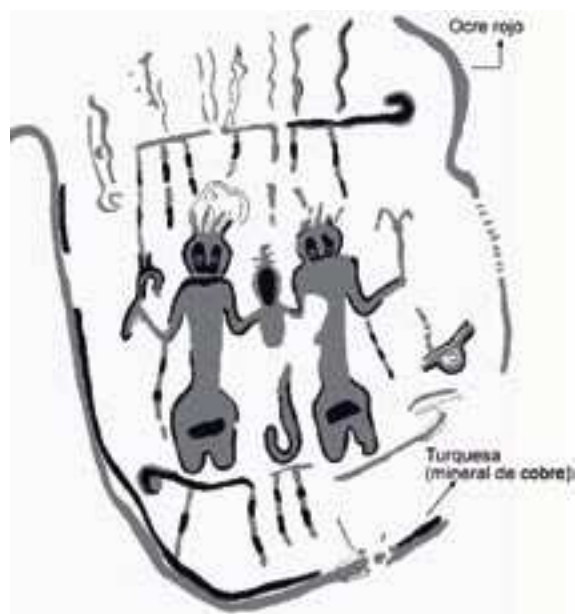


Fig. 5. Pintura estilo Cueva Blanca, Incahuasi (Caspana) (largo 31 cm.).

Mirado formalmente, el estilo Cueva Blanca opera por repetición y alternancia, construye sus diferencias internas apelando al lugar que las unidades de diseño ocupan dentro del espacio compositivo. En un segundo plano operan los colores, estos siguen el patrón general de las formas, pero añaden una nueva dimensión del contraste, funcionan por oposición. Recogiendo las limitaciones de las analogías etnográficas directas, es sorprendente la semejanza que esto tiene con las categorías del lenguaje registradas entre los aymaras del siglo XVII, donde la categoría de belleza es asociada a la diferencia y que en el plano del color es contraste (Cereceda 1988: 329). Esta es una cualidad de la luz que es significada con el léxico *allka*, que simultáneamente refiere también al tránsito desde la necesidad a la prudencia o de la ignorancia a la sabiduría, un estado de transformación de un estado inferior a otro superior. Esta noción de contraste también es familiar al campo semántico definido por la palabra *tincu*, un concepto que expresa la unión y concordancia entre elementos que entran en relación necesaria aunque contradictoria, como la confluencia entre dos ríos o las batallas intracomunales de carácter ceremonial que se realizan en la región andina hasta hoy día (Cereceda 1988, Platt 1988).

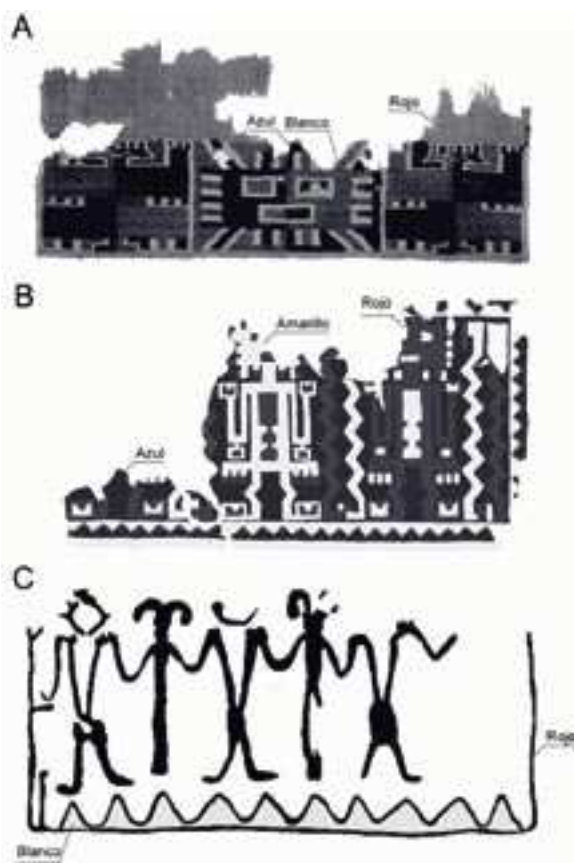


Fig. 6. A. Textil Alto Ramírez, valle de Azapa, Arica. B. Textil Alto Ramírez, río Loa, Calama (largo 41 cm.). C. Pintura estilo Cueva Blanca, Alero de Aiquina, río Salado (largo 40.5).

Si este razonamiento analógico fuera correcto, la alusión referencial de este arte a una iconografía de poblaciones foráneas sería consistente con el conflicto inherente a este tipo de interacción social. Si como sabemos las relaciones interregionales preferentes durante el periodo anterior se establecieron entre las poblaciones atacameñas y aquellas del noroeste argentino, es en este momento cuando estas comunidades se ven comprometidas de manera sistémica con los desarrollos del área sur andina central, el sur del Perú y el altiplano boliviano. Y aunque para estos efectos se han mencionado la tapicería, la metalurgia y la arquitectura, queda aun por dilucidar la verdadera naturaleza de las reciprocidades comprometidas. Sin embargo, la transposición de estas influencias en el arte rupestre son un síntoma indiscutible que no sólo afectaron

la tecnología sino también a un modo de imaginar, de pensar el mundo en que vivían.

Los problemas culturales y sociales que la aparición del estilo Cueva Blanca plantea para la historia atacameña permanecen en una etapa exploratoria, sin embargo, es un hecho que las transformaciones operadas entre los esquemas previos y las obras consideradas aquí son radicales en su expresión material. Durante el Formativo Temprano, los artistas privilegiaron la pintura de escenas relativas a la conducta social de los camélidos silvestres, el arreo de estos últimos, las escenas de caza y, simultáneamente, agregados construidos mediante la superposición de camélidos domésticos realizados mediante el grabado (Gallardo 2001, Gallardo y Yacobaccio 2005, González 2005, Montt 2004, Núñez et.al. 2006b). Las referencias del imaginario a la vida económica y social de la época son obvias, en especial si se considera que junto a la consolidación de un pastoralismo orientado al intercambio de bienes de prestigio y no a la subsistencia, se ejerció presión sobre un segmento de la sociedad intensificando las prácticas de caza y recolección (Núñez et.al. 2006a, Núñez et.al. 2006b, Gallardo y de Souza 2008). Ciertamente este es un arte que busca el consentimiento apelando a significados depositados en las contradicciones sociales al interior de las comunidades atacameñas, un horizonte de la representación que fue intervenido de manera profunda por el sistema visual Cueva Blanca que nos ocupa. Por primera vez es un objeto el que conquista la imaginación del artista atacameño, estableciendo desde lo tejido un campo privilegiado para significar una relación social amplia cobertura regional. Sin duda, las obras de este estilo son un documento del flujo de información, pero al mismo tiempo es un monumento a la consolidación simbólica y social de un sistema de legitimación y reproducción político basado en el intercambio de bienes de prestigio, un proceso que operó de manera activa desde el Arcaico Tardío (Núñez y Dillehay 1995, Yacobaccio 2004).

El estilo Río Chico de la región de Pali Aike

El arte rupestre de la región de Pali Aike, ha sido considerado por distintos investigadores desde finales de los años 30, época en que Junius Bird da inicio a la arqueología de esta zona. Las referencias

mas tempranas son lacónicas o sumarias, como el informe de Laming Emperaire, que informa tres estilos: una mano negativa en el río Chico; motivos geométricos en rojo en el abrigo de Oosin Aike y un refugio en Laguna Sota y; animales esquemáticos en diferentes colores en el Cañadón de la Leona, mencionadas también por Bird años antes (Laming Emperaire 1966; Bird 1993: 44-45).

Las primeras búsquedas, registros y sistematizaciones se realizaron veinte años más tarde. Bate (1970,1971) recorrió el Río Chico y Cañadón Seco e incorporó algunos otros sitios, organizando sus hallazgos rupestres en lo que llamó subestilo "Río Chico", una rama que según él estaba emparentada con el estilo de "símbolos Complicados" definido por Menghin para Patagonia Central (Menghin 1957). En el sondeo realizado en uno de los refugios con pinturas rupestres encontrados en río Chico, Bate halló un depósito que incluía instrumentos de piedra, puntas del Período IV, huesos de guanaco y un trozo de pigmento rojo asociado a un fogón que fue datado en 2.080 +/- 80 años AP (Bate 1971:35; Massone 1981:110). A comienzos de los 80, Massone (1982) reactivó los estudios rupestres, dando a conocer cerca de una decena de nuevos sitios para esta región. Sus registros y análisis estadísticos le permitieron confirmar las aseveraciones de Bate respecto al subestilo, indicando además la persistente asociación de los sitios con evidencias del Período IV (op.cit: 87). Una sugerencia que es concordante con los registros arqueológicos de la localidad en el sector argentino (Nami 1999).

Recientemente hemos visitado la región y reconocido los sitios mencionados en la literatura.¹ Sin embargo, dada la importancia rupestre de la localidad, concentramos nuestros esfuerzos en el curso del río Chico y áreas inmediatamente vecinas (Fig.7). Se prospectó un segmento de 12 km aguas arriba de la frontera con Argentina, registrándose unos 20 sitios de arte rupestre y otros tantos con evidencia arqueológica superficial. Los primeros se emplazan exclusivamente en la ribera sur del río. Esta selección no estuvo relacionada con la disponibilidad de abrigos, pues en este margen los hay con importantes reparos. Los restos arqueológicos

¹ Proyecto "Análisis y Diagnóstico de una ruta Eco-cultural Bahía Lomas, primera Angostura (Estrecho de Magallanes), PaliAike y sectores asociados", CONAMA- Universidad de Magallanes (Enero- Diciembre 2007).

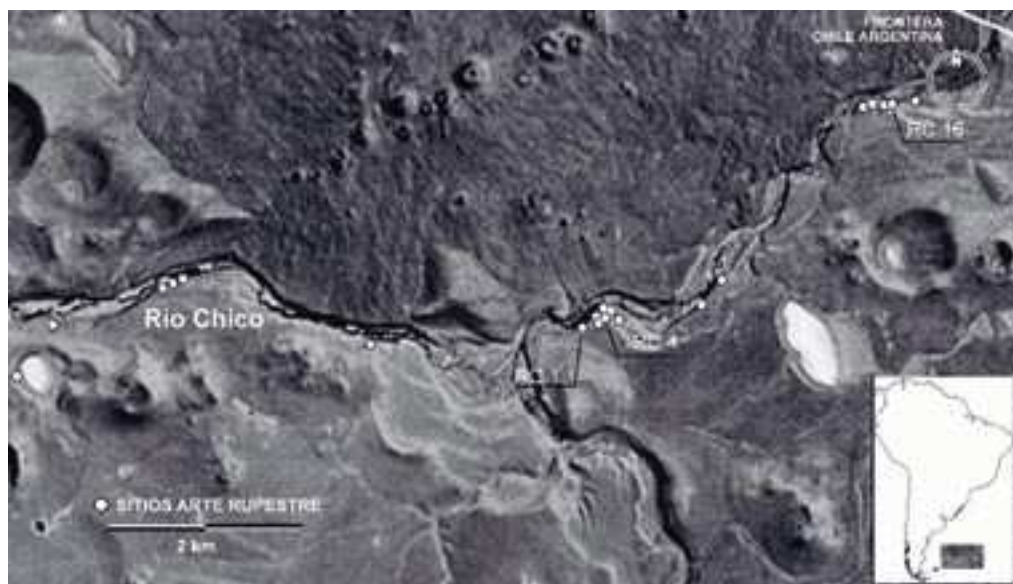


Fig. 7. Area de reconocimiento y sitios rupestres, Río Chico, Pali Aike.

asociados son escasos y en la mayoría están ausentes. El tamaño de los sitios rupestres es variable y en prácticamente todos se observan objetos de piedra formalizados y/o desechos de producción de estos. La mayoría presentan superficies protegidas por un reparo, aunque hay algunos sobre las paredes rocosas de la quebrada. Las superficies de los primeros oscilan desde unos pocos metros cuadrados hasta casi 200 y el número de paneles parece aumentar o disminuir de acuerdo a esta variable. Esta es una apreciación general, pero es un hecho que los sitios de habitación más pequeños tienen menos paneles que los de mayor tamaño, lo que sugiere una norma para las condiciones del entorno ocupado, independiente del número y tipo de funciones posibles del emplazamiento.

Desafortunadamente, el registro arqueológico disponible para estos sitios rupestres y otros asociados a lagunas dentro de la misma localidad es modesto aun, sin embargo, ya que la mayoría pueden ser adscritos al estilo definido por Bate, no es arriesgado presumir que forman parte de un mismo sistema de asentamiento que por las referencias pueden ser considerados pertenecientes al periodo IV. El abrigo Oosin Aike, a poco metros aguas arriba de Cueva Fell, es sin duda el sitio con mayor número de paneles de este arte y las excavaciones realizadas por los Empeaire sugieren como componente dominante el periodo mencionado (Laming Empeaire

1959).² Ciertamente la evidencia arqueológica no es concluyente para esta asignación histórica cultural, pero trabajaremos con este enunciado de manera provisional. Por lo que sabemos, la caza del guanaco, el ñandú y actividades de recolección condicionaron la estructura de los sitios a nivel espacial, siendo este período el primero de ocupación extensiva de la región, desde la costa a las tierras altas y con fechados que le sitúan entre el 4.500 al 900 a. P. (Massone 1981).

Como nuestros antecesores habían observado, la iconografía presente en los sitios es principalmente geométrica simple, de formas regulares e irregulares,

² Respecto a la cronología del estilo Río Chico se ha establecido una idea contraria a la sugerida en este artículo. Tempranamente Bate (1970: 24) sugirió que paneles con este arte en Cueva Fell estarían relacionados con el Período III de Bird. Su argumento se basaba en la posición de estas obras respecto a la estratigrafía del sitio, sin embargo, nuestros registros actuales sugieren que la posición espacial de estas no permiten una afirmación cronológica relativa concluyente. Si seguimos las indicaciones estratigráficas de los Empeaire respecto a la pared del fondo de la Cueva (ver Empeaire, Laming-Empeaire y Reichlen 1963: Plate V), es claro que el soporte estuvo disponible para quienes ocuparon el sitio durante los periodos I, II, III y IV. Por lo cual, lo único que puede afirmarse para los paneles más bajos del sitio (restos de pintura sobre un estrato de arenisca) -pues los otros están emplazados en clastos del techo y pared libre de ocupación (ver Bird 1988: Fig. 54)- es que ya estaban cubiertos durante el Periodo V.

predominando los motivos compuestos a partir de trazos cortos y largos. La estructura de estos últimos es simétrica, y sus movimientos incluyen reflexión, traslación unidimensional y bidimensional (Fig.8).³ La penúltima solución simétrica es la más popular y esta presente en 18 de los 20 sitios visitados, un proporción semejante a los informados por Massonne (1982) para otros sitios de la región. Como en otros lugares del país, esta solución visual aparece también afectada por el color e involucra un sitio en Río Chico y la cueva del Cañadón de la Leona (Bate 1971, Prieto et. al. 1998). En ambos casos, la presencia del negro interviene la traslación para producir el efecto de reflexión. Se trata de composiciones infrecuentes, siendo los trazos paralelos de número variable la fórmula mas recurrente en los sitios conocidos.

La simpleza estructural de esta composición rupestre es sugerente a la hora evaluar sus significados a nivel de la forma. Se trata de un diseño convencional que requiere un mínimo de entrenamiento visual, por lo que pudo ser producido por cualquier miembro de la comunidad socialmente legitimado. De aquí su amplia distribución espacial. Aunque la solución gráfica es simple, probablemente permitió capitalizar conocimientos, codificando mensajes parcialmente legibles por otros y, por consiguiente, un medio de patrimonializar cultura hacia adentro del grupo. Este tipo de restricciones intercomunales ha sido informada entre lo aborígenes australianos, quienes dejan bastones tallados y pintados en los pozos de agua cuya información sobre el paisaje social excluye a los miembros de otros grupos que comparten el mismo territorio (ver Gamble 1990: 351). En nuestro caso, el procedimiento es extremo pues altera de manera artificial el entorno, hace coincidir el territorio con el paisaje, objetiva el imaginario colectivo de manera concordante con el espacio económico y social. Asunto que podría estar sostenido por la extrema concentración de este arte en la localidad del río Chico, en una época en que las tierras altas y sus recursos (i.e. guanacos) fueron preeminentes en el sistema de asentamiento y la economía (Borrero y Barberena 2006).

La hipótesis surgida aquí, a partir de las composiciones en el arte rupestre, sugiere un



Fig. 8. A. Reflexión (Río Chico 4, Panel D, Motivo 1, largo 17 cm.). B. Traslación unidimensional (Río Chico 1, Panel B, Motivo 1, largo 9 cm.). C. Traslación bidimensional (Río Chico 16, Panel C, Motivo 4, largo 15 cm.).

proceso redundante de construcción de consentimiento que es la vez intracomunal y territorial, un índice probable de formalización de los circuitos de movilidad y manejo político de los recursos. Asunto que durante el Periodo IV pudo ser resultado de un

³ Se trata de un patrón de larga data en la región Fuego Patagonia, un diseño que es común a artefactos de hueso (Fiore 2002, 2005).

incremento poblacional, una tecnología apropiada y una alta densidad de recursos de caza (ver Massone 1981:111). Desde el arte rupestre este proceso de diferenciación territorial ha sido informado para Patagonia Austral, pues en la región de Última Esperanza se consolidó un sistema visual análogo en sus procedimientos, aunque diferente a nivel de la forma (Bate 1971, Massone 1982).

COMPOSICIÓN VERSUS DISPOSICIÓN

Todos hemos experimentado, muchas veces con asombro, la exacta y calculada distribución de diseños en objetos como los tejidos del período de Desarrollo Regionales en Arica, los platos Diaguita Clásico, las tablillas *rongo rongo* o los quillangos tehuelches. Esta solución visual es una característica de artefactos de las más distintas épocas o regiones, pero como sabemos es algo que rara vez ocurre en el arte rupestre. Para quienes somos especialistas en artes visuales prehistóricas o etnográficas, resulta desconcertante constatar que artistas de una misma cultura puedan producir obras visuales con rigores espaciales tan diferentes. Sin duda, un asunto desconcertante. Aunque no sabemos porque esto ocurre, es posible que diga relación con el espacio compositivo. Los artefactos -al igual que el marco de la pintura occidental- proveen un soporte físicamente delimitado y en muchas ocasiones preparado para tal propósito. En pocas palabras, el espacio compositivo es algo que aquí es dado culturalmente, un área cuyos límites parecen proveer los fundamentos espaciales para el ejercicio de distribuciones de orden estructural.

Desde un punto de vista operacional, es frecuente que un sitio de arte rupestre sea definido por la unidad panel, una respuesta que el arqueólogo educado en el arte occidental provee debido a que ha interiorizado la noción de encuadre o marco (ver Aumont 1992). La analogía entre panel y tela es clara, sin embargo, en tanto que el arte rupestre aparece frecuentemente dominado por las distribuciones al azar o agregados, podría concluirse que estos son el resultado de la ausencia de un espacio compositivo. Independientemente de si esto es total o parcialmente correcto, nos plantea un desafío analítico y observacional, pues habrá que preguntarse en cada caso no sólo por el tipo de composición, sino también como el artista rupestre resolvió la dificultad

de crear sin un espacio compositivo. La experiencia indica que los artistas rupestres se ajustaron al menos a dos estrategias. La primera es simétrica y en algunas ocasiones recurre a una línea de contorno que proporciona límites físicos para la distribución, como es el caso de algunas obras del estilo cueva blanca y aquellas conocidas como mascariformes, características de la IV región (Mostny y Niemeyer 1983, Sinclair 1997, Cabello 2005), la segunda simplemente arregla sus unidades colocándolas en relación de actividad. Ambas codifican información que es anidada en organizaciones internas que suprimen la externalidad del marco natural. Por esto se podría hablar de composiciones hacia adentro y desde adentro, independientes de la forma del panel. Asunto que no sorprende, pues la regla es que ellas ocupen su lugar siguiendo los imperativos de la disposición.

Si el efecto de unidad logrado por la disposición de más de un diseño es el resultado de ponerlos unos junto a otros, entonces puede ser considerada como un arreglo convencional. Pero en tanto su norma no es el equilibrio o el balance sino su opuesto, puede decirse que se trata de un gesto de distribución no restringida. Asunto impensable bajo los cánones que definen lo que es arte en nuestra cultura, al menos desde la pintura del renacimiento hasta el surrealismo abstracto. Esta diferencia parece estar ligada a la función del procedimiento descrito, pues si bien sus unidades se inscriben en lo visual, su apelación no está radicada exclusivamente en la imagen, sino al mismo tiempo en la acción de producirla. La preocupación del artista está depositada más en el registro de las intervenciones que en la obra en sí. Un ejemplo extremo de este tipo de trabajo son las manos en negativo de Patagonia Central. La unidad de diseño en este caso no es un concepto del contorno de una mano, sino la mano misma. La huella de alguien en particular, una señal inequívoca de que “fui yo el que estuve ahí”. Si los sitios donde se hallan estas obras fueron de uso recurrente -estacional o esporádico-, entonces durante la ocupación o la visita siguiente pudo efectuarse una rememoración del sí mismo y lo otros, un examen genealógico relativo al parentesco, la afinidad o ambas. Mirada así la disposición no codifica, no estructura un discurso en particular, sirve de índice. Actúa metonímicamente, la parte por el todo.

EPILOGO

En el presente artículo, he intentado despertar el interés acerca del valor y potencial analítico de unidades mayores al diseño o motivo rupestre. El tratamiento, sin embargo, no pasa de ser esquemático y estoy consciente que mucha de las variables aludidas requieren todavía mayor precisión, lo mismo ocurre con las relaciones que han servido de base para la interpretación. Sin embargo, tengo la convicción que este ejercicio contribuye a ampliar los límites de ese reducido campo en que permanece la sistemática rupestre.

La composición es una práctica visual que objetiva una compleja categoría cultural, transpone un concepto en imagen que es utilizado para encausar o motivar determinadas aspiraciones sociales, pero en tanto que en el arte rupestre esta estrategia aparece gobernada por un principio de mayor jerarquía, es claro que es sometida a un dominio de significado mayor. Este principio que por comodidad hemos llamado disposición, es básicamente lo opuesto a la composición, pues funda un campo del des-orden o lo no organizado. He argumentado que esto podría ser resultado de la ausencia de un espacio compositivo, sugiriendo que la naturaleza que sirve de soporte para el arte rupestre, no reúne las condiciones espaciales y culturales para este tipo de arreglos. Más aun, si bien su componente es visual, este tipo de obra parece ser al mismo tiempo el registro de esas intervenciones

Todas estas cualidades se asemejan curiosamente a la fase del proceso ritual que Van Gennep (1986) llamaba lo liminal.⁴ Como sabemos los ritos de pasaje ocurren ante los más distintos cambios de estado, desde ir de un lugar a otro hasta el matrimonio. Victor Turner (1987) ha denominado umbral al evento que se sitúa entre estos dos estados, algo que por definición no es sólo distinto a las prácticas y cosas de la vida ordinaria, si no

también su opuesto. En lo liminal las representaciones sociales aparecen invertidas, el líder se vuelve esclavo o el sabio tonto. De aquí que podamos pensar que es en la disposición donde se funda el espacio privilegiado para la objetivación de un rito, aparente desorden de un acto que convoca lo social como en los antiguos esquemas de solidaridad, pero que es activamente usado para diferenciar en múltiples escalas que incluyen lo individual, comunal e intercomunal.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible por el valioso apoyo de del Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología (Proyecto 1070083) y el Centro de Estudios del Hombre Austral de la Universidad de Magallanes.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO, C. 2005. Aproximación al asentamiento temprano en los oasis de de San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños* 30: 29-60.
- ASCHERO, C. 1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales; un encuadre arqueológico. En: *Arqueología contemporánea argentina*, pp.109-145. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires.
- AUMONT, J. 1992. *La imagen*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- BALLEREAU, D. y H. NIEMEYER. 1999 Los sitios rupestres del río Hurtado superior (Norte Chico, Chile). *Chungara* 31 (2): 229-292.
- BARTHES, R. 1986. *Mitologías*. Siglo Veintiuno Editores, México
- BATE, L. 1970. Primeras investigaciones sobre el arte rupestre de la Patagonia chilena. *Anales del Instituto de la Patagonia* 1: 15-25.
- BATE, L. 1971. Primeras investigaciones sobre el arte rupestre de la Patagonia chilena (Segundo Informe). *Anales del Instituto de la Patagonia* 2: 33-41.
- BERENGUER, J. 1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara* 27 (1): 7-43.
- BERENGUER, J. 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre. En: *Arte rupestre de los andes de Capricornio*, editado por José Berenguer y Francisco Gallardo, pp. 9-56. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- BERENGUER, J. 2004. Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: Imágenes para lo humano,

⁴ Lewis Williams y Dowson (1988) apoyados en estudios neurofisiológicos han sugerido que los diseños geométricos corresponderían a imágenes relacionadas con fenómenos entópticos, patrones que se asociarían a estados de trance chamánico. Esta idea fue productivamente explorada por Reichel-Dolmatoff (1978) entre los Tukano de Colombia, sin embargo, en uno y otro caso se ha excluido el potencial polisémico de los signos rupestres. Más aun, arqueológicamente se requiere algo más que una analogía para sostener la probabilidad de una metainterpretación como esta.

- imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 75-108
- BERENGUER, J., V. CASTRO, C. ALDUNATE, C. SINCLAIRE y L. CORNEJO. 1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En: *Estudios en Arte Rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 243-264. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- BERGER, J. 1985. *El sentido de la vista*. Alianza Editorial, Madrid.
- BIRD, J. 1946. The Archaeology of Patagonia. *Handbook of South American Indians* 143 (1): 17-24.
- BIRD, J. 1988. *Travels and Archaeology in South Chile*. (Hyslop, J. Ed.), Iowa University Press, Iowa.
- BORRERO, L. y R. BARBERENA. 2006. Hunter-gatherer home ranges and marine resources. *Current Anthropology* 47(5): 855-867
- CABELLO, G. 2005. *Rostros que hablan: una propuesta estilística para el valle de Chalinga, IV región*. Memoria para optar al Título de Arqueólogo, Universidad de Chile.
- CERCA, P., S. FERNÁNDEZ y J. ESTAY 1985 Prospección de geoglifos de la provincia de Iquique, Primera Región Tarapacá, Norte de Chile: Informe Preliminar. En: *Estudios de arte rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 311-348. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- CERECEDA, V. 1988. Aproximaciones a una estética aymara-andina: de la belleza al tinku. En: *Raíces de América, el mundo aymara*, compilado por Xavier Albó, pp. 283-355. Alianza Editorial, Madrid.
- CERECEDA, V. 1990. A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104.
- Clarke, D. 1984. *Arqueología Analítica*. Ediciones Bellaterra, Barcelona.
- DOW, A. 2007(1899). *Composition. Understanding line, notan and color*. Dover Publications Inc., New York.
- EMPERAIRE, J., A. LAMING-EMPERAIRE y H. REICHLEN. 1963. La grotte Fell et autres sites de la region volcanique de la Patagonie chilienne. *Journal de la Société d'Americanistes* 52:167-254.
- FIORE, D. 2002. Diseños y técnicas en la decoración de artefactos: El caso de los sitios del Canal Beagle, tierra del Fuego. En *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo 2, pp. 75-89, Cordoba.
- FIORE, D. 2005. Arte rupestre y mobiliario en fuego-Patagonia. Distribución espacial, movilidad y tecnologías de producción artística. *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Río Cuarto. (En Prensa)
- 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: 81-95.
- GALLARDO, F., V. CASTRO y P. MIRANDA. 1999. Riders on the storm: rock art in the Atacama Desert (Northern Chile). *World Archaeology* 31: 225-242.
- GALLARDO, F., C. SINCLAIRE y C. SILVA. 1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. En: *Arte rupestre en los andes de Capricornio*, editado por J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 57-96. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago
- GALLARDO, F. y H. YACOBACCIO. 2005. Wild or domesticated? Camelids in Early Formative rock art of the Atacama Desert (Northern Chile). *Latin American Antiquity*, 16: 115-130.
- F. GALLARDO y P. DE SOUZA. 2008. Rock art, modes of production and social identities during the Early Formative Period in the Atacama Desert (northern Chile). En: *Archaeologies of art: Time, place, and identity*, editado por I. Domingo, D. Fiore y S. May, pp. 79-97. Left Coast Press, California.
- GAMBLE, C. 1990. *El poblamiento paleolítico de Europa*. Editorial Crítica, Barcelona.
- GONZÁLEZ, J. 2002. Etología de camélidos y arte rupestre de la subregión del río Salado (norte de Chile, II Región). *Estudios Atacameños* 23: 23-32.
- GONZÁLEZ, P. 2005. Códigos visuales de las pinturas rupestres Cueva Blanca: Formas, simetría y contexto. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10(1): 55-72.
- GRADÍN, C., C. ASCHERO y A. AGUERRE. 1979. Arqueología del área del río Pinturas (provincia de Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 13:183-227.
- HERNÁNDEZ, M. y M. PODESTÁ. 1985. Las composiciones geométricas del arte rupestre de las quebradas de Humahuaca (Jujuy, Argentina): Análisis comparativo. En: *Estudios de arte rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 109-129. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- IRIBARREN, J. 1973. Pictografías en la Provincia de Atacama. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena, Boletín* 15: 115-132.
- LAMING-EMPERAIRE, A. 1957. *En la Patagonia, Confín del Mundo*. Editorial del Pacífico, Santiago.
- LAMING-EMPERAIRE, A. 1959. Diario de excavación del alero Oosin aike. Archivo Centro de Estudios del Hombre Austral, Punta Arenas.

- LAMING-EMPERAIRE, A. 1966 Remarques sur l'art du sud du Brasil. En: *Actas y memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas* Vol. II: 495-503.
- LEE, G. 1992. The rock art of Easter Island. Symbols of power, prayer to the gods. En: *Monumenta Archaeologica*, Volume 17. The Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles.
- LEWIS-WILLIAMS, J. 1983. Science and rock art: Introductory essay. *South African Archaeological Bulletin* 4: 3-13.
- LEWIS-WILLIAMS, J. y T. DOWSON. 1988. The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art. *Current Anthropology* 29(2): 201-245.
- MASSONE, M. 1981. Arqueología de la región volcánica de Pali Aike (Patagonia Meridional chilena). *Anales del Instituto de la Patagonia* 12: 95-124.
- MASSONE, M. 1982. Nuevas investigaciones sobre el arte rupestre de Patagonia meridional. *Anales del Instituto de la Patagonia* 23: 73-94.
- MASSONE, M. 1985 Estudio comparativo de nuevos sitios con pinturas rupestres aborígenes de Magallanes. En: *Estudios de arte rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 205-223. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- MENGHIN, O. 1957. Estilos del arte rupestre de Patagonia. *Acta Praehistórica* I: 57-87.
- MONTT, I. 2004. Elementos de atuendo e imagen rupestre en la Subregión de Río Salado, Norte Grande de Chile. En: *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, editada por C. Santoro, pp. 651-661. Arica.
- MORAGAS, C. 1996. Manifestaciones rupestres en el tramo bajo de la quebrada de Tambillo, Provincia de Iquique, I Región. *Chungara* 28 (1-2): 241-252.
- MOSTNY, G. y H. NIEMEYER. 1983. *Arte rupestre chileno*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, Santiago de Chile.
- MUÑOZ, I. y L. BRIONES. 1996. Poblados, rutas y arte rupestre precolombinos de Arica: descripción y análisis del sistema de organización. *Chungara* 28 (1-2): 47-84.
- NAMI, H. G. 1999. Arqueología en la localidad arqueológica Pali Aike, cuenca del Río Chico (Provincia de Santa Cruz, Argentina). *Prehistoria* 3: 189-218.
- NIEMEYER, H. 1976. La cueva con pinturas indígenas del río Pedregoso (Departamento de Chile Chico, Provincia de Aysén, Chile). *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael*, Tomo III (1/4): 339-353.
- NIEMEYER, H. y D. BALLEREAU. 1996. Los petroglifos del cerro La Silla, Región de Coquimbo. *Chungara* 28 (1-2): 277-317.
- NIEMEYER, H. y V. VARGAS. 2001. *Arte rupestre precolombino en el Tinguiririca*. Impresión Grafica Escorpio, Santiago de Chile.
- NUÑEZ, L. 2005. La naturaleza de la expansión aldeana durante el formativo tardío en la cuenca de Atacama. *Chungara* 37: 165-193.
- NUÑEZ, L. y T. DILLEHAY. 1995. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales: patrones de tráfico e interacción económica*. Universidad Católica del Norte, Antofagasta.
- NUÑEZ, L., I. CARTAJENA, J. P. 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.
- NUÑEZ, L., CARTAJENA, I., C. CARRASCO y P. DE SOUZA. 2006a. Temple Tulan de la Puna de Atacama: Emergencia de Complejidad Ritual Durante el Formativo Temprano (Norte de Chile). *Latin American Antiquity* 17: 445-473.
- NUÑEZ, L., CARTAJENA I., CARRASCO C., P. DE SOUZA y M. GROSJEAN. 2006a. Patrones, cronología y distribución del arte rupestre arcaico tardío y formativo temprano en la cuenca de Atacama. En *Tramas en la piedra*, editado por D. Fiore y M. Podestá, pp. 191-204. Buenos Aires.
- NUÑEZ, L., CARTAJENA I., CARRASCO C., P. DE SOUZA y M. GROSJEAN. 2006b. Emergencia de comunidades pastoralistas formativas en el sureste de la puna de Atacama. *Estudios Atacameños* 32: 93-117.
- PLATT, T. 1988. Pensamiento político aymara. En: *Raíces de América, el mundo aymara*, compilado por Xavier Albó, pp. 365-450. Alianza Editorial, Madrid.
- POORE, H. 1967. *Composition in art*. Dover Publications Inc., New York.
- PRIETO, A., F. MORELLO, R. CARDENAS y M. CHRISTENSEN. 1998. Cañadón Leona: a sesenta años de su descubrimiento. *Anales del Instituto de la Patagonia* 26: 83-105.
- RIVERA, M. 1991. The prehistory of northern Chile: A synthesis. *Journal of World Prehistory* 5: 1-47.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1978. *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Latin American Center Publication, University of California, Los Angeles.
- ROMERO, A. 1996. Enfrentamiento rituales en la cultura Arica: Interpretación de un icono rupestre. *Chungara* 28 (1-2): 115-132.
- SEPULVEDA, M. 2004 Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa

- superior en tiempos incaicos: ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu? *Chungará* 36(2): 439-451.
- SINCLAIRE, C. 1997. Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña. *Estudios Atacameños* 14: 327-338.
- SINCLAIRE, C. 2004. Prehistoria del periodo formativo en la cuenca alta del río Salado (Región del Loa superior) *Chungará* 36 Suplemento Especial 2: 619-639.
- TRONCOSO, A. 2005. Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río aconcagua, chile central. *Chungara* 37 (1): 21-35.
- TURNER, V. 1987. *The Ritual Process*. Cornell University Press, Ithaca.
- VAN GENNEP, A. 1986. *Ritos de paso*. Taurus, Madrid.
- WASHBURN, D. 1983. Symmetry analysis of ceramic design: Two test of method on Neolithic material from Greece and the Aegean. En *Structure and cognition in art*, editado por D. Washburn, pp. 138-164, Cambridge University Press, Cambridge.
- WASHBURN, D. y D. CROWE. 1988. *Symmetries of Culture*. University of Washington Press, Seattle.
- WASHBURN, D. y D. CROWE (Eds.). 2004. *The Symmetry Comes of Age: Role of Pattern in Culture*. University of Washington Press, Seattle.
- WHITLEY, D. 2005. *Introduction to rock art research*. Left Coast Press, California.
- YACOBACCIO H. 2004. Social dimensions of camelid domestication in the southern Andes. *Anthropozoologica* 39: 237-247.