

1983

SERIE EL PATRIMONIO CULTURAL CHILENO
COLECCION HISTORIA DEL ARTE CHILENO

ARTE RUPESTRE CHILENO

GRETE MOSTNY GLASER
HANS NIEMEYER FERNANDEZ



Publicación del
Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación

FIG. 1: Valle del río Lluta, Sector Poconchile. Muestra el contraste de las paredes absolutamente desnudas donde se practicaba la técnica del geoglifo y el fondo del valle cultivado.



PRESENTACION

La Serie "El Patrimonio Cultural Chileno" en relación con la historia del arte no podía dejar de recoger en sus páginas, más que no fuera en una apretada síntesis, el arte rupestre indígena chileno, como parte importante del patrimonio artístico-cultural nacional.

La carencia de información destinada al público en materia de arte parietal es muy aguda y su desconocimiento generalizado le corre a parejas. Es por ello que con esta iniciativa el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación cumple no sólo el objetivo de inventario del patrimonio sino que de divulgación a un amplio público.

Ha encargado la síntesis a dos antropólogos especialistas, quienes en el transcurso de años de tesonera labor científica han podido registrar una cantidad mayoritaria de repositorios del arte parietal indígena distribuido a lo largo de Chile, en abrigos y bloques pétreos. Muchos de estos conjuntos han sido publicados en revistas científicas de circulación restringida o en libros ya largo tiempo agotados. Se hacía necesario, pues, dar este nuevo paso y traer una visión actualizada de esta temáti-

ca, tan rica y variada en matices, puesta de manifiesto a través de los estilos que los autores han podido aislar en una secuencia de norte a sur. Pero a la vez, el libro contiene apreciaciones de índole general en relación con la universalidad y contenido del arte rupestre; la definición de los componentes esenciales de todo estilo plástico; la distribución de las técnicas en Chile. Establecen metodologías para una cronología e intentan atribuir tiempo y cultura a algunas de las manifestaciones chilenas. Finalmente, dan algunas ideas o sugerencias interpretativas para el arte rupestre aborigen.

Los autores han empleado un lenguaje sencillo, para no iniciados, conscientes que esta serie va dirigida especialmente a los alumnos de enseñanza media y a un público general. Pero de todas maneras han insertado al final un glosario de términos que podrá aclarar las dudas que se presenten al interpretar algunas palabras o conceptos. Si alguien quisiera profundizar en alguno de los temas, puede consultar la bibliografía especializada que se incluye también al término de la obra.

DPTO. EXTENSION CULTURAL

EL ARTE RUPESTRE — ARTE UNIVERSAL

Se designa con el nombre de Arte Rupestre las manifestaciones gráficas y escultóricas que el hombre preindustrial —sea prehistórico o etnográfico— ha dejado impresas, usando diferentes técnicas, en las laderas de los cerros, en piedras sueltas, a ras de tierra y en paredes de cuevas y abrigos rocosos. Su origen remonta a casi 30 000 años con los inicios del Paleolítico Superior en el Viejo Mundo y abarca todas las regiones del globo que son o han sido habitadas por el hombre. En áreas marginales, que no han sufrido mayormente el impacto de la tecnología moderna, como algunas regiones de Africa y de Australia, y en la selva colombiana, por ejemplo, este arte sigue practicándose hasta los tiempos actuales.

Ya los primeros artistas prehistóricos —todos ellos anónimos— pertenecían a la especie del *Homo Sapiens*, de modo que una línea genética ininterrumpida nos conecta con ellos, nuestros lejanos antepasados físicos e intelectuales. Es quizás esta una de las razones por las cuales el arte rupestre nos conmueve e inquieta tanto intelectual y sentimentalmente. De manera mucho más directa que los objetos arqueológicos o etnográficos, es la expresión del modo de pensar y de sentir de aquellos seres humanos separados de nosotros por el tiempo o el espacio; se han incorporado al medio en el cual vivían, transformando lo desconocido en

conocido. En otras palabras, crearon su cultura.

Para tener cultura —“ser culto”— el individuo debe ser iniciado en ella. Esta iniciación empieza en el momento de nacer y es un proceso continuo, casi inconsciente, pero que se torna consciente en ciertos momentos o situaciones trascendentes de la vida, que generalmente se producen cuando el ser humano pasa de un estado a otro: cuando deja el vientre materno e inicia una vida independiente; cuando pasa de la niñez al estado de virilidad; cuando termina su existencia terrestre para pasar al mundo de los antepasados, por mencionar algunos. Estos momentos están cargados con elementos de sacro terror, pues ponen al individuo en contacto con fuerzas sobrenaturales y, por tanto, son peligrosos para su supervivencia, sea en este mundo o en el de ultratumba. Deben entonces protegerse mediante ceremonias que propicien a esos poderes para asegurar el bienestar del individuo y del grupo al cual pertenece. Este complejo de ideas da carácter religioso al arte rupestre. Serían entonces expresiones votivas.

Pero aparte de ello existen otras razones para dar expresión duradera a ciertos sucesos o situaciones a través del arte rupestre: conmemoraciones de eventos especiales, como cazas exitosas, luchas con adversarios; para indicar caminos, fuentes de aguas o alimentos; o el deseo de narrar hechos cotidianos.

La forma en la cual se perpetúan estas expresiones —grabados en piedra o pintados sobre la roca— están inseparablemente ligadas a la cultura del individuo que las ejecuta y de la comunidad para la

cual están destinadas. O sea, forman parte de un contexto que nosotros no comprendemos, porque está sujeto a reglas que no conocemos. Los investigadores modernos deben tratar de reconstruir este contexto cultural sobre la base de los fragmentos que han sobrevivido gracias a que las materias en las cuales han sido elaborados han resistido al tiempo, pero su esencia viva —la voz explicativa— ha callado desde milenios.

El investigador, al inventariar las manifestaciones del arte rupestre se encontró con grabados y pinturas que eran fácilmente reconocibles, como por ejemplo, representaciones de caballos, bisontes, camélidos, figuras humanas, objetos, etc., porque estaban ejecutados en estilo naturalista o seminaturalista, que los hacían inconfundibles; son éstos los que suelen designarse como "pictogramas". En cambio hay otras representaciones en las cuales no se pueden reconocer objetos o seres "reales", que se repiten constantemente, generalmente asociadas a los pictogramas y cuyo significado se nos escapa. Se presentan bajo formas abstractas y se supone que expresan ideas relacionadas con los pictogramas y por eso se les designa como "ideogramas".

Mientras que los pictogramas se relacionan con la esfera de lo "real", los ideogramas tienen su origen en la esfera intelectual. Una tercera categoría que está anclada en la esfera del subconsciente y emocional podría ser los llamados "psicogramas", de interpretación más difícil todavía.

Esta situación que de por sí ya es difícil para el

investigador occidental, se complica todavía más si se considera que no puede aplicar sus propias normas y medidas de conducta en la interpretación de un arte del cual le separan varios miles de años o que pertenece a una etnia de nivel y contenido cultural diametralmente diferente al suyo. No es la ignorancia del "primitivo" prehistórico la que provoca que en pinturas rupestres del Norte de Chile el hombre aparece diminuto frente a los animales que caza o que domestica: el tamaño expresa la importancia dentro de su contexto. Tampoco se debe a la falta de habilidad la escasa y burda representación del hombre en el arte paleolítico europeo comparada con las magníficas imágenes de bisontes, mamuts, caballos. Es como si el hombre de entonces todavía no se hubiera dado cuenta de su trascendencia como único ser pensante y en el centro de su imagen del mundo estaba el animal, sea como presa de caza, sea como símbolo de una configuración mayor a la del individuo y su grupo. Y no obstante, el desconocido artista, aunque casi no aparece en la escena, deja desde el principio su sello impreso en la obra: su mano. Esta mano que es el instrumento de su inteligencia, se encuentra estampada entre animales y signos simbólicos, símbolo ella también, en las paredes de las primeras cuevas prehistóricas pintadas en Europa. Se encuentra en las antiquísimas pinturas rupestres en el extremo sur de América del Sur, en América del Norte, en Asia y en África, y aparece en idénticas condiciones en las cavernas pintadas de Australia donde este rito perdura hasta el presente. Es la mano multifacética del hombre que lo distingue del animal; a través de ella materializa sus pensamien-

FIG. 2: *Arte rupestre-Arte universal. Manos estarcidas del Alto Río Pinturas, Santa Cruz, Argentina. Exponente del Estilo Patagónico, el más antiguo de América, fechado alrededor de 9000 años antes del presente.*



tos, crea cultura y expresa su individualidad; su mano que, en medio de las imágenes sagradas, establece el contacto entre los seres humanos y los poderes superiores y antepasados.

La creatividad artística es un don que posee exclusivamente el hombre y específicamente el *Homo sapiens*. De sus inicios como artista, hace 30 000 años, queda sólo lo que proyectó sobre medios durables como roca y —a veces— el hueso. Han desaparecido sus obras en madera, en cueros, las pinturas de su cuerpo. También se han perdido para siempre sus bailes, su música, su tesoro de leyendas y narraciones y la posible representación dramática de ellas.

El arte rupestre, en cambio, ha sobrevivido en las cavernas y abrigos rocosos de todo el mundo. En Europa el arte franco-cantábrico, desde sus comienzos a principios del Paleolítico Superior, llegó a su punto culminante durante el período magdalenien- se, entre 15000 y 12000 a.C. para terminar junto con la última época glacial, alrededor de 8 a 9 000 a.C.; se extendió a través de todo el continente, desde el Atlántico hasta los montes Urales. En el mesolítico se produjo el Arte Boreal en la península escandinava y el arte del Levante Español en la península Ibérica. Desde allí se establecieron conexiones con el arte del Norte de África, que floreció cuando el Sahara era todavía verde; se propagó hacia África Oriental y hacia el Sur, donde perdura como arte vivo hasta tiempos modernos. Se encuentra en el próximo Oriente en Palestina y

Anatolia, donde pasó de las paredes rocosas de las cavernas a paredes hechas por el hombre, creándose las primeras pinturas murales. Llegó hasta la India y China, a Indonesia y Nueva Guinea, y también a Australia.

Existe en toda América, desde las antiquísimas pinturas rupestres en las cuevas del Sur de Argentina, Chile y Baja California, hasta sus manifestaciones en Alaska que, en el arte rupestre protoesquimal, se ejecuta hasta mediados del primer milenio d.C.

Es un arte que se inició con grupos de cazadores y continuó en los posteriores períodos de pueblos agroalfareros. Su estilo abarcó toda la gama de posibilidades desde el naturalismo hasta la abstracción, combinándose desde los principios ambos extremos en el mismo cuadro, como pictogramas e ideogramas. Igual amplitud se observa en el tratamiento de la temática: la yuxtaposición de animales, signos y manos por un lado, la exuberancia de escenas de caza, guerra, pastoreo, ceremonias religiosas o paneles de símbolos por el otro lado. Debido a la falta de conocimientos de los contextos culturales gran parte de todo esto es hoy día inexplicable e incomprensible. El arte rupestre —como todo arte— era un medio de comunicación entre el artista y su sociedad, a la cual nosotros no pertenecemos.

Otro problema que se presenta al investigador es el de los períodos en los cuales el arte rupestre ha

mayoría de cronología

sido ejecutado. En la mayoría de los casos falta material arqueológico de edad conocida asociado con las manifestaciones artísticas.

Tampoco se ha podido dilucidar si hubo un origen común para todo el arte rupestre mundial y —en este caso— cual fue su centro y los caminos de

difusión al resto del mundo, o si hubo varios focos independientes de creación, debido al hecho de que condiciones de vida semejantes pudieran dar resultados semejantes. La opinión de los investigadores está dividida al respecto, aunque varios de ellos concuerdan en que hay mucho más cosas que unen al arte rupestre del Viejo Mundo con el del Nuevo, que las que lo separan.

FIG. 3: *Arte rupestre-Arte universal. Gruta de Pech-Merle, Francia. Caballos y manos estarcidas. Exponente del arte franco-cantábrico del Paleolítico Superior.*



FIG. 4: *Arte rupestre-Arte universal. Lascaux, Francia. Bovinos y caballos. Exponente del arte franco-cantábrico del Paleolítico Superior europeo.*



DISTRIBUCION DEL ARTE RUPESTRE EN CHILE

Previo a abordar la distribución del arte rupestre en el territorio nacional, es necesario definir cuáles son los atributos esenciales de un estilo.

Estilo de arte rupestre

Todo estilo plástico se define por tres factores fundamentales que lo caracterizan, a saber: la técnica, la temática y la configuración del estilo.

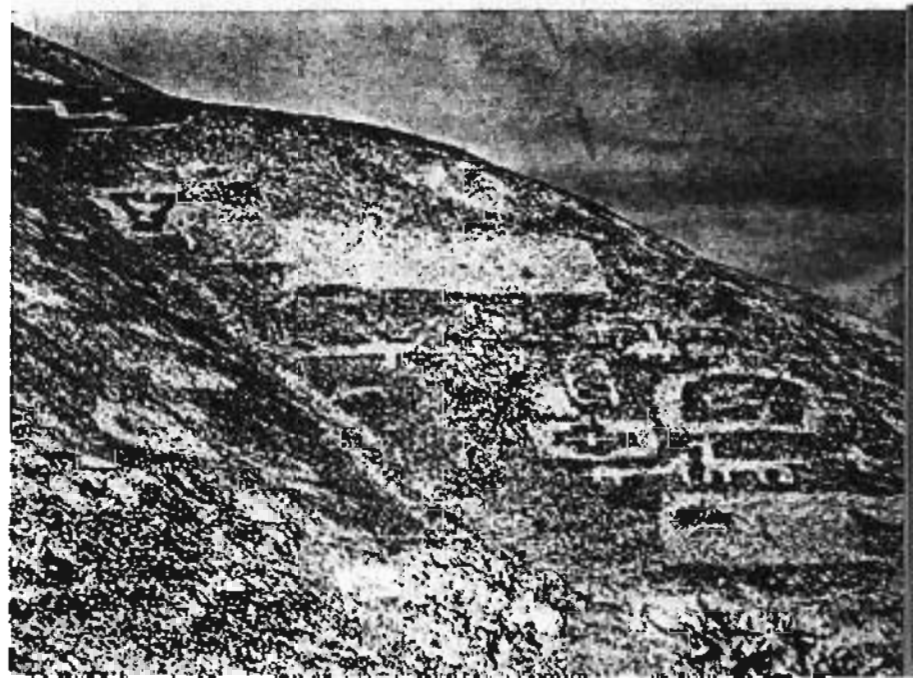
La Técnica

El arte rupestre se expresa en Chile en tres técnicas fundamentales, con nombres y definiciones aceptados por los investigadores chilenos y extranjeros. Pero, además, se combinan dos técnicas para originar una cuarta categoría. Ellas son:

a) Geoglifos: Se ha denominado Geoglifos a grandes figuras dibujadas en espacios amplios donde el desierto tiene la más plena vigencia: en laderas de cerros o en los taludes que confinan las quebradas, a modo de grandes frisos. Con menos frecuencia, se los encuentra en sectores planos, en las superficies de terrazas fluviales que acompañan a las quebradas del desierto, situación que sólo permite observarlos desde las cejas superiores de

éstas. Se ejecutan de varias maneras. Las más comunes se expresan mediante la acumulación de pequeñas piedras oscuras sobre el fondo natural más claro y despejado de una ladera, o bien, por una limpieza o despeje de piedras que deja lineaturas o superficies en bajo relieve rodeadas del terreno pedregoso natural. En algunos yacimientos, como por ejemplo en los geoglifos de Pintados (Pampa del Tamarugal), se combina la acumulación de piedras oscuras con un dibujo negativo central obtenido por raspaje de la primera costra de la ladera. Así, allí aparece la figura de un águila (Fig. 5).

FIG. 5: Geoglifo de Pintados, Prov. de Iquique. Muestra la técnica por despeje, pero también una combinación por despeje y acumulación con que se ha realizado el "águila" del ángulo superior izquierdo.



b) Petroglifos: Se denominan Petroglifos a los dibujos conseguidos sobre caras pétreas por grabación o incisión, sea en grandes planchones de afloramientos o en bloques aislados. Las lineaturas se consiguen por golpeteo o percusión (pecking) con una herramienta más dura que la roca mesonera, con lo cual se rompe la pátina de oxidación de la piedra. A veces, se labra un surco por raspado o incisión. En algunas ocasiones la línea no es continua sino formada por la alineación de puntos percutidos. Si la grabación se ha realizado dejando

toda la figura bajo relieve el petroglifo es de cuerpo lleno.

El grabado realizado con una técnica punteada que deja pequeños "cráteres", se encuentra en el Norte Grande con alguna frecuencia. Un notable ejemplo de este tipo se encuentra en bloques del Cementerio de Sobraya, en el valle de Azapa (Figura 7).

Al petroglifo se le llama también petrograbado, y en jerga popular, "piedras escritas" o "pintadas".

FIG. 6: El Cazador de Ofraifa, en la pared sur del valle de Codpa. Obsérvese que usa arco y un entorchado de pluma.



FIG. 7: Cementerio de Sobraya, Arica. Bloque grabado en técnica de "cráteres", cuyo empleo es poco común.

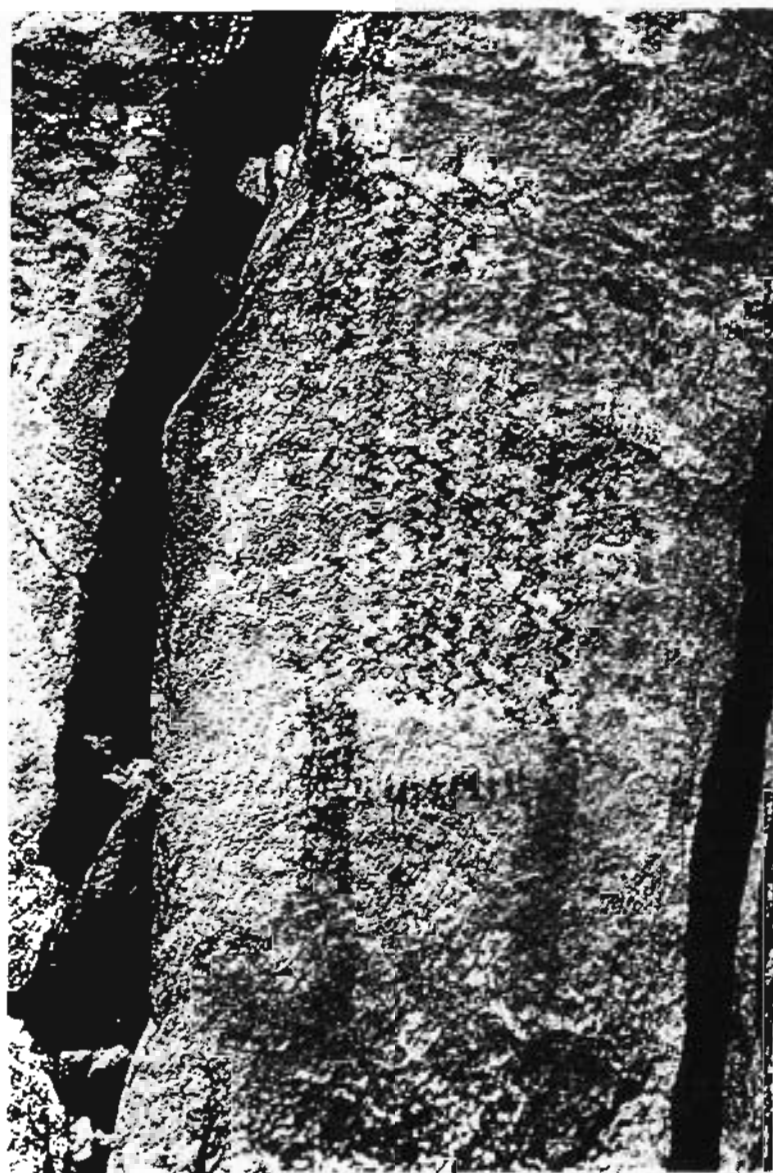


c) Pinturas: Esta técnica también recibe el nombre de Pictografía. Las representaciones artísticas se realizan mediante la aplicación de pinturas, vale decir, mezcla de pigmentos de colores con algún aglutinante acuoso o aceitoso. Los pigmentos minerales más usados son óxidos y otros compuestos: la limonita u óxido ferroso para el amarillo; la hematita u óxido férrico para el rojo; el caolín o el carbonato de calcio para el blanco; el óxido de manganeso o pirolusita, para el negro. También para obtener el color negro suele usarse el negro de humo. La aplicación se hace mediante hisopos o pinceles, pero también se ha usado el sopleteo o estarcido para obtener improntas de manos estampadas en negativo. (Véase el Estilo Patagónico).

Las pinturas se aplican de preferencia en las paredes protegidas de cuevas o de abrigos rocosos. Con menos frecuencia se las encuentra en grandes planchones pétreos o, como sucede en El Médano, en las paredes de la quebrada.

Según se emplee un color o varios colores las pinturas se llaman monocromías o policromías. Ambas categorías se pueden clasificar a su vez en: a) Estarcidas, si se aplica por sopleteo; b) Puntiforme, si se expresan por puntos, sean organizados en lineaturas o aglutinados; c) Lineal, si reproduce sólo contornos o lineaturas continuas; d) Plana o llana, si toda la figura se encuentra rellena con pintura.

FIG. 8: Qda. de Las Pinturas, Prov. de Chañaral. Personaje vestido con túnica decorada con líneas zigzagantes.



Del grabado
d) **Pintura-grabado:** Con muy escasa frecuencia se **presenta** una técnica que **combina la pintura con el grabado**. Corresponde, por lo general, a una pintura plana encerrada en el contorno grabado, incisión que a su vez es rellenada con otra pintura (Pinturas de Taira (Fig. 61). En esta técnica es notable un petroglifo de Huancarane que reproduce un guerrero de cuerpo lleno, que lleva restos de pintura roja en el bajorrelieve del cuerpo y en el de las piernas (Fig. 9); hace sospechar que otros bajorrelieves del mismo grupo de grabados también tenían pinturas y que por estar más expuestos a la intemperie la perdieron.

Temática

Importante componente del estilo es la temática. Los motivos del arte rupestre pueden clasificarse en dós grandes grupos. Son representativos si consiguen identificarse con seres vivientes (hombre, planta, animal), o con objetos reales que se pueden reconocer, aún cuando el grado de esquematismo sea extremo. Serán abstractos por otra parte, si se trata de reproducir formas y signos geométricos, sea mediante líneas, puntos o combinaciones de ellos, sin que sea reconocible un ser viviente o un objeto real ni sea esa su intención. Dentro de este grupo caen los motivos geométricos (como círculos, cruces, triángulos, espirales, etc.), ornamentales (grecas, líneas ondulantes y otros), los caprichosos o complicados, los laberínticos.

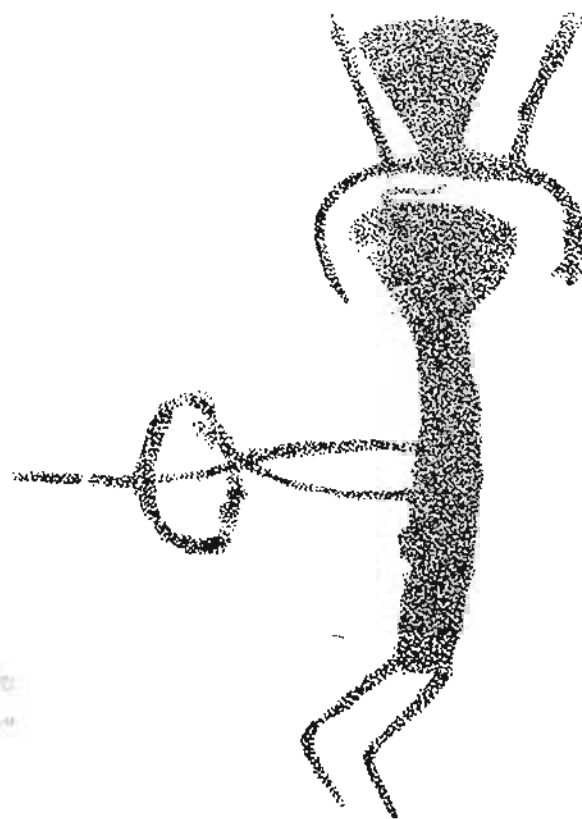
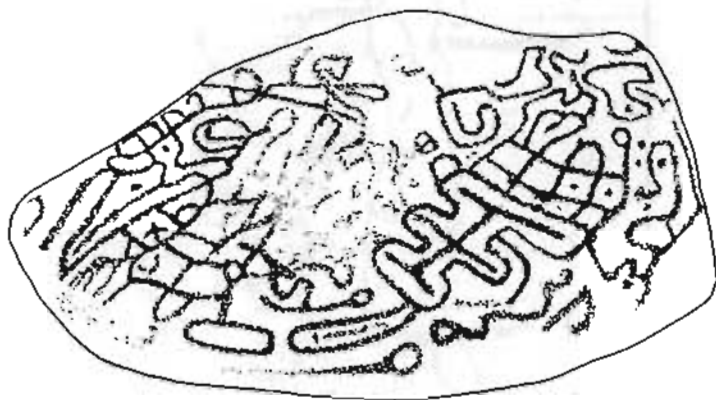


figura humana
FIG. 9: Guerrero grabado de cuerpo lleno en un bloque de Huancarane, valle de Camarones. Parte de su cuerpo y de sus piernas conservaban restos de pintura roja. Se trata de un caso de empleo de la técnica combinada de pintura-grabado.

FIG. 10: Grabado de Pampanune, valle de Camarones. Interacción de hombre premunido de túnica y gorr terminado en puntas, con cuadrúpedo.



La mayor frecuencia o preponderancia de uno u otro en un yacimiento, en una cuenca o en una zona permitirá caracterizar el estilo por este concepto.

Los motivos representativos aparecen con distinto grado de fidelidad con respecto a la realidad que reproducen. Si la reproducción es fiel a las formas vivientes u objetos materiales se expresa diciendo que son *naturalistas*. Si se suprimen algunos rasgos y se muestran más bien las siluetas, con un cierto grado de rigidez, se les caracteriza como *estilizados*. Finalmente, las figuras pueden reducirse casi a dibujos lineales. Se suprime todo volumen y movimiento, y los motivos así expresados serán *esquemáticos*.

Los motivos representativos más frecuentes son los que reproducen seres vivos, llamándose por ello *biomorfos*. Según el ser que represente se llamará antropomorfo (forma de hombre); zoomorfo (forma de animal); fitomorfo (forma de vegetal). Los zoomorfos pueden especificarse a su vez, en ornitomorfo (forma de pájaro); cuadrúpedo; sauriforme (saurio o lagarto); batracioforme (forma de anfibio); serpentiforme (de culebra), pero también es biomorfo la impronta de una mano o de un pie, un cangrejo, un pez, un mamífero marino o terrestre, un insecto.

FIG. 11: Comunidad El Altar, Ovalle. Grabado de motivos abstractos-geométricos que cubren todo el espacio disponible.

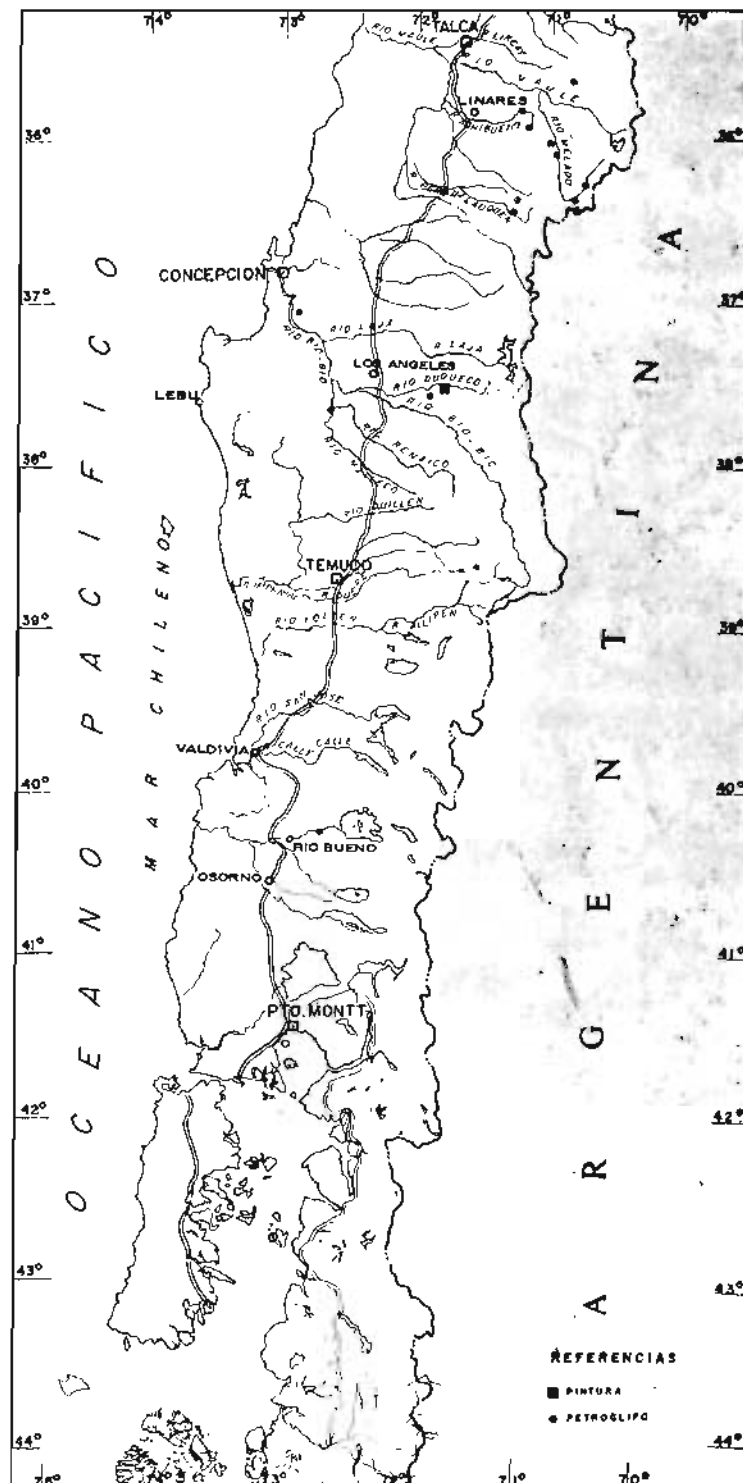
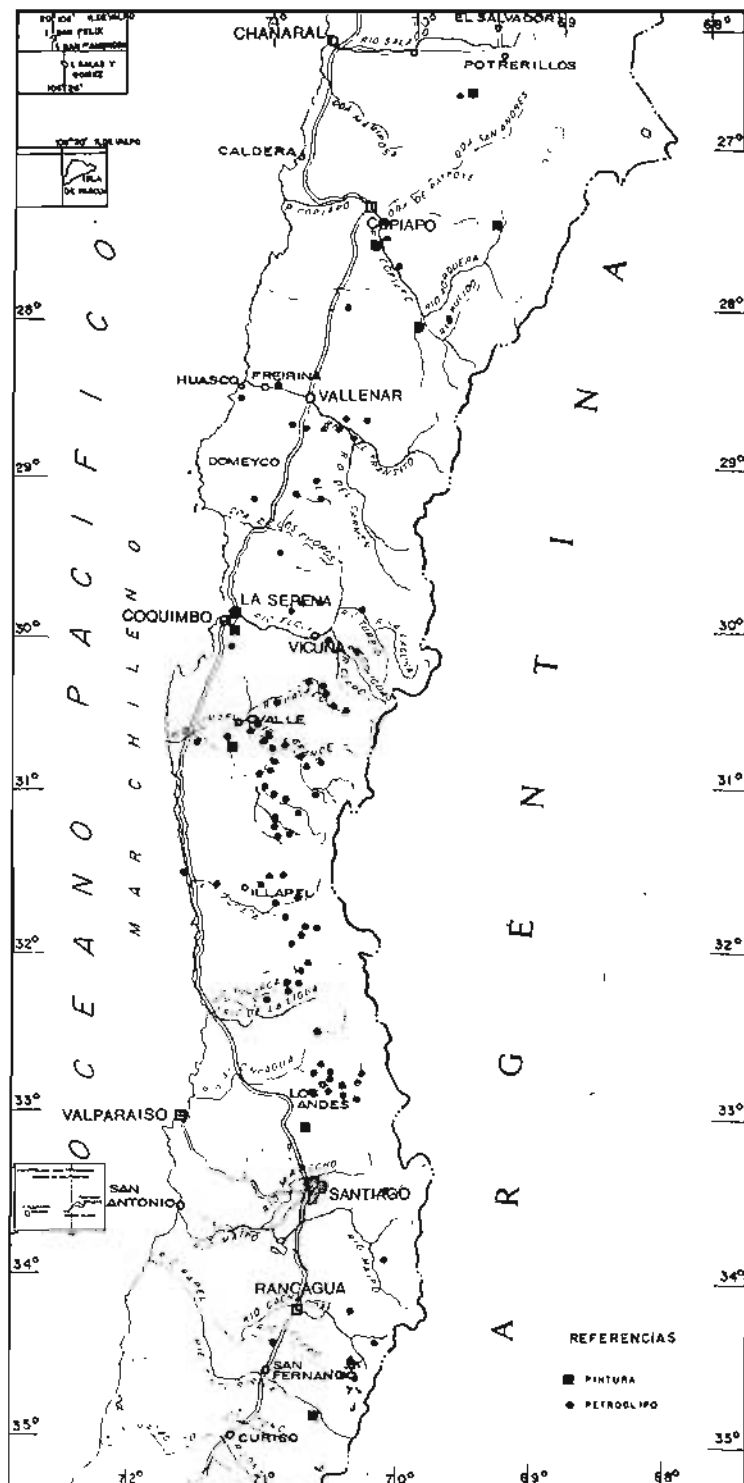


FIG. 12: Geoglifos de Qda. Tiliviche. Ejemplo único de geoglifo en que aparecen camélidos dinámicos y un felino depredador que corre en sentido contrario al del rebaño.



menos de seis kilómetros, con una variadísima temática, de signos geométricos y de hombres y animales más bien estáticos. Pero también este arte se encuentra en las laderas suaves de las pampas y bolsones interiores de la Cordillera de la Costa de Tarapacá. Ejemplos son La Bajada a Iquique; Bajada a Pisagua; Salar de Soronal; Alto de Huanillos. Se le encuentra además en algunos cerros-islas que se levantan sobre el piso de la Pampa, como ocurre en el C° Unitas.

La distribución más austral de la técnica del geoglifo alcanza, en la Depresión Intermedia, hasta unos pocos kilómetros al sur del pueblo de Quillagua, riberano del curso inferior del río Loa.

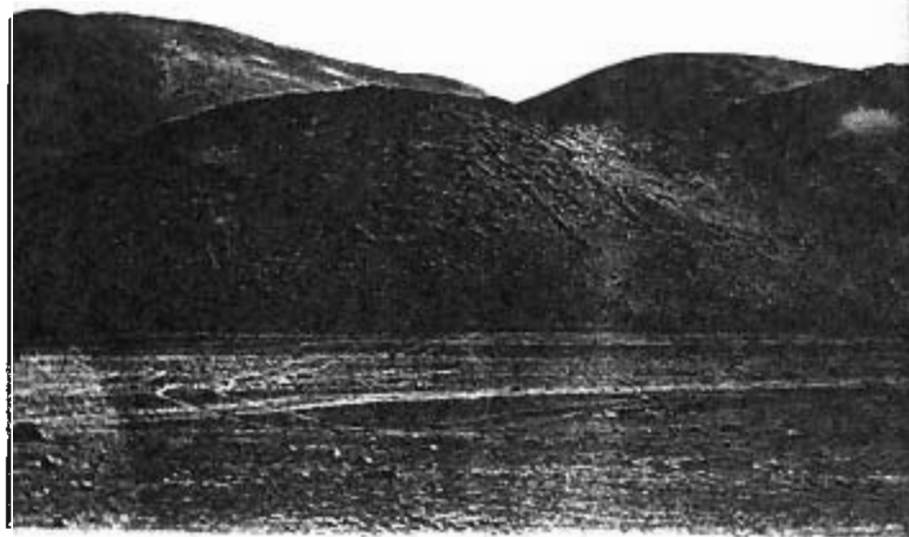
Los principales sitios con geoglifos corresponden a lugares de entrecruzamiento de antiguos caminos indígenas, por los cuales se habría ejercido el tráfico de caravanas de llamas en un período medio y tardío del desarrollo agroalfarero del Norte Grande.

Los temas que se abordan en esta técnica se orientan a reproducir signos geométricos y naturalistas. Entre los primeros cabe citar el cuadro y el rectángulo, "soles" o figuras regulares de simetría central inscritas en un círculo, rectángulo de lados escalerados, la "flecha", la cruz y otros. Entre los naturalistas figuran el hombre y los camélidos, muchas veces asociados en caravanas. En general, estas figuras antropomorfas y zoomorfas son muy



FIG. 13: Geoglifos de Pintados, Iquique. Motivos preferentemente geométricos obtenidos por la técnica de despeje.

FIG. 14: Geoglifo del C° Sagrado, en Alto Ramírez, Azapa. Guarda una probable relación con una instalación compleja incaica.



rígidas o estáticas, a excepción del panel de la qda. Tiliviche en que los animales gozan de mayor dinamismo (Fig. 12).



FIG. 15: Quebrada Guatacondo, Sector Tamentica. Geoglifo que representa "soles" o figuras geométricas de simetría central inscritas en un círculo, sobre una terraza fluvial.

La técnica de la Pintura tiene en Chile una distribución más amplia que el geoglifo, y abarca desde el Extremo Norte del país al Estrecho de Magallanes, aunque se encuentran vastos espacios intermedios del territorio nacional donde no se la encuentra. Es posible, sin embargo, que se deba esta ausencia a que la exploración ha sido deficiente como para detectarla.

Por otra parte, por la misma naturaleza de la técnica, la pintura está más expuesta al deterioro por acción de la intemperie si se ha practicado al aire libre. Las pinturas bajo alero rocoso o en el interior de una cueva, como sucede con la mayoría de las conocidas, naturalmente se han preservado mejor.

En un intento por analizar la distribución de la pintura parietal de norte a sur del país, se advierten zonas francamente favorecidas con respecto a otras. Así, para la precordillera de la provincia de Arica están incorporados en la literatura especializada no menos de veinte yacimientos importantes de pictografías de estilo naturalista y recientemente se han estudiado otros sitios de altura, de mucha trascendencia. En la cuenca del Loa, son famosas desde los años cuarenta las pinturas de Taira, y posteriormente se han incorporado nuevos sitios del Loa Superior y de su afluente el río Salado.

Permanecen aún escasamente publicadas las pinturas de la quebrada del Médano, una quebrada costera situada a pocos kilómetros al norte de la ciudad de Taltal. Reproducen en colores rojos

escenas de caza y de pesca de animales marinos y también de caza de camélidos (Fig. 56, 57, 60).

Para la cordillera de la III Región de Atacama se han denunciado dos importantes yacimientos de pinturas de un estilo muy propio. Se representan grandes figuras humanas con túnicas decoradas. Nos referimos a las del Salar de los Infieles y a las de la quebrada de Las Pinturas (Fig. 8). Pero también en la cuenca del río Copiapó se han encontrado varios sitios con pinturas parietales: el llamado "pájaro verde" en un alero del flanco derecho del río Figueroa (Fig. 16), las de las trancas de Ramos y de Monos en el valle del Jorquera y en otros lugares.

Importante repositorio de pinturas es el oasis Finca Chañaral situado a 100 km al norte de Copiapó. Estarían vinculadas a una ocupación incaica. Las pinturas se distribuyen en las paredes rocosas que confinan la quebrada.

En la IV Región de Coquimbo los sitios con pinturas son escasos y de poca significación. Se han descrito para el Panul, en la costa; en el valle del Encanto junto a numerosos petroglifos y morteros en roca; en el abrigo de Pichasca, al interior del valle del Hurtado.

En el Area Metropolitana, la pintura más famosa, conocida desde a lo menos el siglo pasado es la de la "Iglesia de Piedra", al pie de la vertiente sur del cordón de Chacabuco. Reproduce una figura

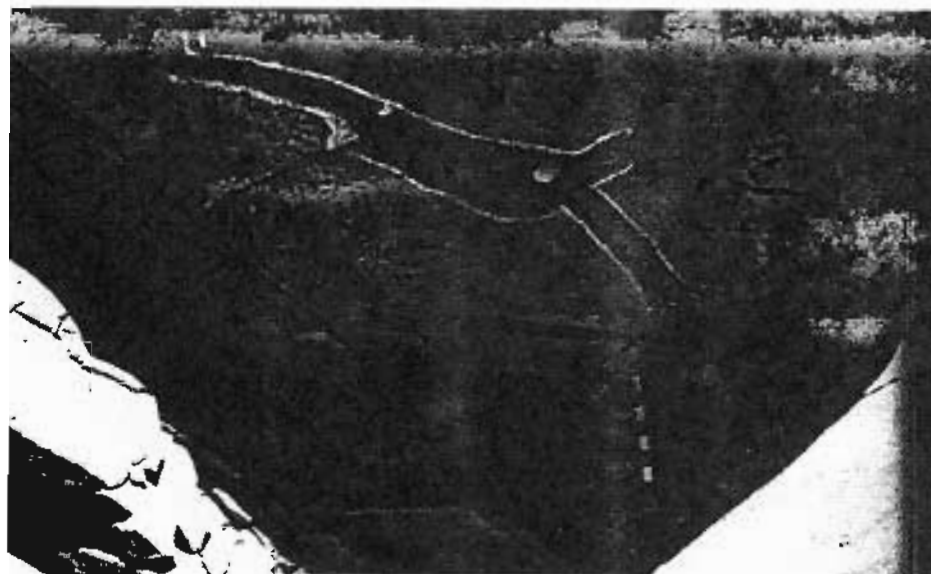


FIG. 16: *El Pájaro Verde. Pictografía policroma en la pared rocosa del flanco derecho del río Figueroa, en la cuenca alta del río Copiapó, III Región de Atacama.*

FIG. 17: *Personaje vestido con una túnica "ajedrezada", en el interior de un plato diaguita. Museo Nacional de Historia Natural.*

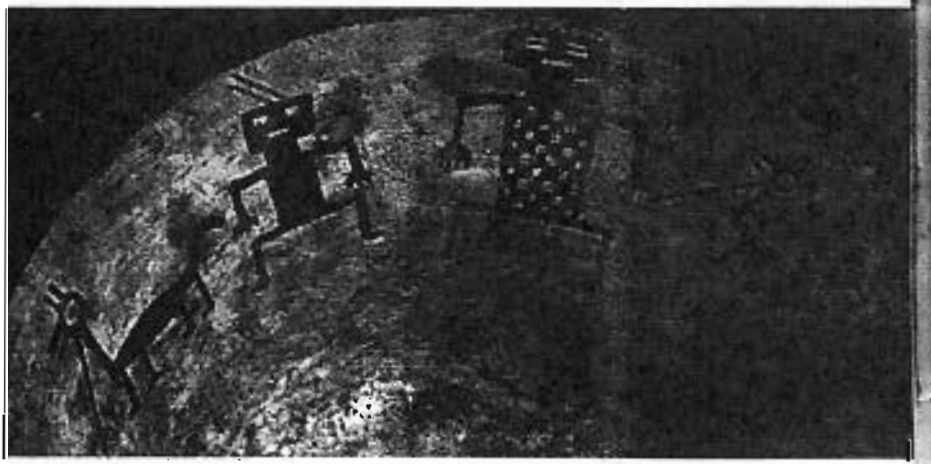




FIG. 18: Bardas del río Ibáñez, Lago General Carrera. Aisén. Pintura del Estilo Patagónico. Escena de una guanaca y su cría.

humana esquemática con túnica ajedrezada, similar a ciertas figuras que decoran las paredes interiores de vasos campaniformes diaguita-inca (Fig. 17).

Más al sur, en la cuenca alta del río Tinguiririca se encuentran las famosas pinturas de la "Casa Pintada", cuya correlación con pinturas análogas del Rincón del Atuel, al sur de la provincia de Mendoza en Argentina, es obvia.

Debemos dar un gran salto hasta alcanzar la Patagonia Chilena Central para hallar nuevas manifestaciones de pinturas. En efecto, en el área subandina oriental de la XI Región, en las inmediaciones del lago General Carrera, se hallan pinturas del más puro estilo patagónico. Son conocidas las pinturas de grecas, de manos estarcidas y de escenas en que intervienen guanacos que decoran las bardas en las márgenes del río Ibáñez, en la ribera norte del lago (Fig. 18) y las de la cueva del río Pedregoso (Fig. 103). Finalmente, han sido citadas pinturas mal conservadas en algunos aleros de la región de pampas que se extiende al norte del Estrecho de Magallanes.

La técnica del Petroglifo es, sin duda, particularmente profusa en los valles agrícolas del Norte Grande, incluidos varios sectores de la cuenca superior del río Loa y arterias tributarias del Salar de Atacama; en algunos de los valles transversales del Norte Chico y sus interfluvios; y, en otras cuencas de más al sur como es la del río

Cachapoal y la cuenca alta del Maule, en especial en la Cordillera del Melado. Pero también se encuentran grabados de surco profundo en el área araucana; tal vez el de Chan Chan, a orillas del río Bueno sea el grabado indígena más austral hasta ahora conocido en Chile. (Fig. 99).

Los yacimientos mejor conocidos de petroglifos en el valle del río Lluta son los de la pared sur del cajón en el sector de Chapisca, y los de Molinos. En el valle de Azapa, eran conocidos hasta que fueron completamente destruidos los del Cerro Chuño, en el flanco norte de la boca del valle; los de Sobraya (Fig. 19), asociados a un cementerio con influencia Tiahuanaco; un bloque aislado en la pared sur del cajón, en el sector de Ausipar, el cual representa una batalla entre arqueros a causa de un diferendo por el ganado (Fig. 20).

En el valle de Codpa o Vitor, los grabados más notables se encuentran sobre las rocas riolíticas que conforman la pared sur del Sector de Ofraja, situado a 7 km aguas abajo del pueblo de Codpa (Fig. 6). En el valle de Camarones, los numerosos campos de petroglifos se distribuyen por todo el curso medio y medio-superior, desde el sector agrícola de Conanoxa a Esquiña. El piedemonte del sector Taltape es el más rico del valle con petrograbados sobre bloques dispersos. A los de Taltape siguen los de Huancarane, Pampanune y Cochiza que son los sectores agrícolas que continúan hacia aguas arriba.



FIG. 19: Grabados de cuerpo lleno de Sobraya, valle de Azapa. Asociado a cementerio con influencia Tiahuanaco.

El valle de Camiña, en su curso medio-superior también es rico en grabados. El más notable es el gran paredón de Compe-1, donde una veintena de camélidos de cuerpo lleno, en actitudes rígidas, rodean a un personaje con los miembros abiertos y flectados vestidos con una túnica ajedrezada (Fig. 34).

Muchas de las quebradas que desembocan en la Pampa del Tamarugal poseen en su interior valiosos campos de petroglifos.

Pero quizá el yacimiento de petroglifos más impresionante de la Región de Tarapacá sea el de Tamentica, en el curso medio de la Qda. Guatacondo. (Fig. 44). Se trata de un sitio de concentración que saca partido de un gran afloramiento granítico, con carácter de santuario destinado al culto al cóndor. La temática es muy variada sobre



FIG. 20: Grabado de Ausipar del curso medio-superior del valle de Azapa. Enfrentamiento de arqueros en un diferendo por la posesión del ganado.



FIG. 21: El "Sol" de Taltape, valle de Camarones. Grabados de diferentes motivos: ala de cóndor, camélidos, "diablitos", danzantes, etc. Superposición de un "sol", motivo geométrico sobre los más antiguos.



FIG. 22: Grabado de Taltape, valle de Camarones. Hombres dinámicos. Probablemente uno va perligando en una balaa.

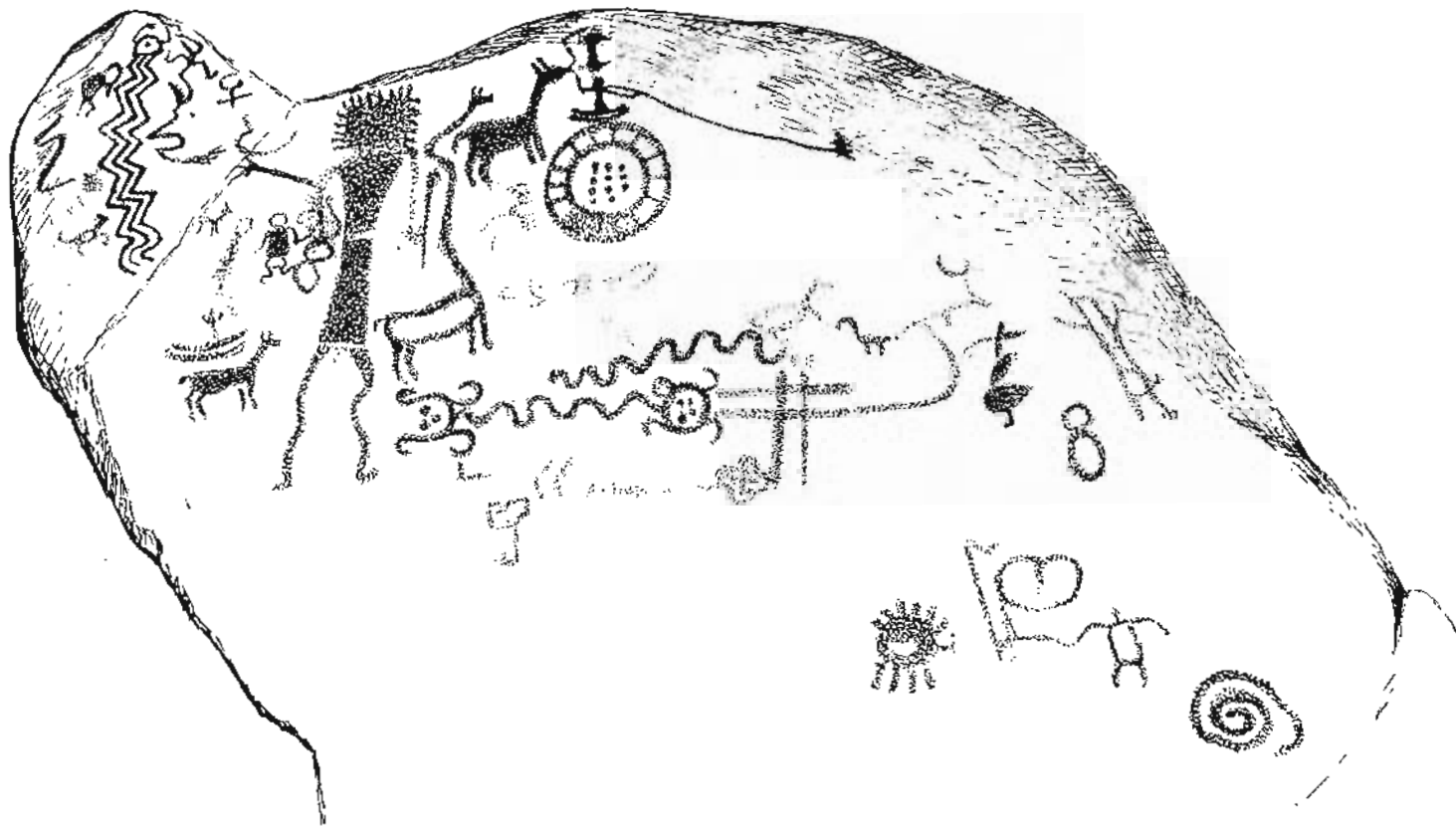
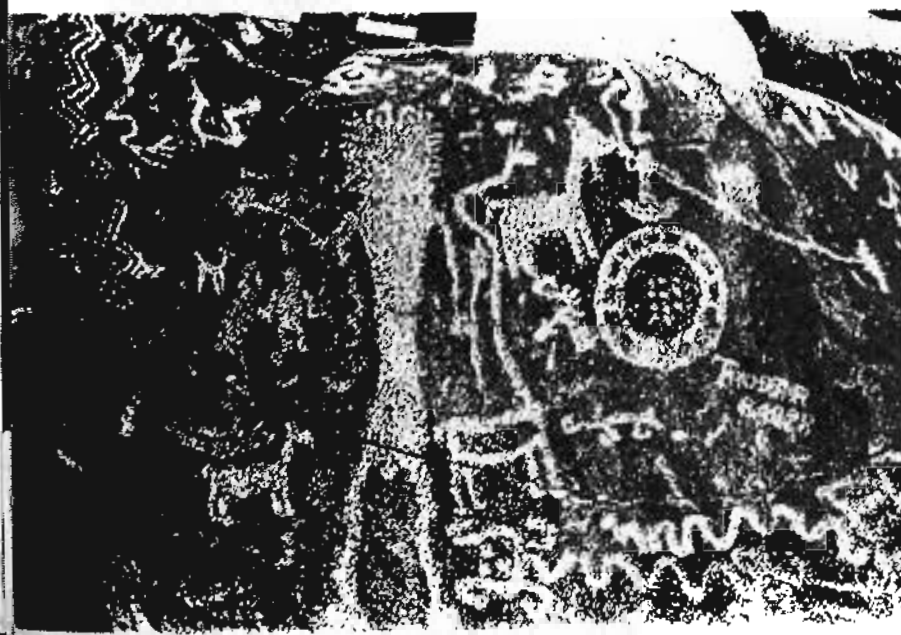


FIG. 23: Petroglifo de Tamentica. Corresponde a uno de los bloques más elocuentes del estilo, con hombres tripulando balsa; camélido (uno de cuello alargado); figuras geométricas y un hombre gigante, quizás un personaje mitológico.



la base de hombres en distintas actividades y animales que interactúan con ellos. La escena es lo preponderante.

En el Loa Superior son numerosos los sitios de petroglifos aunque los principales son los de Angostura (Fig. 24) y los de la Cueva de la Damiana. Asimismo, en la confluencia del Toconce al Salado existe un notable petroglifo naturalista.

La cuenca del Salar de Atacama posee varios yacimientos de arte en la técnica que comentamos. Notables son los grabados sobre las paredes riolíticas del río Chuschul (Fig. 29), afluente del río San Pedro de Atacama.

Hay que llegar a la cuenca del río Copiapó para volver a encontrar petroglifos tras dejar atrás el largo Despoblado de Atacama.

FIG. 24: Petroglifos de Angostura, en el río Loa Superior. Escenas alusivas al culto del dios felino, con sacrificio humano, sacerdotes y acólitos. Posiblemente ritos de iniciación.

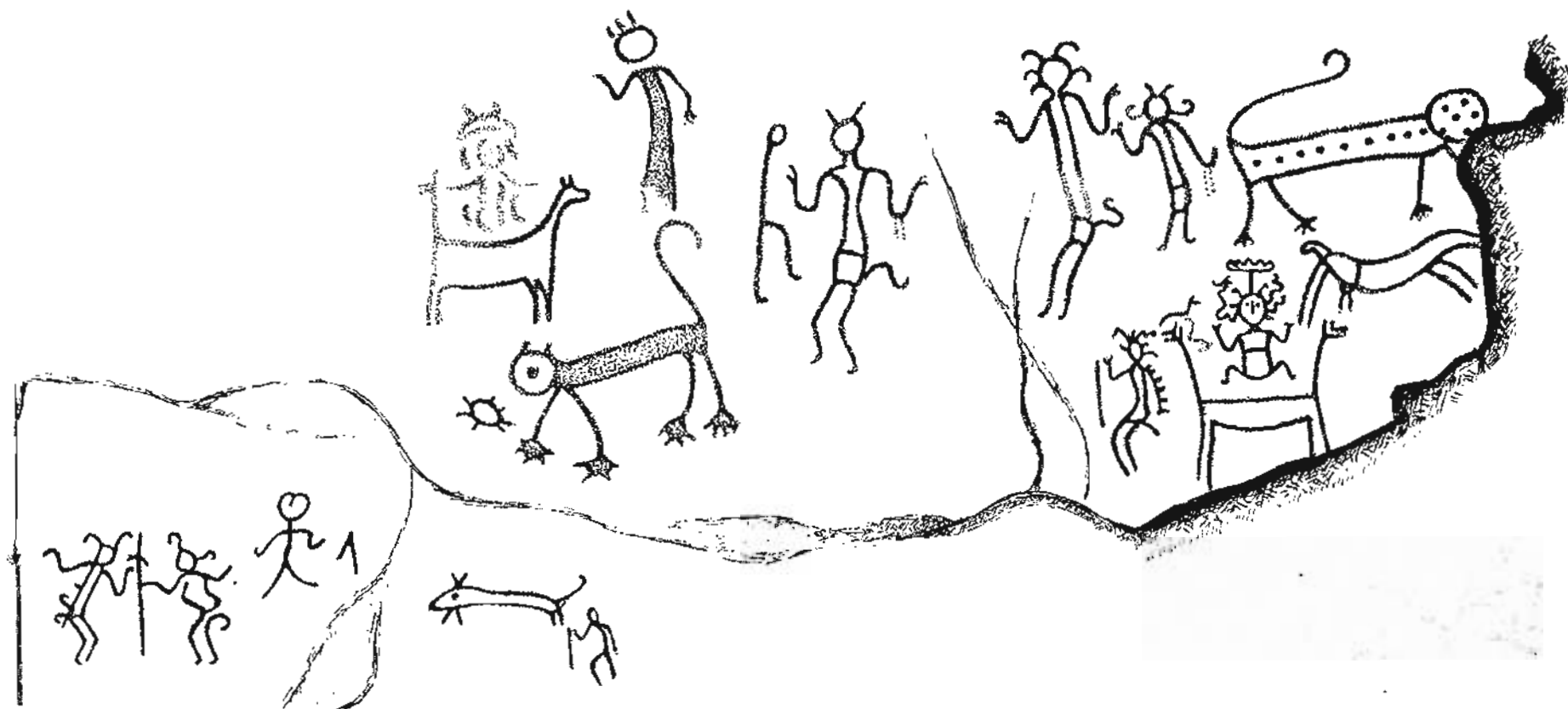




FIG. 25. *Petroglifo de Pampanune, valle superior de Camarones. Hombres con animales domésticos.*

FIG. 26: *Petroglifo de Cochiza, en el valle superior de Camarones, prov. de Arica. Hombre con animales domésticos.*



En el valle del Huasco, como en el de Copiapó, son escasas estas manifestaciones y se concentran en el curso medio de él, en el sector de Las Máquinas y Camarones (Fig. 107). Pocos kilómetros al norte de Caldera, junto a la costa un afloramiento rocoso exhibe numerosas representaciones de peces en técnica de grabado por incisión. (Fig. 31).

En el interfluvio Huasco-Elqui la técnica adquiere carácter masivo. En efecto, en los faldeos del cerro La Silla existen varios centenares de bloques con más de cuatrocientos conjuntos grabados.

FIG. 27: *Petroglifo de Huancarane, valle medio de Camarones, prov. de Arica. Danzantes. Período de Desarrollos Regionales.*

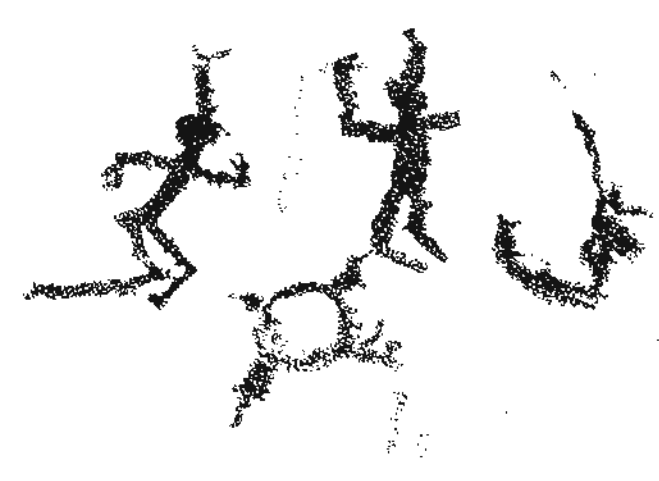


FIG. 28: Petroglifo de Pampanune, en el valle medio-superior de Camarones. Hombres con cuadrúpedos domésticos.

Importante en este interfluvio, pero esta vez adyacente a la línea de costa, a pocos kilómetros al sur de la desembocadura del río Huasco, se han grabado profusamente unas planchadas de caliza con representaciones de vulvas.

El valle de Elqui propiamente es pobre en grabado. Sin embargo, en su tributario del norte la quebrada de Marquesa existe una gran concentración de petroglifos con más de ochocientos conjuntos sobre otros tantos bloques pétreos.

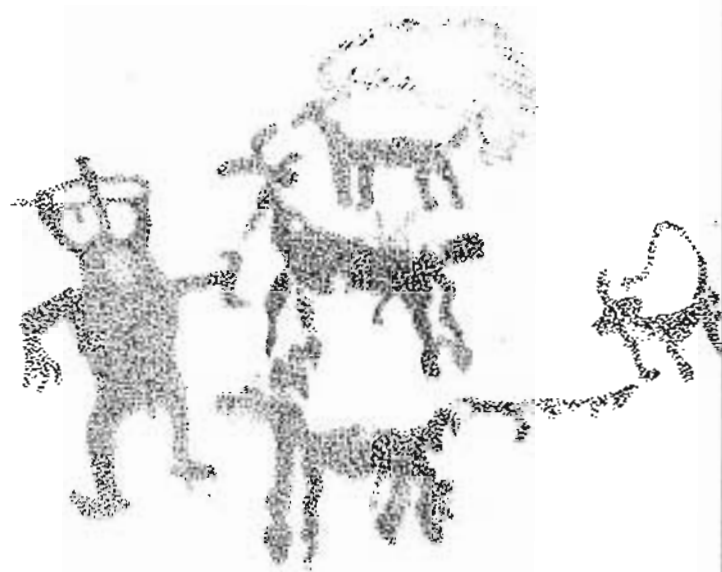


FIG. 29: Petroglifos de las paredes del río Chuschul o Salado, afluente del río San Pedro de Atacama. Prov. del Loa. Personajes en actitudes rituales, vestidos de túnicas. Cabezas aisladas interpretables como cabezas-trofeo.



FIG. 32: *Petroglifos de Puerto Manso, prov. del Choapa. Máscara cuadrangular, con pinturas o tatuajes faciales. Es una de diez figuras grabadas al borde del acantilado litoral, a unos 36 km al norte del Puerto de Los Vilos y a 500 m al norte de la caleta Puerto Manso. Se le considera una componente del Estilo Limarí.*

Unos pocos kilómetros al norte de la desembocadura del Choapa, en las inmediaciones de Puerto Manso, se encuentra en el barranco costero un conjunto de petroglifos ejecutados en la pared misma del barranco, a escasos metros de la línea de rompiente. Reproducen varias cabezas-máscaras con atavíos cefálicos (Fig. 32, 81, 82).

Después de los valles formativos del río Petorca, hay que llegar al curso medio superior del valle del Aconcagua para encontrar nuevos yacimientos de arte rupestre en la técnica de grabado. En efecto, entre San Felipe y río Blanco hay numerosos sitios, algunos de gran importancia por la calidad de su temática abstracta, cuyo conjunto de símbolos unido a la singular representación humana da origen a la creación del llamado Estilo Aconcagua.

En la cuenca del Maipo la expresión rupestre es muy escasa. Sólo dos yacimientos de precordillera se encuentran publicados.

En la cuenca del Cachapoal, algo más al sur, la representación en técnica de grabado vuelve a adquirir cierta popularidad.

Pero hay que trasladarse a la cuenca del Maule para interferir nuevos y ricos yacimientos de arte parietal. Probablemente la carencia de una exploración acuciosa en las cuencas entre el Cachapoal y el Maule mantenga en blanco esa extensa área.

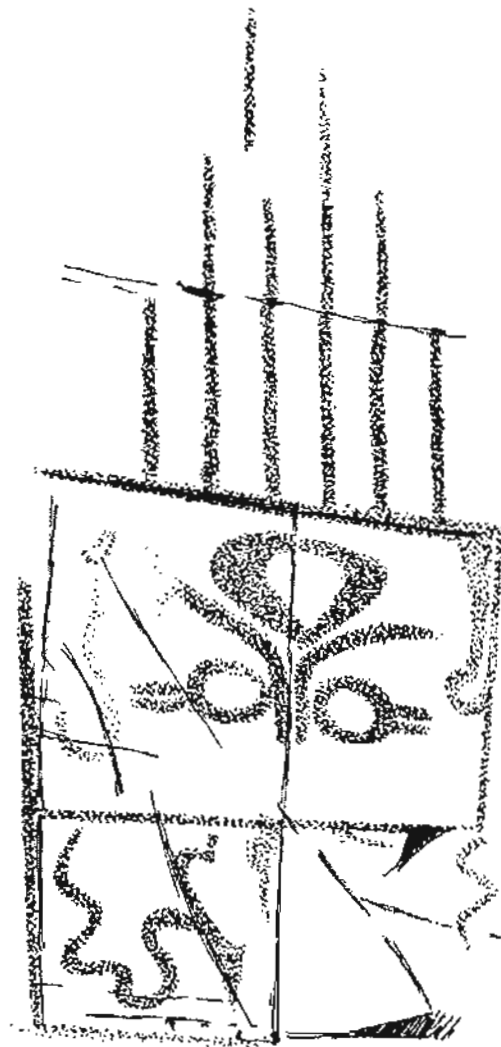


FIG. 33. Máscara de felino de Arica, en madera polieromada. Período Agro-alfarero Tardío. Museo Nacional de Historia Natural.



En la subcuenca del río Guaiquivilo-Melado, afluente de la ribera sur del Maule en su curso superior, se han detectado numerosos yacimientos de petroglifos practicados en asociación a saltos de agua en un paisaje de tipo alpino en los cajones-torrenteras que descienden desde la cordillera del Melado al valle principal. Pero sin duda, los cuatro más importantes por el número de glifos que reúnen son los del Cajón de Calabozos, los del Cajón de Valdés, los del Cajón del Toro y los del Cajón de La Gloria. El estudio de los miles de glifos ha permitido definir el Estilo Guaiquivilo.

En el área araucana se han reconocido algunos petroglifos de surco profundo y se ha llegado a definir un Estilo de Rostros. De este tipo es el de un bloque aislado de Chan Chan en el río Bueno, al sur del cual, por el lado chileno no se han reconocido petroglifos.

LOS ESTILOS LOCALES DE ARTE RUPESTRE INDIGENA EN CHILE

El conocimiento más o menos acabado del arte parietal indígena a todo lo largo de Chile, permite caracterizar estilos propios de cada zona, diferenciados en alguno o en todos los aspectos básicos que lo componen. Se hace difícil, sin embargo, delimitar con cierta precisión áreas geográficas que queden caracterizadas por varios signos diferenciales que sean comunes. Lo que en realidad acontece

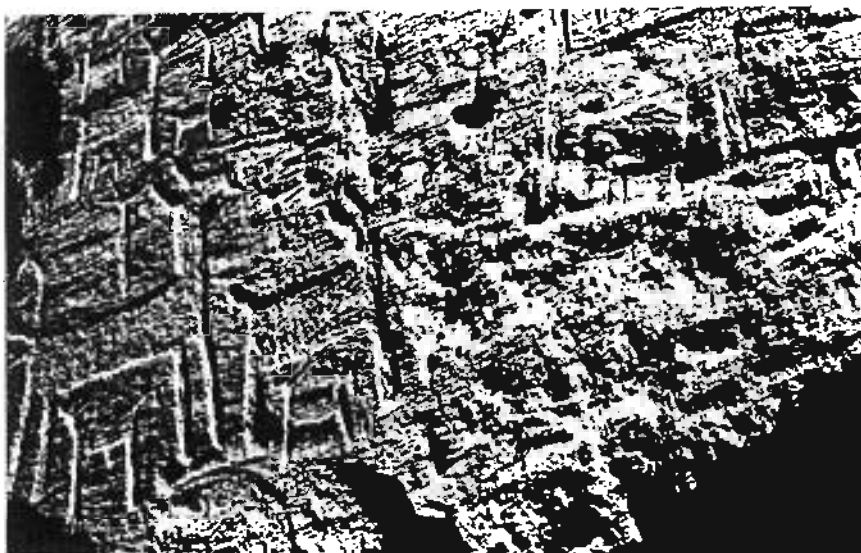
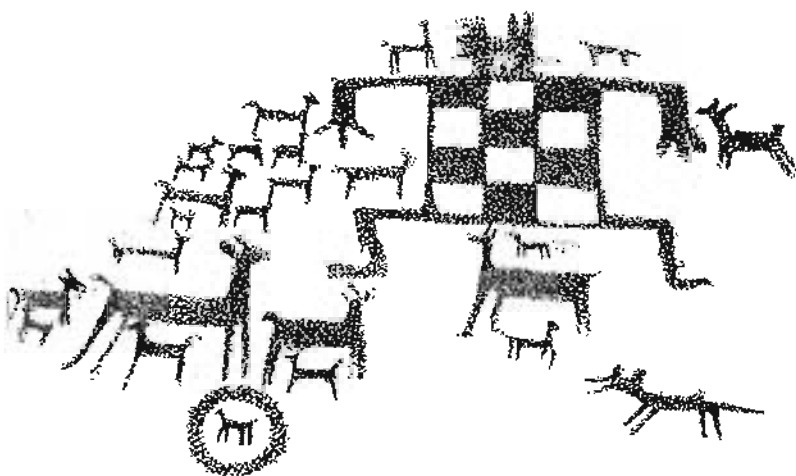


FIG. 34: Compe, valle de Camiña. Camélidos grabados en cuerpo lleno organizados en torno a un gran personaje de piernas y brazos abiertos que lleva túnica ujedrezada. Ocupa una faceta vertical de un bloque pétreo.

FIG. 34a: Compe, valle de Camiña. Ayuda a comprender la fotografía de Fig. 34.



es una transición paulatina de un área a otra. En una zona adquiere popularidad uno o más signos, los que en el área vecina también aparecen, pero se manifiestan con menor intensidad, a expensas de una mayor frecuencia de otros nuevos. Se va estableciendo así un engrane o traslape de los estilos entre zonas vecinas.

Por otra parte, un estilo determinado no aparece ni aún en la zona donde alcanza su clímax, en grado absoluto de pureza, sino por lo general se presenta alterado con motivos extraños al que se trata de abstraer, influencias que pueden alcanzar distintas intensidades.

La presencia de signos extraños puede indicar contactos con otro grupo étnico o, también, sobre todo en casos de superposiciones, cambios con el tiempo. Los estilos no son estáticos sino esencialmente dinámicos. Esta dinámica de transformaciones será tanto más rápida cuanto más expuesta esté el área a la circulación de corrientes culturales. En cambio, si son áreas marginales a esas corrientes, los estilos que en ellas se desarrollen logran una mayor permanencia, como es el caso del arte patagónico, que es uno de los más conservadores a través de milenios debido al aislamiento en el extremo sur de América.

FIG. 35: Camélidos domésticos pastando en los "bolobales" (uegas) de la Puna, en la Ciénega de Paríncota, a los pies de los Nevados de Paríncota, en el Altiplano suriano.



FIG. 36: *Perspectiva volcada en pinturas de Tangani 3. Los indígenas de la cordillera ariqueña usaron esta técnica para dar la sensación de un ruedo de animales. Componente del Estilo de la Sierra de Arica.*

FIG. 37: *En la alta meseta de la Puna, la principal actividad económica consiste en la crianza de camélidos, (llamas y alpacas). A menudo se organizan caravanas de llamas con fines de comercio, las que recorren grandes distancias. El arreo de la foto viaja desde Istuga a Esquiña.*

Estilo de la Sierra de Arica

En varios abrigos de la Sierra de Arica —a lo menos en quince— situados en los alrededores de Putre, en los cerros de Tangani, en la quebrada de Toncolaca o Pachama; en el interior del valle de Camarones, en los abrigos de Confase y en el de Chefune, etc., se ha detectado un arte parietal que tiene una unidad innegable de estilo. Ultimamente este arte se ha revelado en algunos puntos más altos antes no explorados en la puna ariqueña. En efecto, trabajos recientes en la precordillera alta y en la puna han conducido al descubrimiento de nuevos sitios de este arte pictórico en los abrigos de Piñuta y Anocariri, Guañure, Puxuma y otros.

La técnica corresponde esencialmente a la de pintura en policromía. Por excepción se ha empleado en estos aleros la técnica del grabado y casi siempre corresponde a superposición sobre las pinturas. En cuanto a temática y configuración, se orientan a reproducir sobre paneles del fondo o laterales de los abrigos asociaciones de camélidos naturalistas con hombres diminutos, desproporcionadamente esquemáticos, pequeños en comparación al animal. Estos hombres a veces van armados de arcos; arcos y escudo o de venablos; pero lo frecuente es que el hombre se representa como palote o como palote con brazos y piernas entreabiertas, y formando hileras, sea en un plano o en

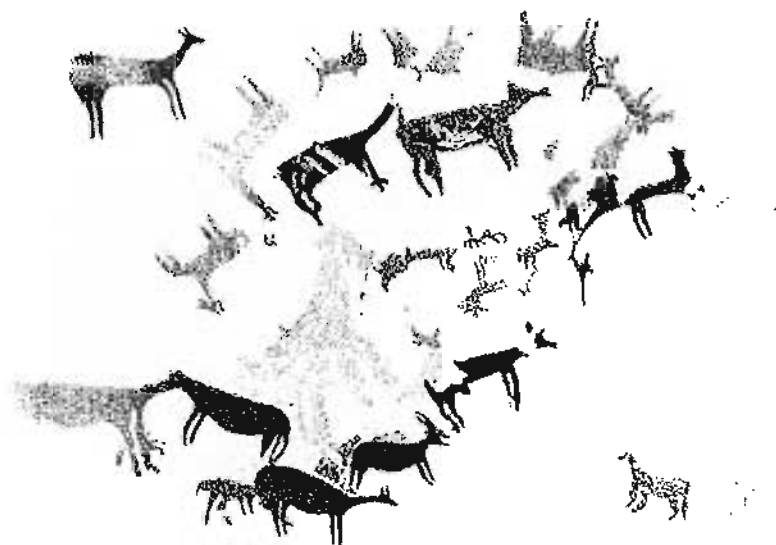




FIG. 38: Pinturas policromas de Vilacaurani, Sierra de Arica. Interacción entre hombres y camélidos en escenas de "chacu" o caza por rodeo. Nótese el daño inferido en los cuerpos de animales y hombres por un muestreo con cincel hecho por un pseudo investigador. También, el daño del negro de humo de fogones encendidos en el piso del abrigo.



FIG. 39: Pintura naturalista de Cunturchucuña, en la cordillera andina de Arica. Exponente del Estilo de la Sierra de Arica.



perspectiva, para lo cual inclinaban ligeramente la hilera. Esta asociación se ha interpretado como reproducción de escenas de *chacu* o caza por rodeo, pero también hay escenas muy originales de caza con boleadoras (Panel central del Alero Vilacaurani). Las más notables escenas de *chacu* se reproducen en Vilacaurani y en Tangani I. (Fig. 40, 43).

Sin duda que los camélidos son los protagonistas principales en todos los abrigos conocidos, ya que una contabilización arroja una cifra superior a medio millar (550 representaciones), pero también como animal característico entre los camélidos se encuentra el felino, propiciado como depredador de ellos. Por excepción el cóndor, un cánido o una chinchilla o vizcacha.

Los camélidos gozan de gran dinamismo siempre de perfil y a la carrera, asociados en hileras o, más raramente, aislados. Los artistas de la cordillera andina se esmeraron en señalar algunos caracteres anatómicos con mucha fidelidad como la separación de los dedos, indicando expresamente su carácter de *paradigitado*; la cola corta algo levantada y arqueada hacia abajo; el cuello largo echado hacia adelante, las orejas paradas. En ciertas ocasiones, como sucede en el Panel IV de Vilacaurani, la sensación de mayor dinamismo y fuerza en la carrera la acentúa el artista alargando exagerada y graciosamente el cuerpo y el cuello de los animales.

Los colores más frecuentes, siguiendo un orden

FIG. 40: Pinturas policromas de Vilacaurani, en la Sierra de Arica. Un sector del panel principal de la pared del fondo del alero que muestra una escena de caza de camélidos con boleadora.

FIG. 41: Pintura polícroma de Incaní, en Putre (Sierra de Arica). Un elocuente ejemplo de superposición de pinturas en blanco sobre las policromas más antiguas.



de mayor a menor popularidad, son el rojo en distintas tonalidades (rojo sangre seca, rojo sangre fresca, rojo-naranja, etc.), el negro, el blanco y el amarillo.

Los tamaños de las representaciones de los camélidos son variables: el de mayor tamaño mide 70 cm, en tanto que el de menor tamaño alcanza sólo a 5 cm de longitud, pero una cifra representativa, en cuyo rango cae la mayor cantidad es el de 25 a 30 cm.

En cuanto a la orientación de los camélidos, supuesto el observador de frente a los paneles, hay

cierta equiparidad entre los que corren de izquierda a derecha con los que van en sentido contrario. En algunos aleros, los de mayor frecuencia son, lejos, los de izquierda a derecha, y en otros ocurre al revés.

Una escena extraordinaria se da en el abrigo Tangani 3b: los camélidos corren en círculo. Para dar esta sensación, el indígena recurrió a la *perspectiva primitiva* o *abatida*, apareciendo los camélidos de mayor profundidad relativa, volcados con las patas hacia arriba. Es el único caso que se conoce en Chile en que el indígena recurrió a este recurso estético para conseguir la perspectiva, lográndolo plenamente (Fig. 36).

FIG. 42: Vista de los cerros de Tangani desde la qda. Chapiquiña. Alrededor de la cima del cerro-testigo se disponen hasta siete abrigos que conservan manifestaciones de arte rupestre.



FIG. 43: Tangani 1. Panel de fondo del abrigo Tangani 1 con hileras de hombres y camélidos en escenas de chacu. Se advierten superposiciones de grabados sobre las pinturas.



El tamaño de los felinos representados es de unos 15 a 20 cm, por lo general, pero no falta el que tenga hasta 50 cm. Frecuentemente se encuentran mezclados con los camélidos, mas en Vilacaurani, en el Panel II, se encuentra un conjunto de ocho felinos mezclados con tres antropomorfos esquemáticos. Los felinos se caracterizan en este estilo por estar de perfil; exhiben un cuerpo alargado y "flexible" que termina en una cola larga levantada o tiesa, dirigida hacia atrás como una prolongación del lomo; las patas son cortas. Casi siempre van pintados de rojo.

El tamaño de los antropomorfos esquemáticos

va desde 3 cm hasta 40 cm de altura, pero lo más frecuente es que sean de 10 a 20 cm. El color más popular es el rojo, y le sigue el negro; otros colores son de bajísima frecuencia.

En el estilo que tratamos los símbolos o temas geométricos-abstractos son extraordinariamente escasos. Se reducen a algunas lineaturas caprichosas interpretables como lazos; a haces de lineaturas verticales zigzagueantes y a círculo rojo. Los puntiformes son también muy escasos, y se aplican a lineaturas que podrían representar huellas de animales.

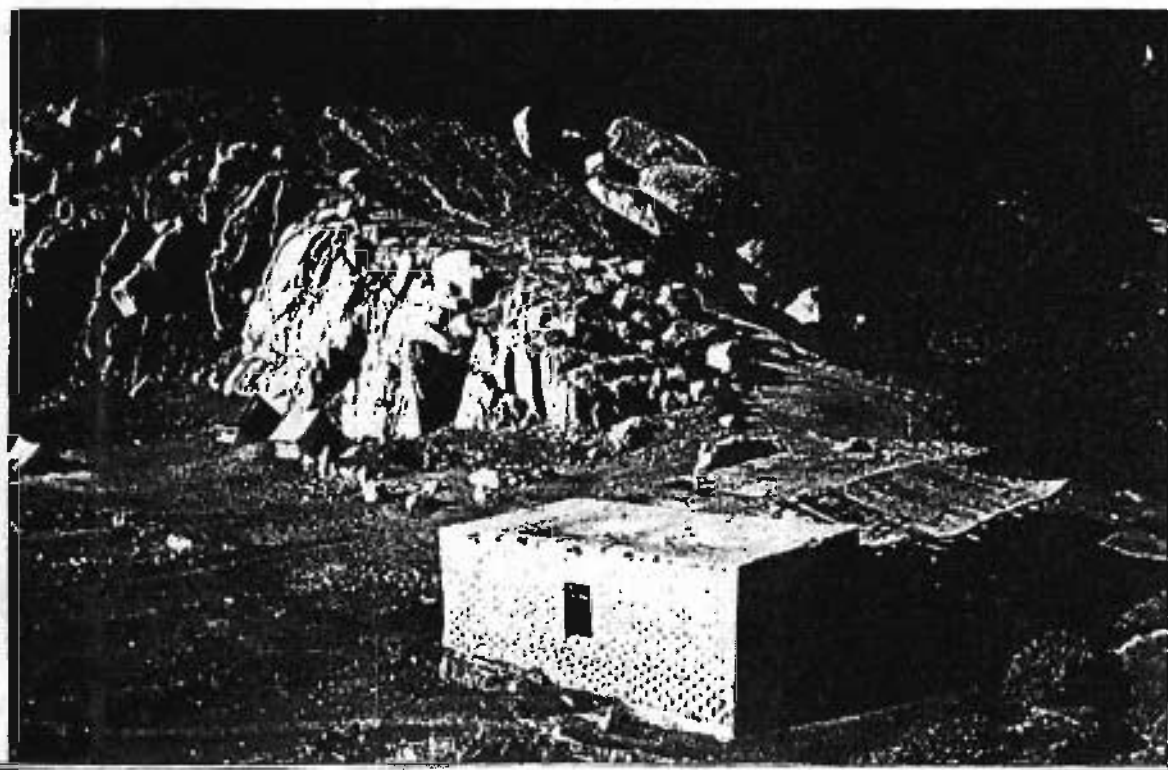


FIG. 44: El yacimiento de petroglifos en un afloramiento rocoso de Tamentica, en el curso medio de la Qda. Guatacondo. Se trata de un importante santuario dedicado al culto del cóndor.



Estilo de la zona de Tamentica

El nombre del estilo deriva de uno de los repositorios de petroglifos más importantes del Norte Grande de Chile. Se presenta como un estilo de concentración asociado a un afloramiento granodiorítico del curso medio de la quebrada de Guatacondo, en el oasis de Tamentica. En cierto modo tipifica este yacimiento —dada la variedad de su temática— el arte rupestre en técnica de grabado de la Región de Tarapacá, apareciendo así como una síntesis del petroglifo de los valles cálidos del extremo norte.

El estilo se configura grabando abigarradamente las superficies de los bloques cubriéndolas completamente con motivos independientes y con escenas de la vida diaria; las superposiciones son más bien raras.

El tema más repetido es la representación del cóndor; de ahí que a este yacimiento se le considere un gran santuario dedicado al culto de esta majestuosa ave andina. Se lo presenta aislado en una gran variedad de formas que van desde el mayor naturalismo al abstracto. Aparece el hombre-cóndor y también es frecuente que de esta ave sólo se muestre el ala, lo cual se ve con cierta frecuencia en los petroglifos de Tarapacá.

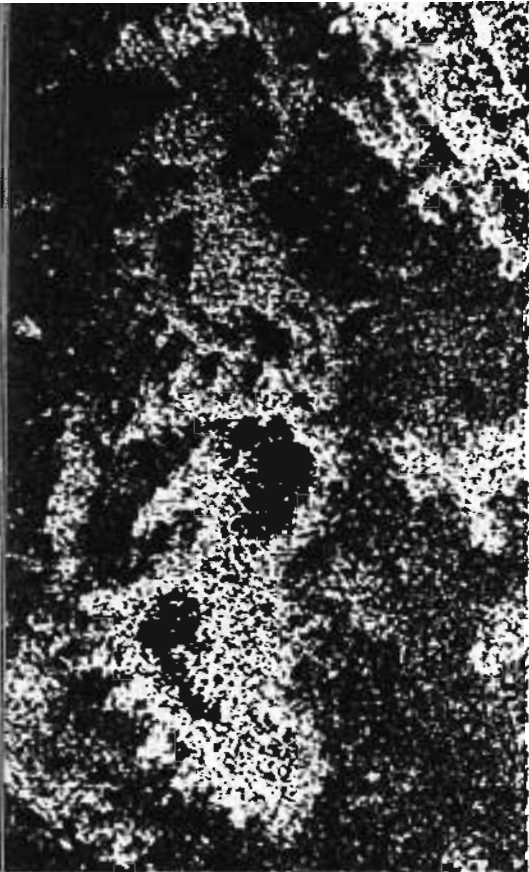


FIG. 46:
Santuario de Tamentica,
Qda. Guatacondo. Dos
cóndores. Ambos se mues-
tran con una ala abajo y
otra arriba, como en una
danza ritual. A su lado
un hombre-cóndor, seme-
jante al de la lámina de
oro de Fig. 111 encontrada
en Guatacondo.

Las escenas más espectantes, donde intervienen el hombre y hombres y animales en íntima interac-
ción son las siguientes: Balsa de cueros de lobo
tripulada con hombre pertigando; hombres pescan-
do desde balsas, con visión del pez atrapado en el
anzuelo; hombres que guían caravanas de llamas;
hombres que cargan llamas atalajadas; hileras de
músicos; hileras de jorobados; pareja de bailarines;
hileras de hombres contiguos y de frente. Las
representaciones aisladas comprenden: rostros en-
mascarados; hombres con túnica; lagartos; peces

FIG. 47: Petroglifo de Tamentica. Lagarto visto a
vuelo de pájaro.

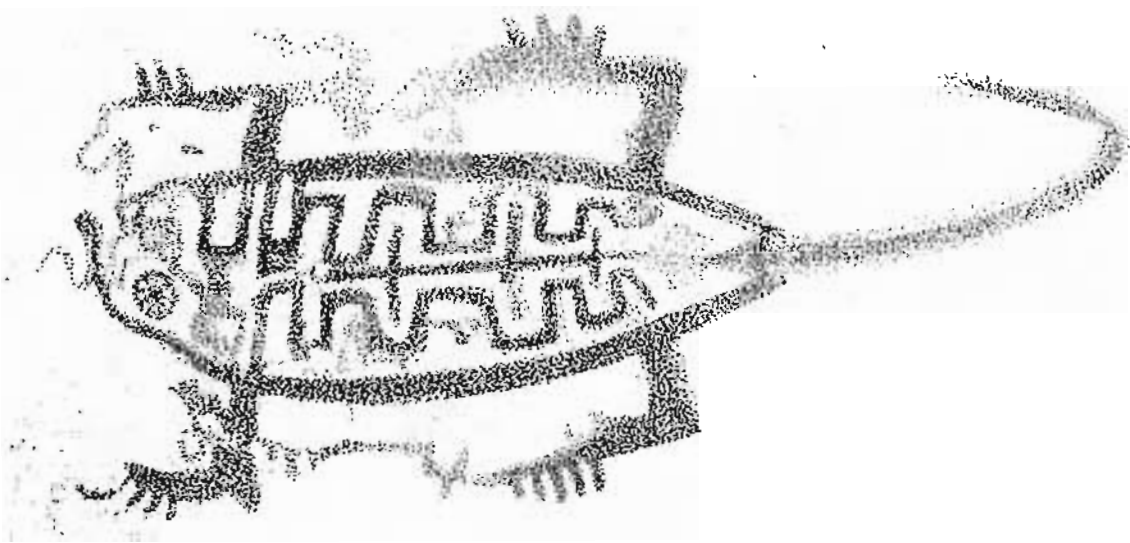


FIG. 48: Petroglifo de Tamentica.
Una versión del hombre-
cóndor.



aislados; llama con el cuello alargado; ala de cóndor; pareja de pumas; figuras encerradas en formas cuadrangulares. Una gran reunión de llamas ordenadas en hileras se podría interpretar como un acto de contabilidad del ganado.

Los signos abstractos más frecuentes son las grecas; la espiral; "soles" y estrelliformes; lineaturas en zigzag de paralelas quebradas o de paralelas ondulantes; la cruz, entre otros.

FIG. 50: Petroglifo de Tamentica, Qda. Guatacondo. Hombre en balsa de cueros de lobo; hombre cóndor y otros motivos.

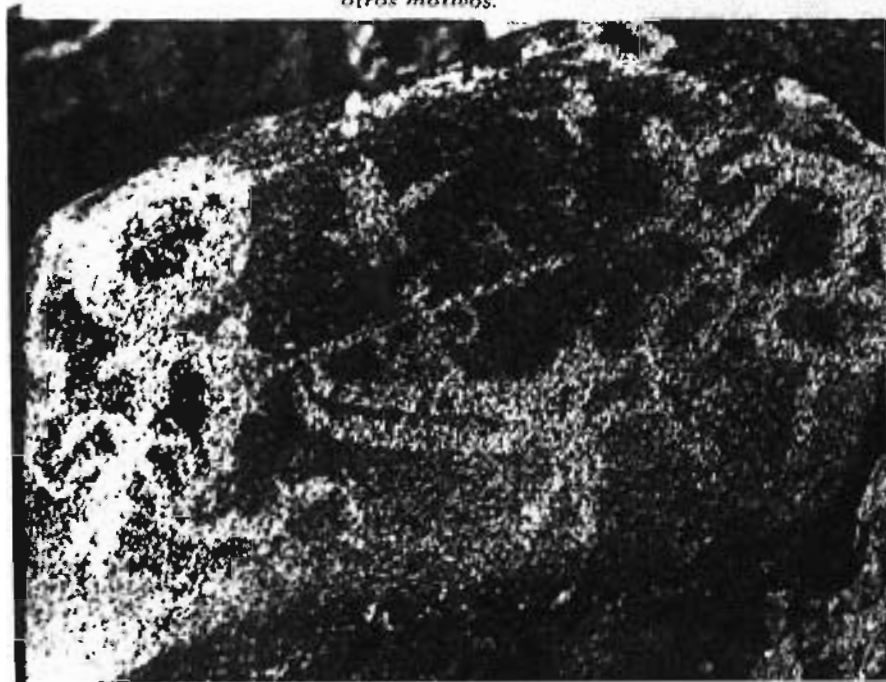


FIG. 49: Cóndor grabado de Tamentica, quebrada de Guatacondo. Nótese la cola.



FIG. 51: Petroglifos de Tamentica. Diversos motivos propios del estilo. Entre ellos hombre y llama atalajada.





FIG. 53: Petroglifos de Tamentica. Una de las variantes en el diseño del cóndor.



FIG. 52: Petroglifos de Tamentica, Qda. Guatacondo. Variados motivos propios del estilo Tamentica.



FIG. 54: Petroglifo de Tamentica. Variante del diseño del cóndor, con cola sinusoidal.

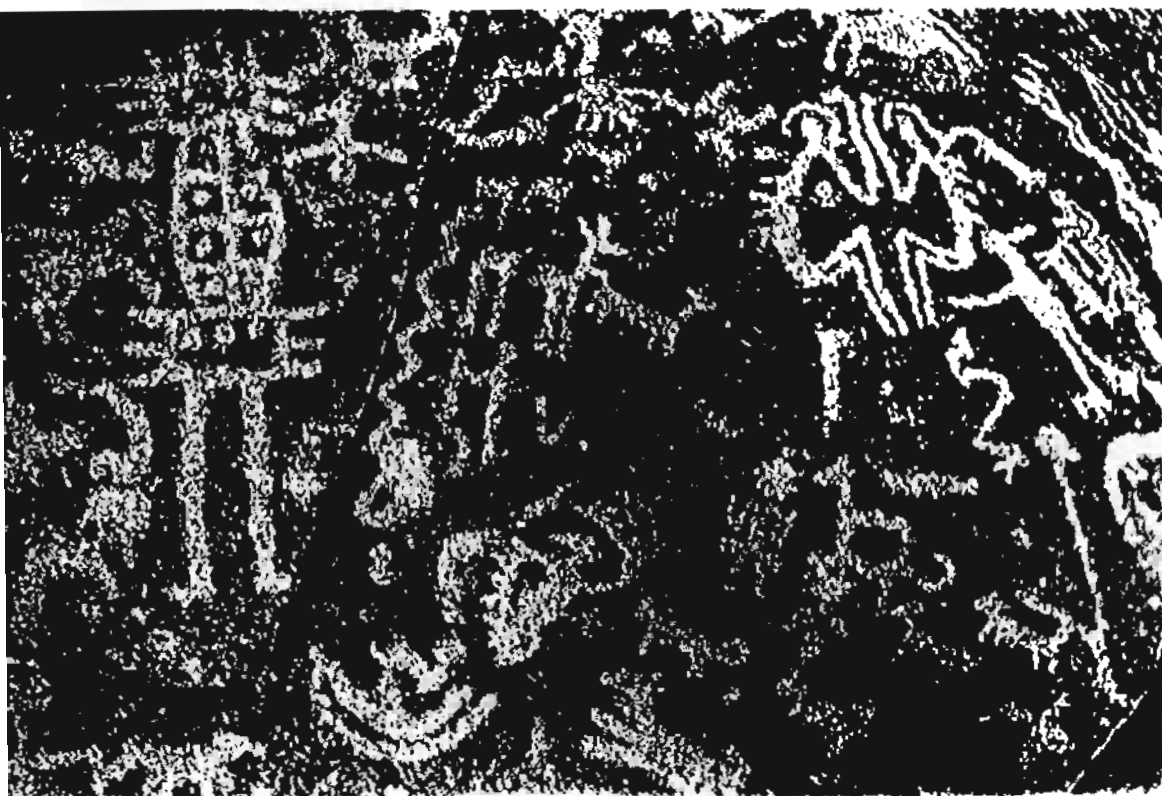


FIG. 55: Petroglifo de Tamentica. Qda. de Guatacondo. Motivos típicos del Estilo Tamentica.

Estilo de la Quebrada El Médano.

En la costa de Taltal, a unos 40 km al norte de ese puerto, desciende desde la cordillera de la Costa, desde el C^o Pañarave, unas de las tantas quebradas que escinden el pronunciado talud de estas serranías, entre Taltal y Antofagasta. Se trata de la quebrada del Médano, en cuya llegada a la plataforma costera se encuentra una vertiente de agua dulce de importancia local y una duna grande, responsable del topónimo. A lo largo de unos cinco kilómetros del curso medio-superior entre 1300 a

1700 m s.m. se impregnó el ambiente de misteriosas escenas pintadas sobre la roca de las paredes de la quebrada, sobre la contrahuella de los escalones con que la vaguada suele descender en nivel o sobre la roca toda —paredes y fondo— que constituye un gran rápido. Un inmenso santuario de arte votivo en pro de la buena pesca y sobre todo de la caza feliz de grandes animales marinos, y de guanacos, situado por sobre el límite o techo de la camanchaca (neblina costera) y de la vegetación.

Los indígenas expresaron con técnica de pintura llana en tintes exclusivamente rojos, escenas de arponeo y de arrastre de los animales marinos desde balsas de cueros de lobo tripuladas por uno, dos y excepcionalmente tres personas. Los animales se ven de perfil con la cola en un plano vertical.

Las especies discernibles, aparte de multitud de peces no identificables, son cetáceos, especialmente el calderón negro, el cachalote y la ballena; el lobo de mar (Fig. 57, 33, 144, 148), el pez espada (Fig. 143), pez martillo, la tortuga. Una de ellas representa a la llamada tortuga laúd (Fig. 147).

La balsa y sus tripulantes son extraordinariamente pequeños, a veces irreconocibles, al lado del animal. Impera en esto la misma idea primaria de resaltar al animal y minimizar a su lado al hombre y su obra, en este caso la balsa.



FIG. 56: Pinturas en tonos rojos de Qda. El Médano. Peces y escenas de arponeo y arrastre de animales marinos, propias del Estilo Qda. El Médano.

Esto mismo se advierte en otro aspecto de las pinturas de Qda. del Médano. Se refiere a las escenas de caza del guanaco. Un arquero enfrenta a la tropilla que desciende por la quebrada. El hombre apenas se advierte al lado del tamaño de los animales. Los camélidos aparecen flechados en el pecho.

Lo curioso en el caso del arponeo de cetáceos es que casi siempre la cuerda unida a la embarcación arranca de un punto detrás de la aleta dorsal, que es como su talón de Aquiles. Un viajero de la colonia temprana, como fue el sacerdote Antonio Vásquez de Espinosa nos relata en forma muy fiel en qué consistía la caza de cetáceos entre los pueblos costeros del norte, entre los changos. Nos cuenta con las siguientes palabras:

“Los indios de esta costa se visten de cueros de lobos marinos, y de ellos hazen sus barcas, o balsas sobre dos cueros llenos de viento, en que salen la mar afuera a pescar porque en aquella costa se haze grandissima pesca de Congrios, tollos, lisas, dorados, armados vagres, jureles, atunes, pulpos y otros muchos generos de pescados, que salpresan, y del se lleuan grandes recuas de carneros a Potosí, Chuquisaca, Lipes, y a todas aquellas prouincias de la tierra de arriba, porque es el trato principal de aquella tierra, con que an enriquesido muchos.

FIG. 57: Pinturas en tonalidades de rojo de Qda. El Médano, Panel 29 J. del yacimiento. Escenas de captura y arrastre de animales marinos desde balsas de cueros de lobo.



Todos los indios de esta Costa, demas del sustento referido, que tienen de marisco, su principal Comida, y bebida, es azeite de ballena, para lo qual matan muchas de que ay cantidad en aquella costa; el modo de pescarlas, o matarlas, es curioso, y sagas. Ay en aquella prouincia Cantidad de cobre, del qual hazen vnas puas, o Garrochuelas menores, que garrochones, estos los ponen en vnas hasta pequeñas de tal suerte dispuestas, y atadas con vn latigo de cuero de lobo a la muñeca, van a tirar a las vallenas: las quales de ordinario en aquella costa duermen de medio dia para arriba, dos, o tres oras con gran reposo, y profundo sueño, sobre aguadas, y con vna ala pequeña, que tienen sobre el coraçon se cubren la caueça para dormir por el sol. Entonces que la asechado el indio quando duerme, en que esta diestro, llega en su valsilla de lobo, en que va para valerse de ella sin que la pueda perder, y se llega donde la vallena duerme: y le da vn harponaso deuaxo del ala, donde tiene el coraçon, y instantáneamente se dexa caer al agua, por escaparse del golpe de la vallena; que en viendose herida se embrabece dando grandes bramidos, y golpes en el agua, que la arroja muy alta con la furia, y colera que le causa el dolor, y luego tira bramando hazia la mar, hasta que se siente cansada, y mortal; en el interin el indio buelue a cobrar su balsilla, y se viene a tierra a ojear y atalayar adonde viene a morir a la costa, y asi están en sentinela, hasta que la ven parar; Adonde va luego toda

aquella parcialidad, y parentela, que a estado con cuidado a la mirar, juntos todos con los amigos, y vezinos para el conuите, la abren por vn costado, donde estan comiendo vnos dentro, y otros fuera 6. y a ocho dias hasta que de hedor no pueden estar alli, en este tiempo hinchén todas sus vasijas (que las mas son de tripas de lobo marino) de lonjas de la vallena, que con el calor del sol, se derriten, y conuierten en azeite, el qual azeite es su bebida ordinaria; estas botas o tripas de lobo son algunas tan grandes que cabe en cada vna largamente vna arroba de azeite, y como los indios andan de ordinario en esta comida de su vallena dentro de ella, y se vntan con aquella graca, traen los cauелlos rubios como el oro, o candelas, y como andan tostados del rigor del sol, que ay en aquella calida region, es mucho de ver sus figuras, y acataduras, negras y los cauелlos rubios."

Otro tema, aparte de las escenas de interacción de hombres y animales está constituido por ciertos elementos pintados que pueden interpretarse como chinguillos de cestería; pero hay otros, de forma triangular que aún carecen de interpretación cierta. Aparecen aisladas o asociadas dos o tres. Se ha sugerido, con cierta probabilidad, que sea la aleta dorsal del tiburón.

Se trata, pues, de un arte naturalista que reproduce en pinturas rojas, escenas de caza marina desde la balsa de cueros de lobo y de caza terrestres de guanacos con enfrentamiento de arqueros.

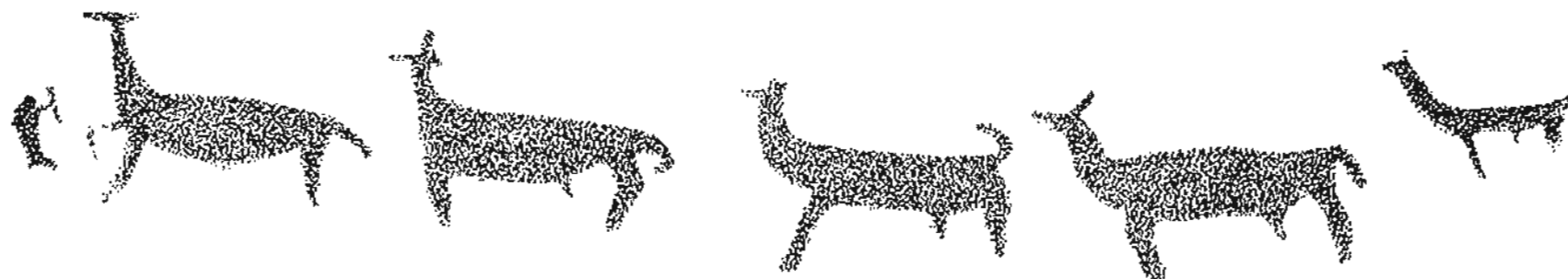
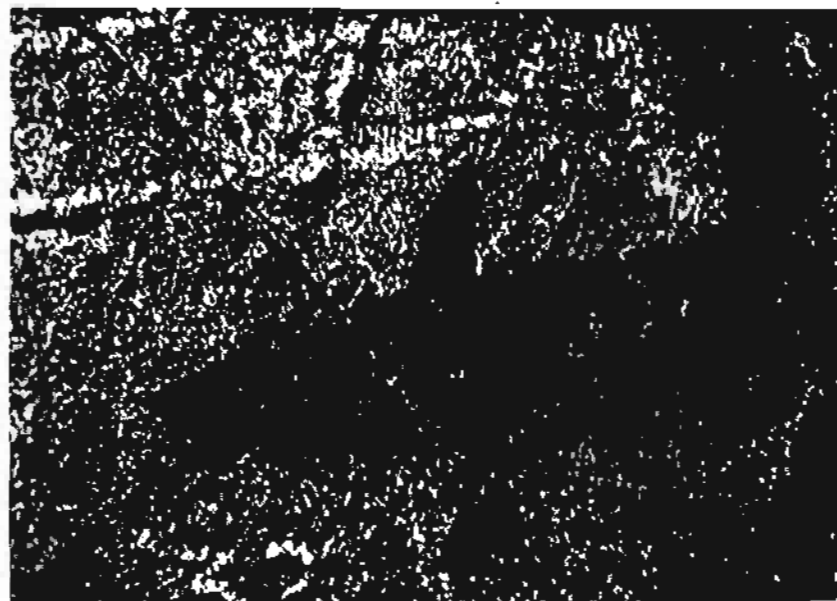


FIG. 58: Pinturas de la Qda. El Médano. Hilera de guanacos enfrentados por un arquero.

FIG. 59: Pinturas de la Qda. El Médano, Taltal. Coza y arrastre de cetáceos desde balsas de cueros de lobo marino tripuladas. Un tripulante lleva gorro terminado en puntas.



FIG. 60: Pinturas de la Qda. El Médano, Taltal. Cetáceo arponeado en la base de la aleta dorsal desde una balsa. Es la representación de animal más grande del yacimiento (Mide 40 cm de longitud).



Estilo Taira

En el año 1943 fue dada a conocer al mundo científico la existencia de un gran yacimiento de pinturas rupestres en Taira, en el cañón del río Loa Superior, a unos 90 km aguas arriba de la ciudad de Calama. Las pinturas se practicaron en la pared oriental del cañón en inmediata relación con la vertiente de aguas calientes de Ampahuasi, y en grandes bloques desprendidos de ella. Se encuentran dos concentraciones de este arte separadas de una distancia de 50 m.

La técnica de este estilo es la del grabado, la policromía y también la combinación pintura-grabado. En esta última, se graban los contornos de las figuras y se pinta la superficie así delimitada, especialmente de rojo y amarillo, y la lineatura incisa se remarca con pintura blanca. Los colores que más se emplean son el rojo, el amarillo y el blanco en las figuras sin contorno grabado.

La temática fundamental consiste en la reproducción de grandes y majestuosos camélidos, de perfil; pero hay también rebaños de estos camélidos arreados por numerosos hombres, algunos premunidos de honda, de arcos y venablos. También los hombres se organizan en hileras de frente; hay hombres vestidos con túnicas decoradas y con tocados complejos en sus cabezas, algunos con el

FIG. 61: Pintura de Taira, en el río Loa Superior. Representación típica del Estilo Taira. Ejemplo de pintura-grabado.



52 FIG. 62: Pintura de Taira, en el río Loa Superior. Pintura-grabado y superposiciones.



FIG. 63. Cañón del río Loa Superior, en el sector de Taira. En el quiebre de la pared vertical con el talud del escombro se desarrolló el arte rupestre del Estilo Taira, descubierto inicialmente por Stig Rydén en 1943.

sexo masculino explícito. En cuanto a otros animales de la fauna local, se pueden claramente discernir el avestruz en pareja y la parina o flamenco del norte. Los signos abstractos no tienen prácticamente representación y se reducen a algunas líneas zigzagueantes. *¿Alpacas?*

El arte de Taira, en relación con su configuración, se caracteriza por un gran abigarramiento de figuras con una alta superposición, lo que dificulta su estudio. Siempre los animales se muestran de perfil.

Pinturas llanas en tintes rojos han sido descritas

FIG. 64: Pinturas en rojo sector Taira, del curso superior del cañón del río Loa.

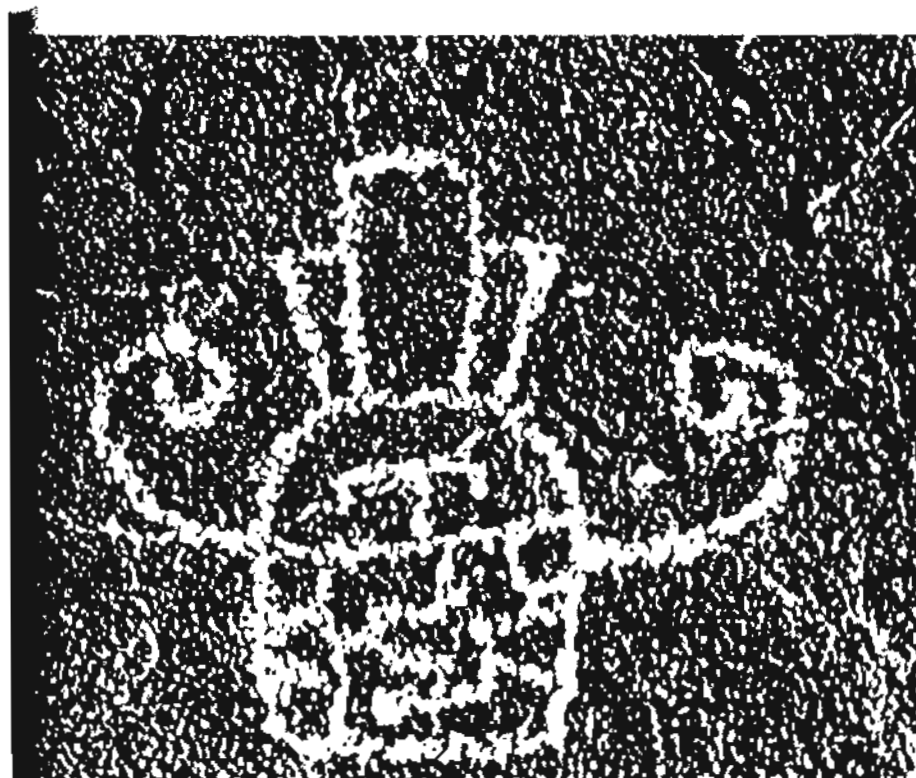
para otros sitios en el Loa Superior, no lejos del anterior. Una de éstas, reproduce a dos grandes camélidos de perfil, uno tras del otro, perseguidos por un hombre con tocado de plumas y precedidos por un hombre vestido (Fig. 64). Una escena semejante se encuentra en el río Salado.

Los camélidos esbeltos en movimiento, al galope, propios del estilo Taira, finamente delineados con lineaturas incisas, difunden por la cuenca alta del Loa y por la de su afluente el río Salado, pero también se los encuentra exactamente igual en el cañón del río Chuschul, afluente del río San Pedro, de la cuenca del Salar de Atacama.



Estilo Limarí

El Estilo Limarí de arte rupestre se expresa principalmente en técnica de petroglifo y escasamente en técnica de pintura. El yacimiento más conocido de este arte es el de la Qda. El Encanto. El nombre del estilo deriva del de la cuenca hidrográfica donde alcanza su clímax, aunque su dispersión rebasa su límite para alcanzar hacia el sur hasta el valle del Choapa y hasta un poco al norte del valle de Elqui, aunque en forma muy débil.



cabezas-tiara
El tema más popular, al mismo tiempo que más llamativo, lo constituye la representación de grandes cabezas humanas de corte cuadrangular, enmascaradas y premunidas de tiaras o atavíos cefálicos muy complejos. León Strube los ha llamado rostros hieráticos, porque ve en ellas las representaciones de sacerdotes en tenida ritual. De acuerdo con el diseño de los rasgos faciales, así como del tocado, es posible hacer una tipología de máscaras, cuyo análisis podría conducir a una diferenciación tribal de los autores de los grabados. Un estudio analítico de las cabezas-tiara queda fuera del alcance de esta obra. Sin embargo, una revisión rápida de las máscaras, nos permite discernir entre:

a) Máscara con apéndices espiralados laterales simétricos que emergen hacia los lados de la cabeza. Buenos ejemplos son la máscara de Mincha Sur (Fig. 56); la máscara de San Pedro de Quile del Bloque 9 y las máscaras de los Bloques 15 y 16 del C° El Buitre (Fig. 65). En el caso de la de Quile, el recurso de las espirales, además que en los apéndices laterales, se ha empleado en la elaboración de un complejo tocado hacia arriba sobre la base de cuatro de estos motivos (Fig. 73).

En la máscara de Mincha Sur (Bloque 2), el tocado en sí es reducido y bastante sencillo, en cambio las espirales son de triple lineatura.

El rostro de un bloque del C° El Buitre, que destaca muy nítidamente sobre la pátina oscura de la piedra, lleva dos espirales laterales y un tocado

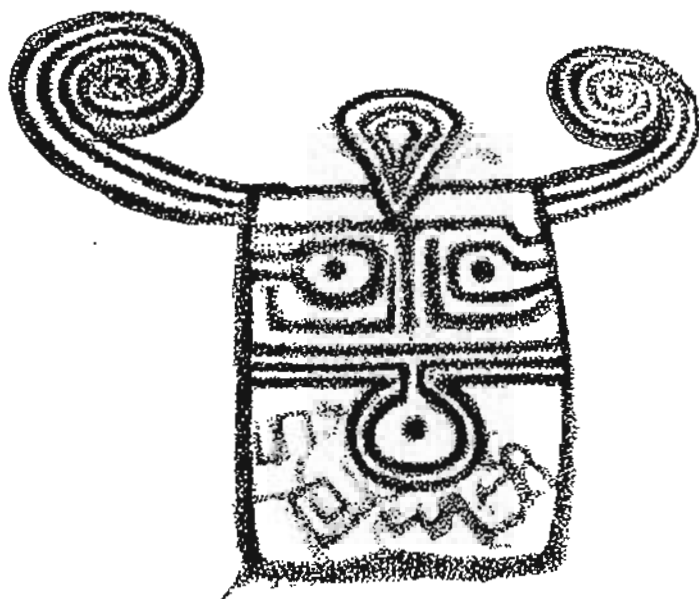
FIG. 65: Máscara grabada en la cumbre del C° El Buitre, Monte Patria. Prov. Limarí. Espirales laterales y atavío cefálico de trapecios yuxtapuestos.

en base a tres trapecios, uno central mayor y dos menores distribuidos a cada lado. Este esquema de tocado se repite en otros yacimientos del Limarí.

En el Bloque 11 de Qda. La Coipa, la representación se reduce a un círculo como cara, del cual emergen las dos espirales. Sería la representación más simple de imaginar de este tipo con espirales; seguramente se trata de una figura no acabada. (Fig. 69).

El segundo grupo corresponde a cabezas-tiara que no llevan apéndices espiralados. Los rostros más frecuentes son de corte cuadrado y llevan un

FIG. 66: Máscara grabada con apéndices laterales espiralados de triple lineatura. Mincha Sur, valle del Choapa. Distribución sur del Estilo Limarí.



tocado semicircular o en media luna relleno con decoración de grecas o lineaturas caprichosas y en su cúspide suele portar un aditamento que para algunos autores sería un emblema heráldico genealógico. Estos apéndices llegan a veces hasta tres, situados simétricamente en la periferia de la tiara. Círculos pequeños a menudo forman parte de la decoración del tocado.

La máscara o diseño del rostro es bastante variable, aunque por lo general la boca se representa como una línea ondulante que vuelve sobre si misma. Ejemplo patrón de este tipo de cabeza-tiara, es el llamado conjunto E-15b del valle del Encanto o valle del estero Las Peñas (Fig. 68).

FIG. 67: Máscara grabada con tocado semilunar radiado. Mincha Sur, valle del Choapa.





FIG. 68: *Petroglifo del valle del Encanto, Ovalle. Cabeza-tiara representativa del Estilo Limarí.*

Finalmente, dentro de la gran variedad de tocados en estas cabezas ataviadas que empiezan a surgir con escasa popularidad al norte del valle de Elqui (en Las Pintadas de Marquesa y probablemente más al norte) y llegan al Choapa, como se dijo, surgen muchas variantes. Sin embargo, no se podría dejar de mencionar la enorme complejidad del tocado de un petroglifo de la Media Luna, en el valle de Combarbalá (Fig. 169) que corona un rostro con máscaras de diseño espiralados.

En Puerto Manso se han descubierto además, máscaras de rostros cuadrangulares que llevan una greca como diadema en la frente y tatuajes simétricos en la cara (Fig. 82), y carecen de tocado. Otra parecida con pinturas o tatuaje facial, exhibe tocado de seis "plumas" paradas (Fig. 32).

Con cierta frecuencia el atavío cefálico se presenta en forma de media luna y su interior está decorado con líneas radiadas como un abanico. En el valle del estero Las Peñas es frecuente este tipo de tocado. También se ha encontrado en Puerto Manso y en Mincha (Fig. 66, 67, 81, 82).

Otro tipo de máscara es aquel que teniendo un rostro circular, subcircular o casi cuadrangular, presenta en su tocado cefálico dos apéndices laterales "sólidos", simétricos y erigidos hacia arriba, y un adorno trapezoidal central en la cúspide. Ejemplo de este tipo se encuentra en el Paso de la Arena, cerca de Socos, en el propio valle del

FIG. 70: Máscara grabada en un bloque de Huana, Ovalle. La piedra aparece profusamente decorada en todas sus facetas.

Encanto y en Qda. Las Chilcas (Fig. 76), cerca de Cogotí Dieciocho.

Aparte de las cabezas hieráticas, la representación de la figura humana en el arte del Limarí sigue la tendencia asaz generalizada en el Norte Chico de esquematizarla extraordinariamente, apareciendo sin volumen, con una línea central vertical y por lo general en actitudes estáticas, con los brazos abiertos y flectados a 90°, sea con los antebrazos dirigidos hacia abajo o hacia arriba, y con las piernas también abiertas y flectadas. Muchas veces llevan explícito el sexo masculino (Fig. 75). Los sitios de Carretón Bajo; Las Trancas, en el río Cogotí; Huana entre otros, son representativos de lo dicho.

También en el Limarí se llega a estilizar la figura humana a tal forma que se hace difícil reconocerla.



FIG. 69: Petroglifo de Qda. La Coipa, en la cuenca del río Limarí. Forma simple de cabeza con apéndices espiralados.



FIG. 71: Cabeza-tiara de Soruco, en el camino que conduce de Ovalle a Combarbalá, por Punitaqui y Munquehua. Genuino exponente del Estilo Río Limarí.

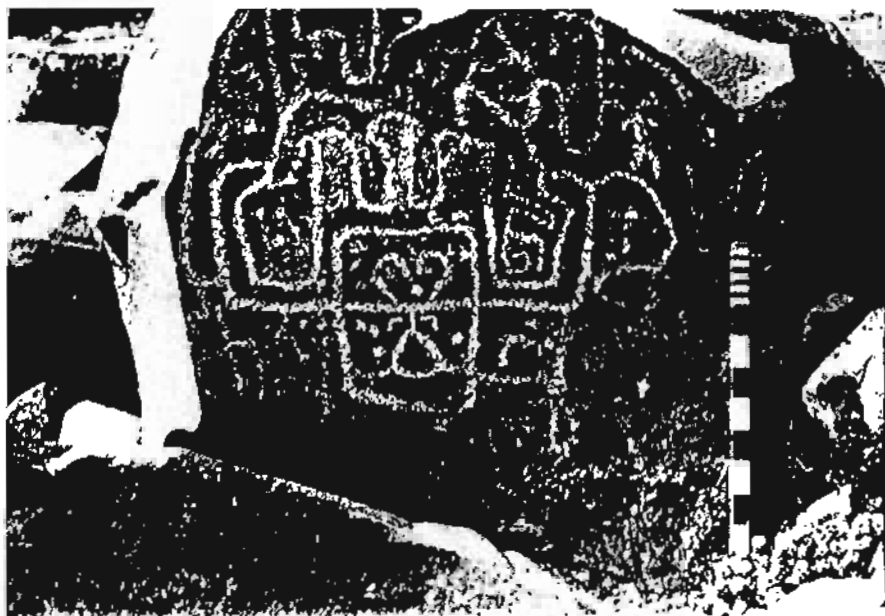




FIG. 72: *Estatuilla femenina de plata encontrada como ofrenda en la Momia del C^o El Plomo. Ricamente ataviada y presumida de un entorchado de plumas de parinas o flamencos. Escala en cm.*

Se convierte en un círculo con dos apéndices verticales que nacen de la parte inferior del círculo (Fig. 74). A veces este último suele estar dividido por una línea diametral vertical en dos hemisferios y hay ocasiones en que en el centro de cada mitad se coloca un punto, resultando así explicitado un rostro. Son numerosos los yacimientos de la región ovallina que lo portan, algunos como el de Huana, San Pedro de Quile y la Qda. La Coipa en gran profusión.

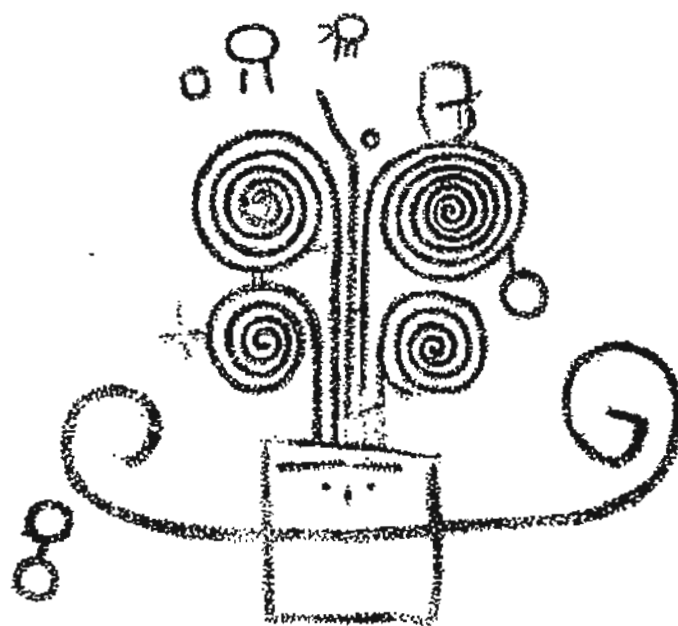


FIG. 73: *Petroglifo de San Pedro de Quile. Máscara con apéndices laterales espiralados y atavío cefálico de espirales. Estilo Limarí.*

Otra figura característica del Estilo Limarí, es una suerte de rectángulo de lados ligeramente curvos. Aparte de su forma más pura, en yacimientos representativos del estilo se le encuentra con algunas variantes decorativas: en grabado de cuerpo lleno; con líneas paralelas transversales; con punto central; con diagonales cruzadas; relleno con circulitos; con "pestañas" o "flecós" externos. Finalmente, con cara, pie y brazo como ocurre en el C° El Buitre. Impresionan así como túnicas o vestidos. Se las encuentra hasta en el interior del valle del río Petorca, donde alcanzan popularidad (Fig. 151).

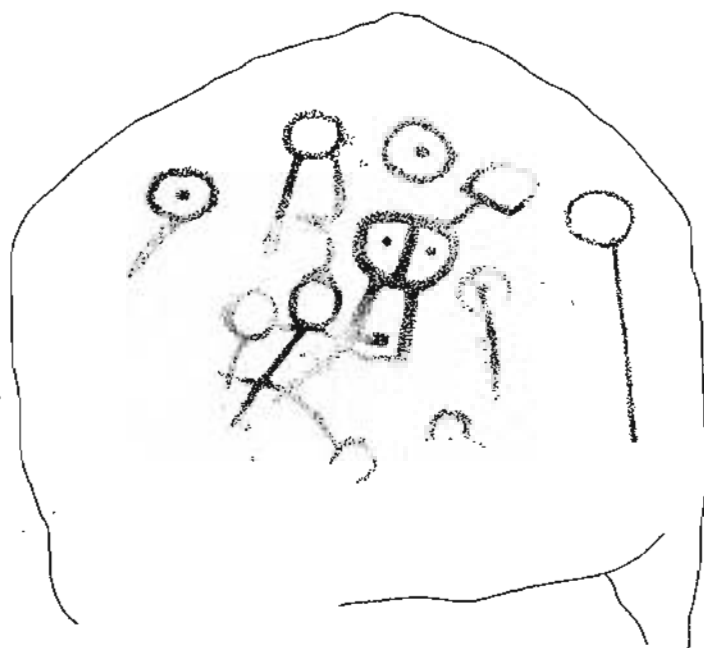


FIG. 74: Petroglifo de Huana, Ovalle. Motivos propios del Estilo Limarí.

Los animales tienen escasa representación en el Estilo Limarí. Los más abundantes son los camélidos altamente estilizados, pero hay también en los petroglifos, en menor proporción, perros, zorros, aves. En Huana se puede discernir una vizcacha.

Respecto a motivos abstractos, en el Estilo Limarí se encuentran con cierta abundancia grecas, espirales, la cruz de brazos iguales con contorno cruciforme, "soles", ganchos en paralelo; círculos simples y concéntricos, puntiforme y varios otros.

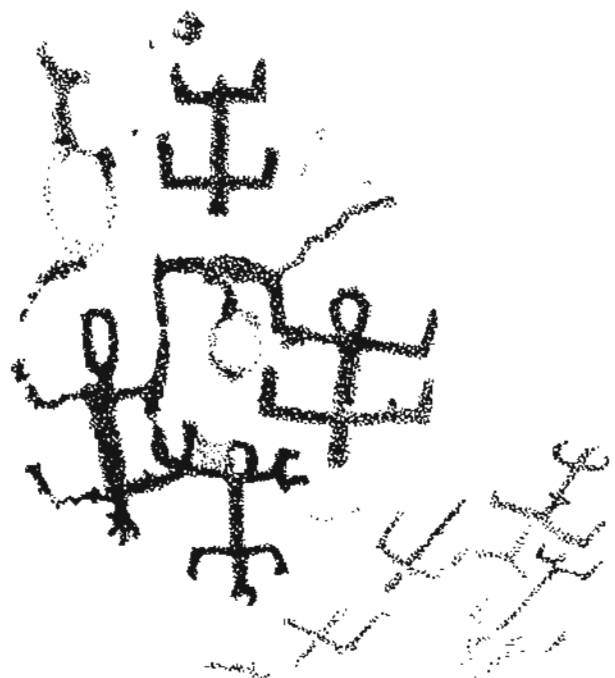


FIG. 75: Petroglifos de Carretón Bajo, Comuna de Montepatria. Representación humana en el Estilo Limarí.

FIG. 76: Petroglifo del Paso Amarillo del Rincón de Las Chilcas, en las proximidades de Cogotí 18, cuenca alta del Limarí. Escena ritual con hombres enmascarados y de manos monstruosas.





FIG. 81:
Petroglifo de Puerto Manso,
Prov. del Choapa. Máscara con
ataño esférico en semi luna y
armazón radiada. Propio del
Estilo Limari.

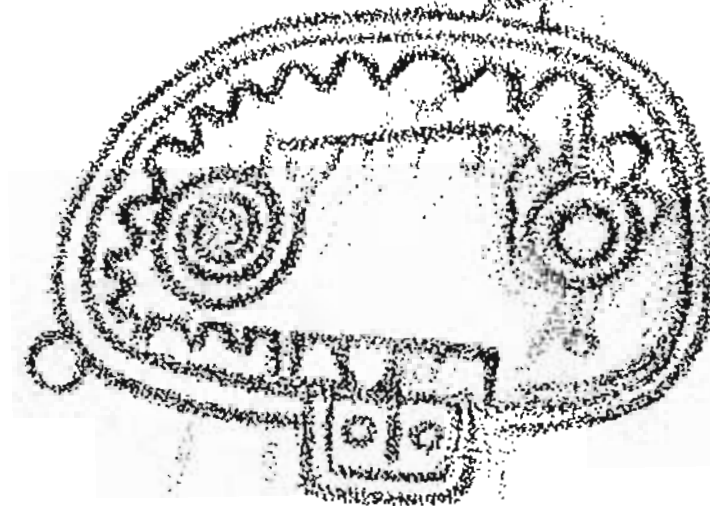
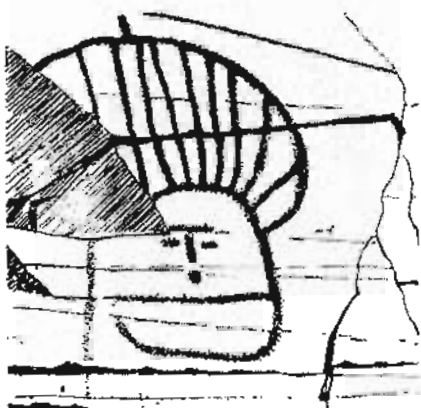


FIG. 78:
Cabeza-tiara grabada de Estan-
cia Zorrilla, Ovalle propia del
Estilo Limari.

FIG. 77:
Máscara de la Comunidad de
Halcones, Prov. de Limari.
Uno de los tipos de tocado del
Estilo Río Limari.

FIG. 82:
Petroglifo de Puerto Manso,
Prov. del Choapa. Máscara con
ataño de plumas y tatuajes o
pinturas faciales. Componente
del Estilo Limari.

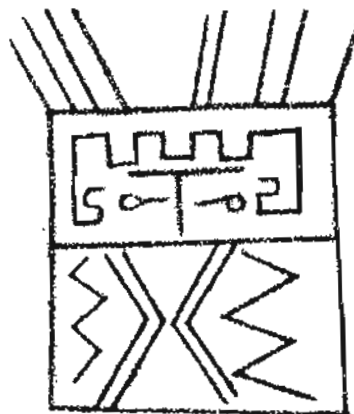
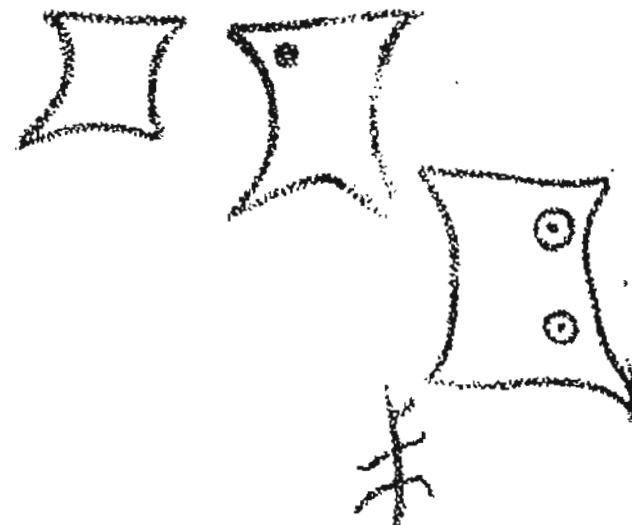


FIG. 79:
Grabado de Carretón Bajo, río
Grande, Ovalle. Figura humana
de torso filiforme.

FIG. 80
Petroglifo de Huana, Ovalle.
Ejemplo de rectángulo de lados
curvilíneos, propio del Estilo
Limari.

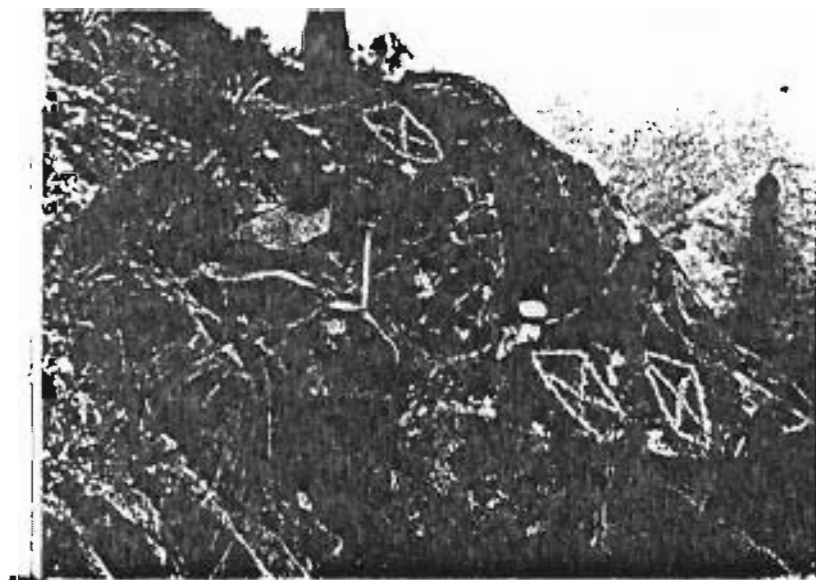
FIG. 83:
Petroglifos de Huallilinga,
Sotaquí, Ovalle Rectángulos
de lados curvilíneos. Signos
propios del Estilo Limari.



Estilo Aconcagua

La creación rupestre grabada es la técnica que se usó en la cuenca del río Aconcagua, el más austral de la zona conocida geográficamente como de los Valles Transversales. Las manifestaciones parietales se encuentran en su curso medio-superior entre San Felipe y río Blanco y también en tributarios importantes como el río Colorado. La temática es variada, y en ella se suelen mezclar motivos abstractos con formas estilizadas extremadamente disimuladas de la figura humana.

Los grabados se concentran en sitios altos, a 300 m y más sobre el valle, que gozan de una gran



visibilidad hacia las más prominentes cumbres de la cordillera como son el monte Aconcagua, el Cabeza de León (o Alto de los Leones), el macizo de La Gloria. Pero también se distribuyen en bloques dispersos en campos de pastoreo en los cajones cordilleranos bajos como en Campo de Ahumada, en Qda. El Huapi, en el estero Vilcuya, y otros.

Los motivos que mejor caracterizan el Estilo Aconcagua son los siguientes:

- La figura humana: (Fig. 85). Aparece a tal punto enmascarada que muchas veces se hace difícil reconocerla. Se podría estudiar toda una tipología de acuerdo al grado de estilización y enmascaramiento. Se graban personajes de sexo masculino, con las piernas y los brazos abiertos, premunidos de tocados emplumados u otros; los rasgos faciales se reducen a un punto grueso centrado en el círculo que representa la cabeza, o a sólo dos puntos a modo de ojos. Otra forma de la figura humana del Aconcagua es aquella que ofrece un aspecto fitomorfo con sus múltiples brazos. Se la vuelve a encontrar en el cajón del río Cipreses, en la cuenca alta del río Cachapoal, estableciéndose en él un contacto entre dos estilos.

Con alguna frecuencia se encuentra la figura humana reducida a un círculo, que representa la cabeza, seguido hacia abajo y adosado a él de un rectángulo o trapecio que representaría el cuerpo. El rostro lleva una máscara y en el cuerpo variados

FIG. 84: Valle del Aconcagua, Sector Vilcuya. Bloque grabado con el "signo-escudo", uno de los motivos definitorios del Estilo Aconcagua.



FIG. 86. Petroglifos característicos del Estilo Aconcagua, propio del curso medio y superior del valle del río Aconcagua. Formas ricamente ataviadas de la representación antropomorfa, y cóndor estilizado.

diseños. A menudo, de este cuerpo emergen dos brazos que confirman la interpretación de tratarse de una figuración antropomorfa. Son éstas quizás las más bellas formas del estilo.

- El signo-escudo: (Fig. 87). Es con mucho el signo de mayor frecuencia en la cuenca del Aconcagua, al punto que casi no hay bloque grabado que no lo ofrezca. Corresponde en su forma más simple a un trapecio, a una elipse o a un trazado subrectangular, en el cual se han marcado dos diagonales. El diseño interior suele hacerse más complejo, con la introducción de puntos o pequeños círculos entre los sectores separados por las diagonales. En otras ocasiones dos de estos segmentos opuestos por el vértice se hacen de cuerpo

lleno, o un signo escudo va dentro de otro más grande. Pero también en estas figuras escutiformes las diagonales pueden desaparecer para dar paso a otros adornos como mitades de círculos concéntricos, composiciones puntiformes combinadas con trazos en paralelo u ordenaciones de pequeños triángulos. Más adelante se ha intentado dar una interpretación para estas formas como una evolución de la representación del pie humano calzado con la tradicional ojota del mundo andino.

- Lineaturas en V y W: Con cierta frecuencia en el Aconcagua los bloques grabados exhiben lineaturas compuestas en forma de chevrone que asemejan la letra V o la letra W, y van en paralelo, como encajando una en otra formando ángulos super-

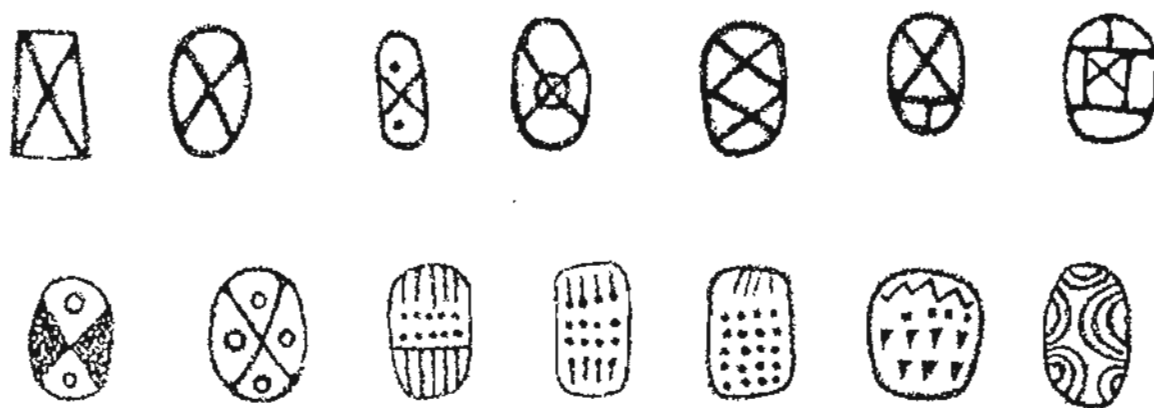
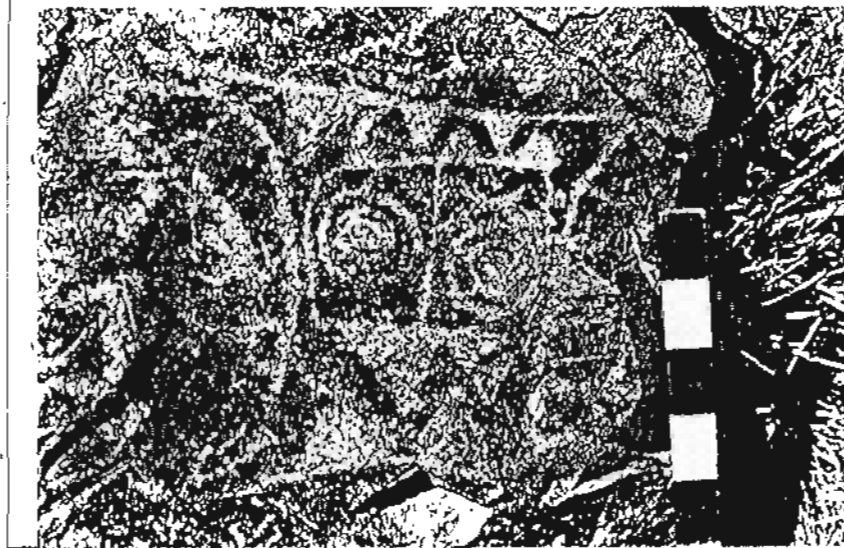


FIG. 87: Petroglifos del Estilo Aconcagua, en el curso medio-superior del valle del mismo nombre. El "signo-escudo" en su variada forma.

puestos. Recuerda esto en cierta forma uno de los motivos de decoración más frecuente en la cerámica Valdivia.

Otros signos: Pero también entre los grabados del Aconcagua no son ajenos otros signos abstractos más generalizados como la cruz dentro de un contorno cruciforme, la clepsidra, la espiral, círculos en línea unidos por cortos trazos, círculos aglutinados, círculos concéntricos, etc. Los animales son muy escasos. Los camélidos tienen infima representación muy esquemática y el cóndor, con mucho naturalismo, se reproduce dos o tres veces. Una vez se halló una máscara cuadrangular (Fig. 88).

FIG. 88: Máscara del Estilo Aconcagua. El bloque se encuentra en el valle del Estero Vilcuya



Con los conocimientos disponibles hasta ahora, se puede postular que el Estilo Aconcagua difunde levemente hacia el norte hasta el interior del valle del Petorca, y por el sur, hasta la cordillera andina de Rancagua (valle del río Cipreses), coincidiendo en líneas muy generales con la difusión de la llamada cerámica "Aconcagua Salmón", con cuya decoración los signos rupestres guardan cierto aire de familia. Comprendería entonces una franja de la precordillera andina de aproximadamente 250 km. de longitud.

FIG. 89: Piedra de la Mula, en Qda. El Huapi, valle de Aconcagua. La figura humana de múltiples brazos, propia del Estilo Aconcagua.



Estilo Guaiquivilo

Se expresa también exclusivamente en técnica de grabado. Se graban profusamente grandes planchones rocosos que por lo general se asocian a saltos de agua de los arroyos-lorenteras que descienden al río Guaiquivilo desde la falda de la cordillera del Melado, pero también el estilo pasa al cañón vecino, al curso superior del río Achibueno.

Los planchones rocosos, casi siempre planos y horizontales, presentan una pátina café rojiza de oxidación, al picotear la cual los indígenas consiguieron lineaturas muy contrastadas. Pero desgraciadamente la roca presenta un alto grado de destrucción por los agentes atmosféricos, especialmente por la nieve que los invade todos los inviernos y por los cambios de temperatura derivados de un fuerte insolación en el día de verano y frío de la noche. De ahí que el desgaste sufrido por el arte parietal determina que entre un 10 y un 30% de los signos no sean reconocibles.

Sobre la roca mesonera se han grabado abigarradamente centenares de signos en forma aparentemente anárquica, copando todo el espacio disponible. Se adivina, sin embargo, en muchas instancias la orientación que el artista quiso dar a los glifos cuando ellos la requerían para su correcta interpretación. Distinto es el caso de grabados sobre paredes verticales o inclinadas, donde la posición es

obvia. Las improntas de pie sólo se encuentran en los planchones horizontales.

La temática del estilo la podemos dividir en dos grandes grupos de signos: Biomorfos y Geométricos.

Signos Biomorfos: Como su nombre lo indica, agrupa a todos aquellos signos en que se puede reconocer la representación de una forma viva, sea

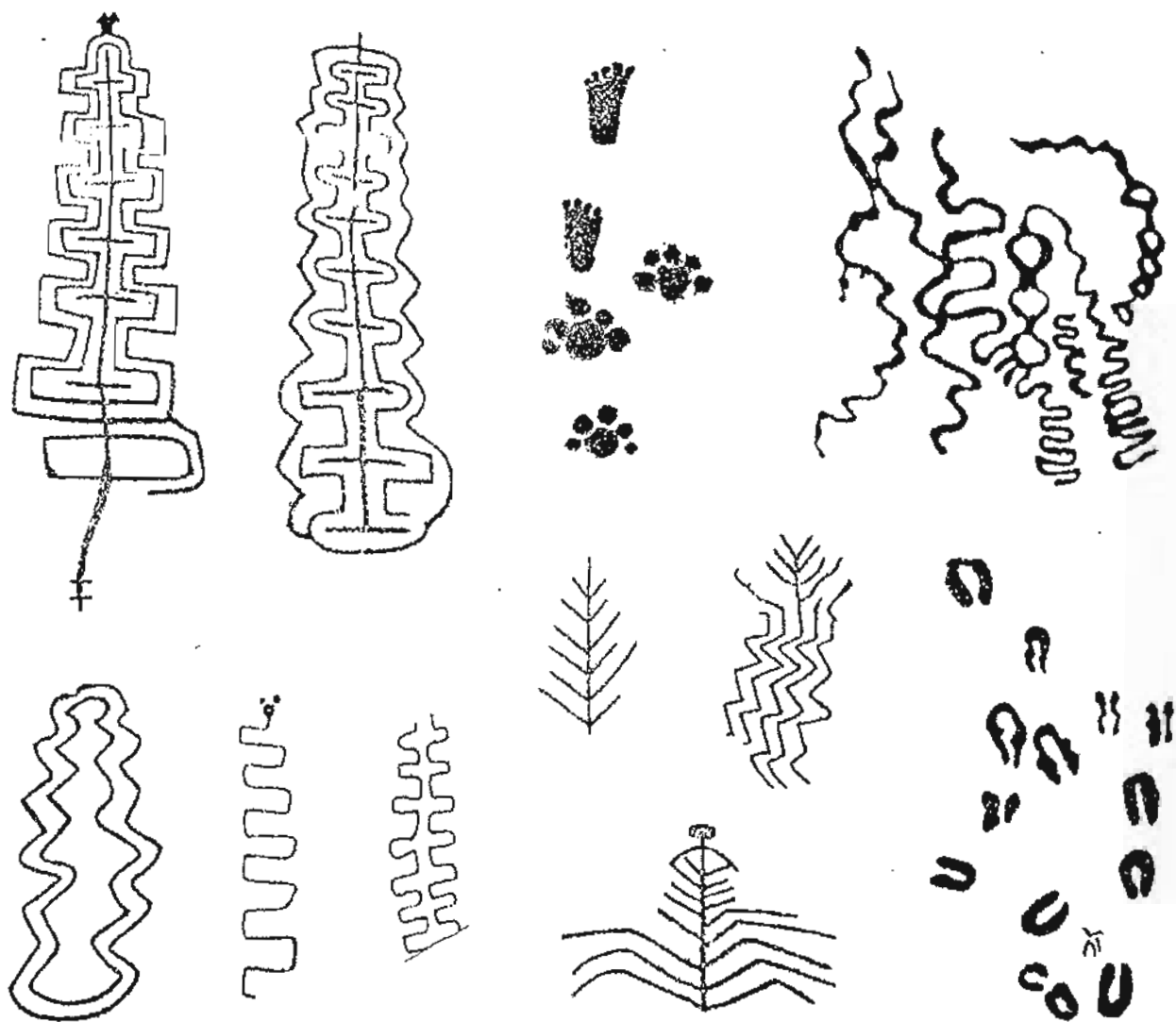


FIG. 90. Arte del Guaiquivilo, Cordillera Andina de Linares. Motivo de "trazos".

FIG. 92: Petroglifos del Estilo Guaiquivilo. Cerdillera Andim de Linares. Grabados de pies y de manos



FIG. 93: Petroglifos del Estilo Gualquiullo de la Cordillera Andina de Linares, Motivos de simetría axial, fitomorfos, rastros, caprichosos.



humana, de animal o de planta. Así, en el arte del Guaiquivilo se han podido aislar seis familias de carácter biomorfo: a) *Impronta de pie humano* (Fig. 92). El mayor número de signos corresponde a esta familia. La planta de pie humano se representa aislada, pareada o en agrupaciones mayores (en línea por ejemplo) de muy diferentes maneras: de contorno simple, de cuerpo lleno, decorada interiormente; normales o deformados, con dedos unidos o dedos independientes, etc. b) *Impronta de mano humana* (Fig. 92). Al igual que la impronta de pie, aquí se presentan múltiples variantes, aunque el número de glifos es muchísimo menor. Hay palmas de contorno simple con dedos ligados o independientes; palmas llenas con distintas representaciones de los dedos; palmas con diseños interiores de puntos o líneas onduladas. Se ven improntas "naturalistas", que tratan de guardar fidelidad con la realidad al lado de improntas de manos anormales (con más de cinco dedos o dedos muy largos, p. ej.). c) *Rastros de animales*. Los rastros de animales se distribuyen entre los principales yacimientos en proporción diferente siendo más abundante en Valdés VI, con 140 unidades, a la que sigue el Cajón de Calabozos con 79 representaciones. En el contexto total representan un 9,05% de los glifos del Guaiquivilo.

FIG. 94: Petroglifo del Cajón de Valdés, Cordillera Andina de Linares. Motivo de paralelas en el Estilo Guaiquivilo.



Los rastros se presentan aislados o asociados. Los signos mejor reconocidos son el "tridigito" o huella de avestruz; huellas de otras aves más pequeñas; de arcodáctilos, con toda probabilidad de camélidos y cérvidos (huemul); se presentan en desorden o asociados en una fila. De felino asociado a impronta de pies humanos. d) Antropomorfos. La representación de la figura humana es variada aunque muy poco frecuente, de poco más de 1% del total de glifos.

Se encuentran representaciones del cuerpo entero en distinto grado de esquematización o sólo del rostro, también con grados diferentes de realismo. El cuerpo entero suele llevar indicación de sexo masculino. En cuanto a rostros, a veces sólo se explicitan dos ojos y sus correspondientes cejas; en otras ocasiones el rostro está más completo, pero con cierta frecuencia las cejas van juntas y ligadas a la nariz. Esta es también una característica de los rostros humanos de la zona araucana. e) Zoomorfos. Esta familia reúne todas las figuras que recuerdan animales. No se encuentran animales naturalistas de modo que más bien es una asimilación a animales conocidos. Los mejor identificables son lagartos y ofidios. Tienen escasa popularidad. f) Fitomorfos. Comprende a todos los signos que parecen representar plantas. La frecuencia es cercana a 1.5%. Se logra diferenciar vegetales de ramas onduladas, de ramas rectas y con inflorescencia de circulitos.

En el primer caso, el de las ramas ondulantes, la

planta representada sería el maíz. A veces estas terminan en una cabezuela o en una flor. Notable es la Fig. 93 - 6, que produce la impresión de una planta recién germinando. En el caso de las ramas rectas, éstas se presentan en pareja arrancando del mismo punto del tallo.

Finalmente, en la cordillera del Melado se encuentran algunas representaciones consideradas en el grupo siguiente de motivos abstractos, aunque estamos casi ciertos que son estilizaciones muy sutiles de serpientes, en unos casos, y del avestruz en otros (Fig. 93).

Signos abstractos: Al definir el Estilo Guaikivilo se han separado trece familias de signos geométricos del total de diecinueve que lo componen. No será posible explicarlas todas, ya que muchas llevan implícitas en el nombre su definición. Otras merecen alguna explicación más detenida: Figuras de simetría axial según un eje longitudinal y de contornos ondulantes. Su nombre explica por sí mismo, ayudado por las ilustraciones cual es el contenido de este signo. Una característica básica de estas figuras es que aparecen lobuladas o segmentadas y de contorno constituido por lo general por dos o más líneas paralelas, aunque también las hay de contorno simple. Pueden tener o no el eje longitudinal materializado. En caso que lo lleve, el eje tiene un pequeño travesaño en cada lóbulo o segmento. Si

FIG. 97 Petroglifos del Esbozo Guaiquiribó, de la Cordillera Andina de Litoral. Motivos abstractos varios

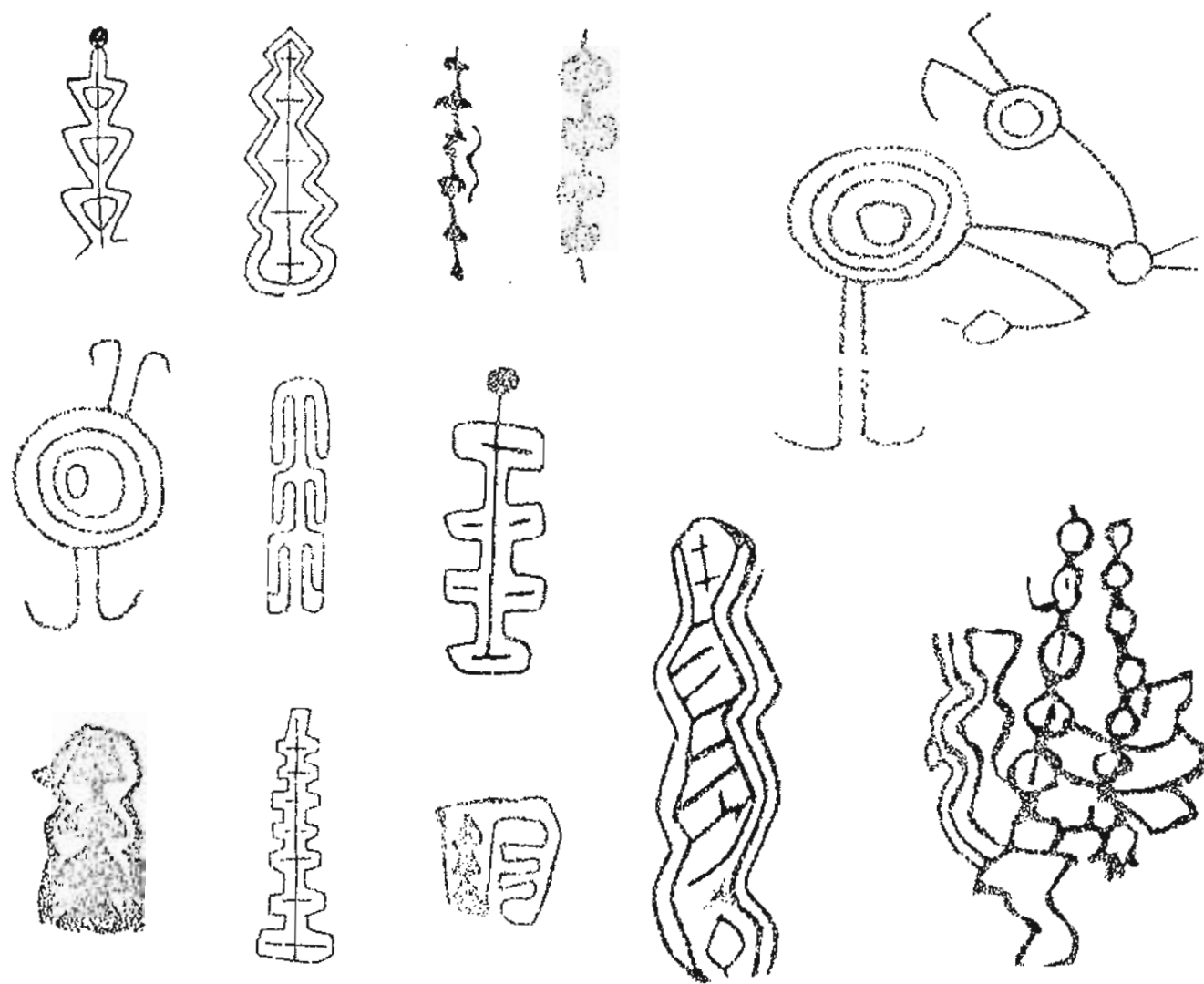


FIG. 98: Petroglifos del Llaima. Algunos autores creen ver rastros de animales en estos grabados. Para otros, serían representaciones de vulvas.



del sexo femenino o sea, de vulvas (Fig.98). Se trataría de un lugar de culto a la fertilidad.

A diferencia de los petroglifos de líneas finas de la Cueva de los Catalanes del valle del río Renaico, atribuidos a gente de estirpe araucana, estos de surco profundo tendrían en el área una mayor

profundidad cronológica.

Finalmente, conviene decir que los petroglifos de rostros, guardan un innegable parecido a las caras de ciertas esculturas bicéfalas talladas en piedra del área de Angol y alrededores.



FIG. 99: Bloque pétreo con insculturas circulares profundas. Componente del Estilo de Rostros del área araucana. Localidad de Chan Chan, a orillas del río Bueno, X Región.

Estilo de arte Patagónico

El Estilo del Arte Patagónico es el más antiguo de América del Sur, al mismo tiempo que, debido al aislamiento de la Patagonia respecto a las corrientes culturales, es el que tiene mayor permanencia en el tiempo, y prácticamente queda inalterado por milenios. Así lo demuestran las pinturas del abrigo Los Toldos, en Patagonia central sobre la costa atlántica, donde revela tener una antigüedad de unos 10 000 años; otros yacimientos son más recientes. Florece especialmente en la Patagonia oriental, pero penetra en la zona subandina a occidente de la línea de frontera Chile-Argentina en algunos puntos donde las condiciones del ambiente geográfico conservan rasgos de la pampa patagónica, en Chile. Los más importantes yacimientos de este arte se encuentran en las bardas que flanquean al río Ibáñez, hacia la ribera norte del lago General Carrera, y sobre todo en la Cueva del río Pedregoso, situada a unos 20 km al sur de la ribera sur de ese lago y del pueblo de Chile Chico.

En Argentina son numerosos los yacimientos del arte patagónico, pero es en las bardas y aleros del Alto río Pinturas, en la provincia de Santa Cruz, donde el estilo alcanza su más alta expresión.

La técnica del estilo es la de pinturas polícromas

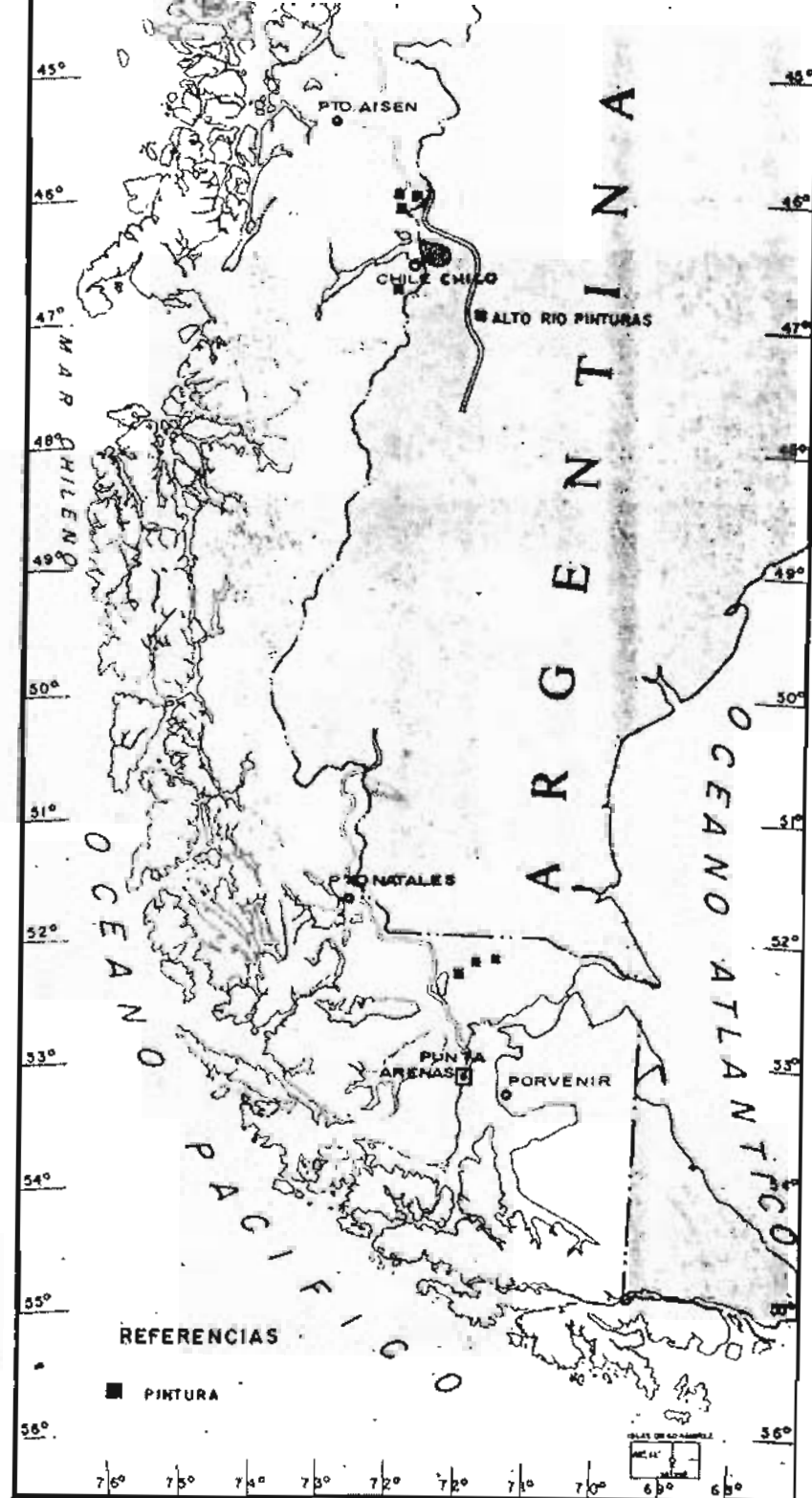


FIG. 100: Típico paisaje patagónico, en el camino a la cueva del río Pedregoso, Provincia General Carrera. Flamencos emprendiendo el vuelo desde un mallín.

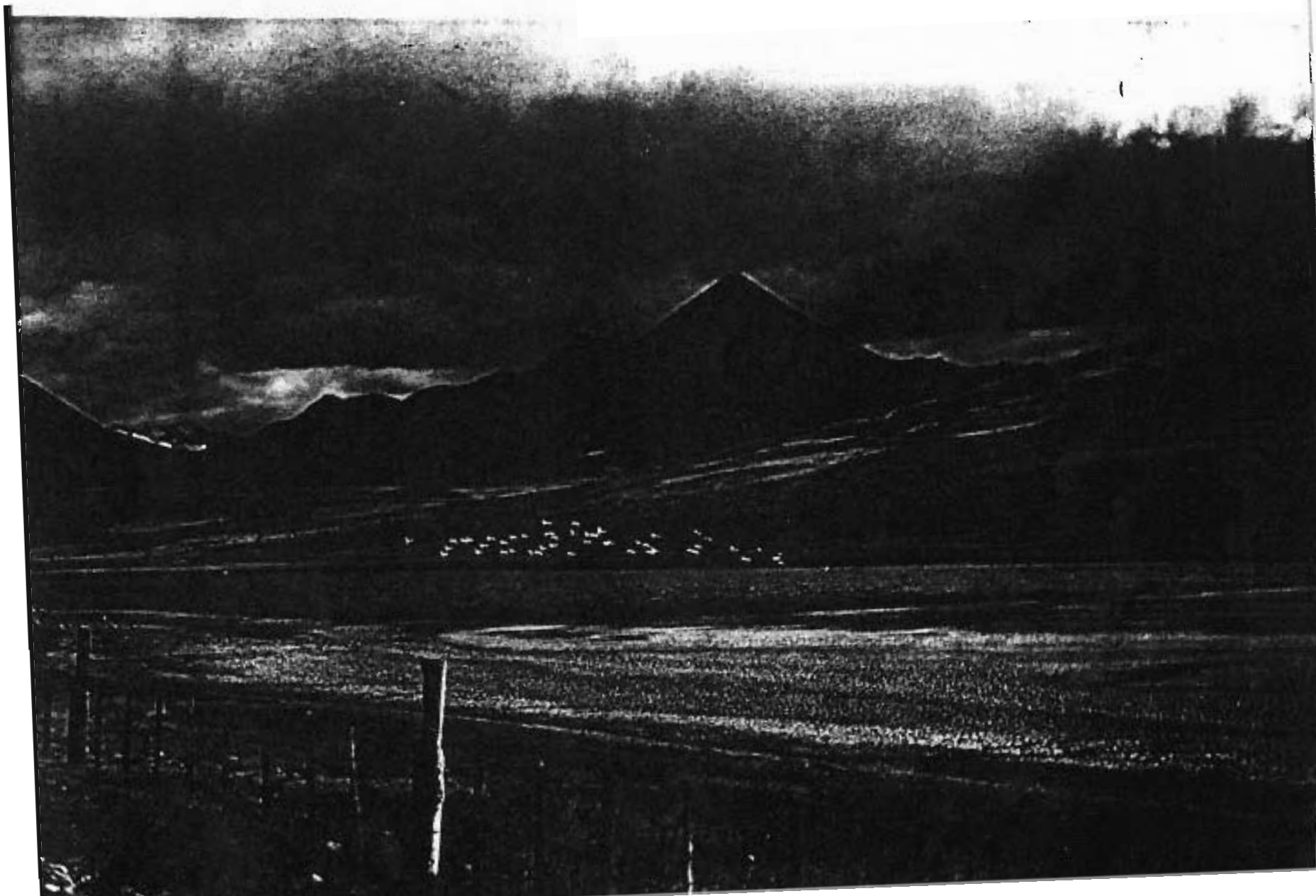


FIG. 101: Pueblo de Chile Chico, en la orilla sur del Lago General Carrera, en la provincia General Carrera, Patagonia Chilena Central.

y se aplica a reproducir una variada temática naturalista biomorfa que le es característica. El motivo más definitorio está constituido por las improntas de manos, especialmente de negativos de manos, también llamadas manos estarcidas, conseguidas por sopleteo de pintura de variados colores alrededor del contorno de la mano apoyada sobre la superficie rocosa, técnica llamada también aerografía. Los colores más usados son el rojo, el negro, el blanco y el amarillo, pero también, y en tiempos más tardíos, el verde y el azul. También se pintan manos en positivo con mucho menor frecuencia. Las superposiciones y el abigarramiento es una modalidad frecuente.

Otra componente del arte patagónico es la representación de escenas que protagonizan los animales más útiles al cazador de las pampas: el guanaco y el avestruz, sobre todo el primero. Según algunos estudiosos la modalidad de escena sería más reciente que la de las improntas de manos, aunque en los últimos años esta posición cronológica ha entrado en una etapa de discusión. Se representan escenas de caza; de danza; hileras de guanaco a la carrera; guanacos grávidos; guanacos paciando; guanacos deformados de lomo arqueado y cogote extraordinariamente alargado como ocurre en la Cueva del río Pedregoso. Para las bardas del río Ibáñez se han documentado grecas y laberintos y una tierna escena en que un guanaco hembra amamanta a su cría. La interpretación es algo discutible porque el hocico del animal pequeño está situado en pleno vientre del animal mayor



FIG. 102: Improntas de manos estarcidas en la cueva del río Pedregoso, prov. General Carrera.



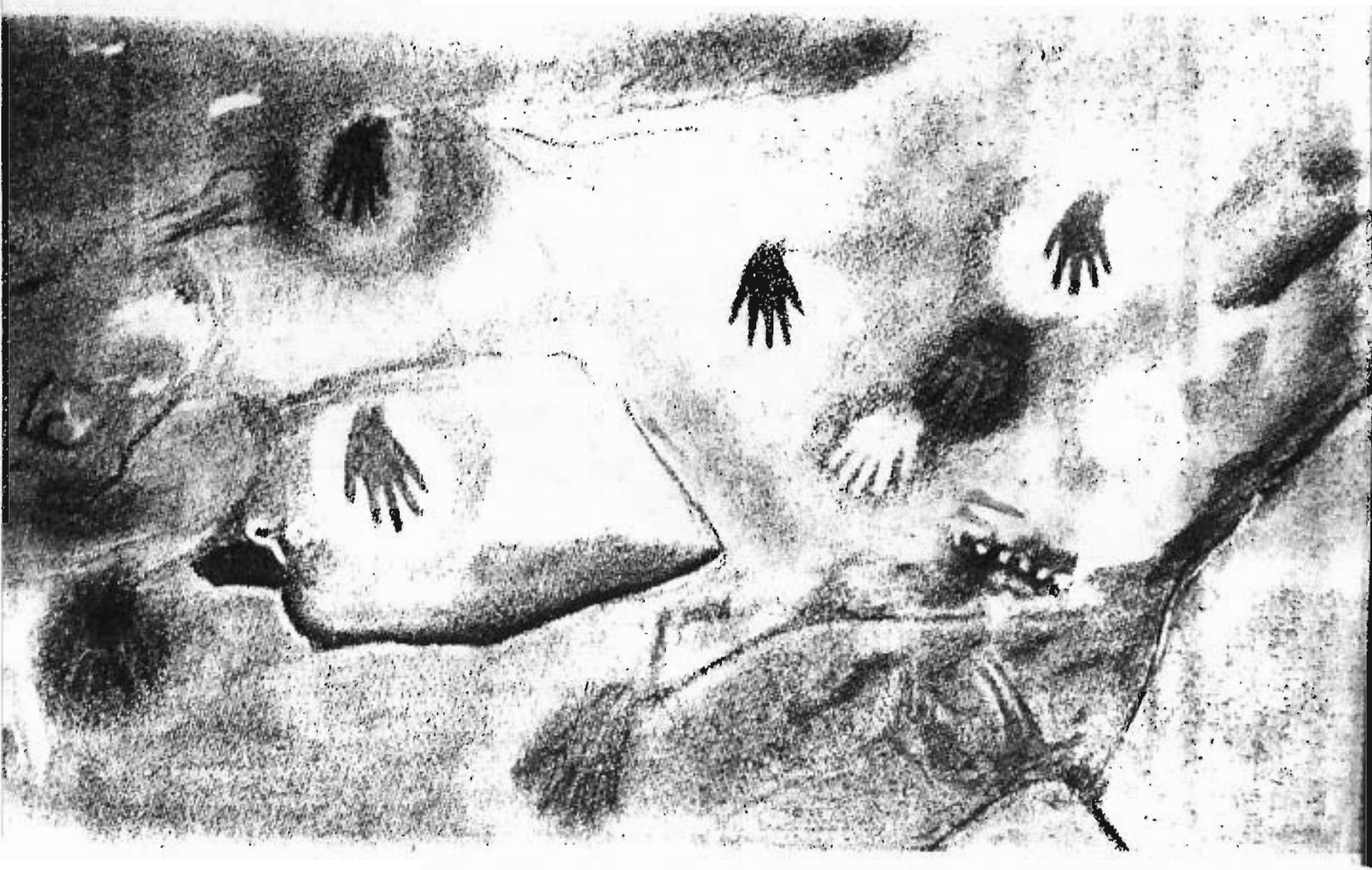


FIG. 103: Pinturas de la cueva del río Pedregoso, Chile Chico, Aysen. Manos estarcidas; ruanacos deformados y superposiciones.

y no en la región inguinal donde se encuentran las mamas de la hembra. (Fig. 18).

Al arte patagónico más antiguo se unió más tarde el llamado estilo de grecas y de figuras laberínticas, motivos ornamentales de muy elaborada ejecución, derivados al parecer de la decoración de los quillangos. Estos motivos abstractos tienen en el río Ibáñez su punto más austral de distribución.

Son comunes en el arte patagónico algunas hileras de pequeños trazos paralelos entre sí y lineaturas sobre la base de corridas de puntos dispuestas en largas rectas o formando círculos.

Finalmente, casi en todos los paneles pintados o grabados de la Patagonia está presente el signo "tridígito", interpretado como el rastro del avestruz, lo que establece un nexo con el arte del grabado de más al norte.

FIG. 104: Pinturas del río Pedregoso, Chile Chico, Aysen, Guanaco de cuello deformado; manos estarcidas y lineatura puntiforme.

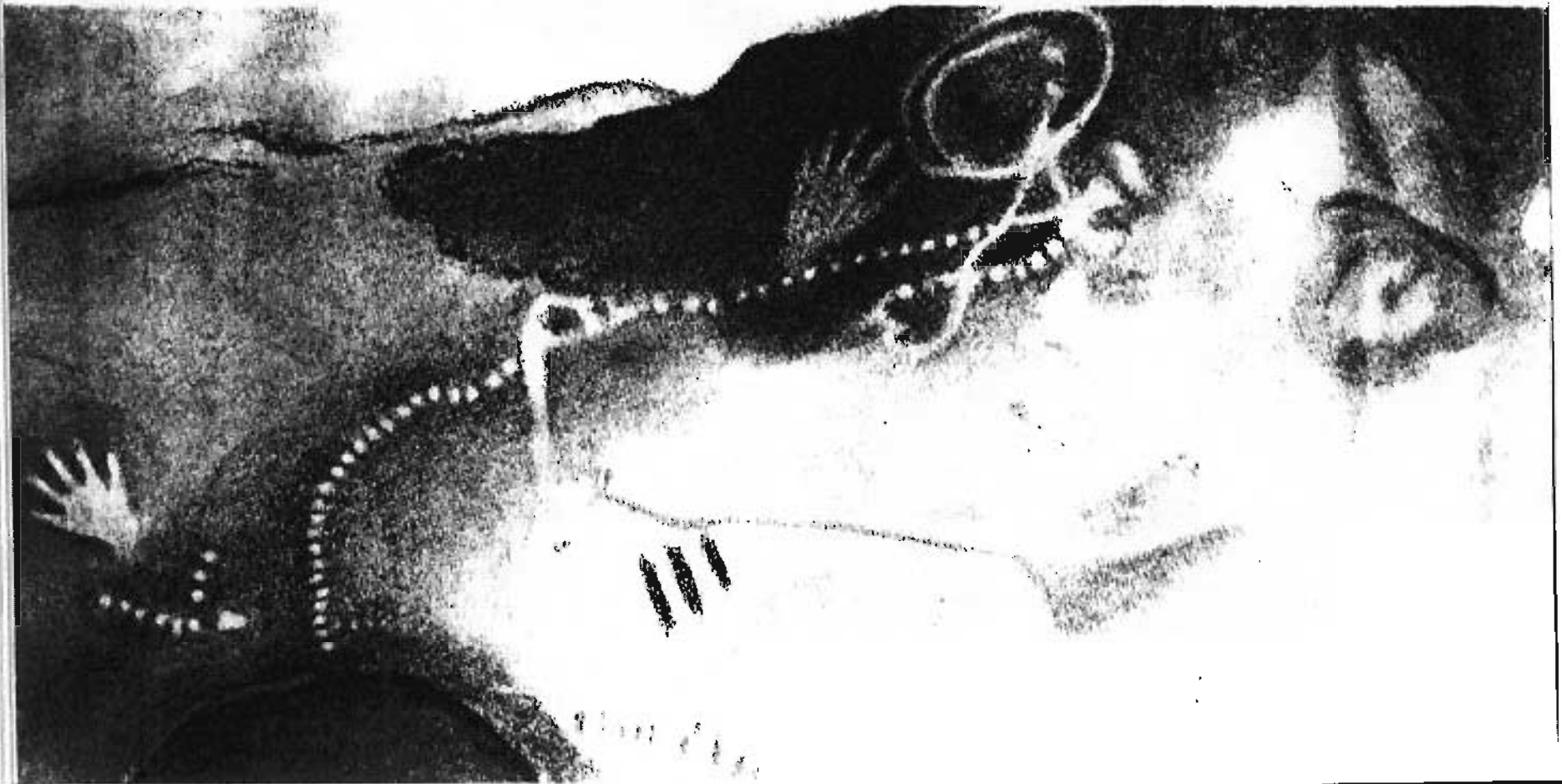
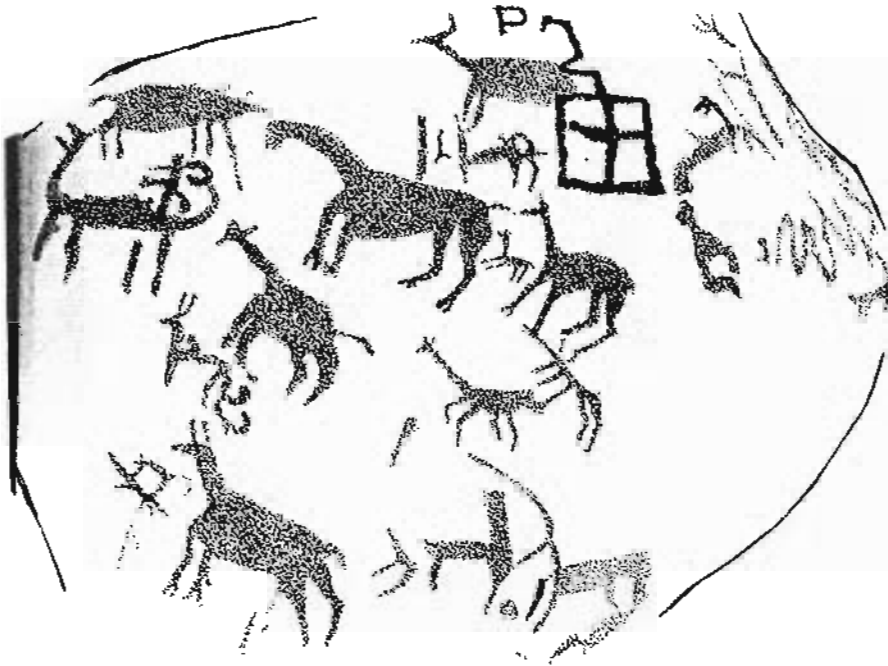


FIG. 105: Petroglifo de Huancarane, valle medio del río Camarones. Reproduce en técnica de grabado camélidos dinámicos que recuerdan de cerca el estilo de las pinturas de la Sierra de Arica. Nótese la superposición de un grabado más reciente.



TEMATICA DEL ARTE PARIETAL CHILENO

No se han podido distinguir diferencias temáticas mayores entre las tres categorías principales de arte rupestre - pictografías, petroglifos, geoglifos - salvo las inherentes a las técnicas empleadas. Claro está que la ductibilidad del pincel permite mayor libertad de acción que la rigidez del cincel y que el tosco material pétreo de los geoglifos. Esto se traduce en la preponderancia de complejas escenas y figuras pintadas, la simplificación de ellas en los conjuntos de petroglifos, y a la casi ausencia o reducción a "mini-escenas" o a simple yuxtaposición de motivos en los geoglifos. Sin embargo, se encuentran en el Norte Grande algunos ejemplos aislados que en la técnica de petroglifos se reproducen camélidos dotados de tanto naturalismo y gracia como en las pinturas. V.gr. algunos de Huancarane, en el valle medio de Camarones (Fig. 105). Y lo propio ocurre con los geoglifos de Tiliviche, donde un rebaño de camélidos corre quebrada abajo lleno de fuerza y dinamismo, mientras en sentido contrario se manifiesta un felino.



El hombre prehistórico se representó a sí mismo en diferentes actitudes y situaciones; a los animales más importantes, sea del punto de vista económico o religioso, o quizás simplemente anecdótico; plantas, en su mayoría no identificables; motivos

FIG. 106: Ceramio Molle de la Turquia, Ovalle, con asa puente regadera y el juego de la cola. La pieza se conserva en el Museo Arqueológico de La Serena.

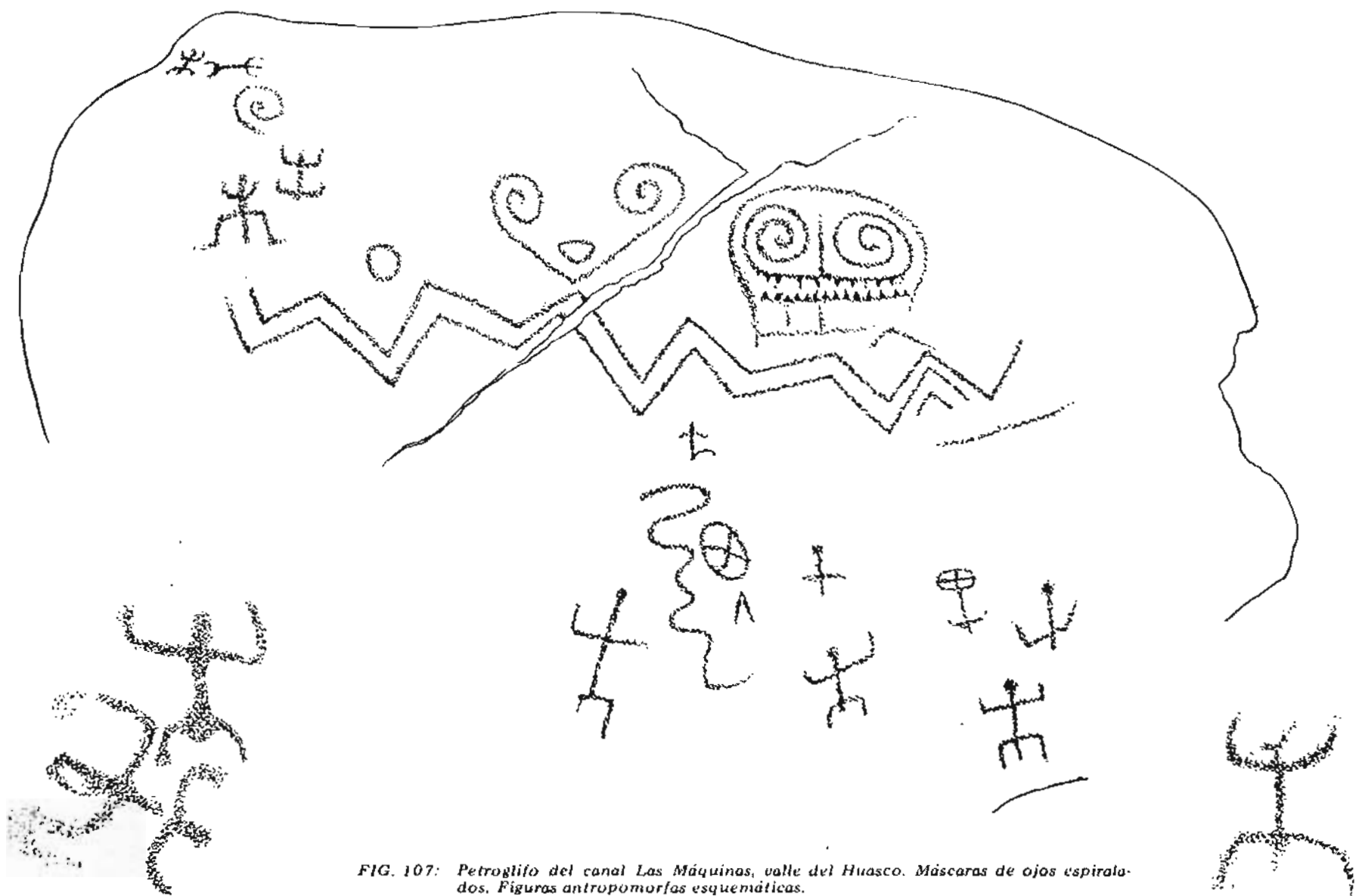


FIG. 107: Petroglifo del canal Las Máquinas, valle del Huasco. Máscaras de ojos espiralados. Figuras antropomorfas esquemáticas.

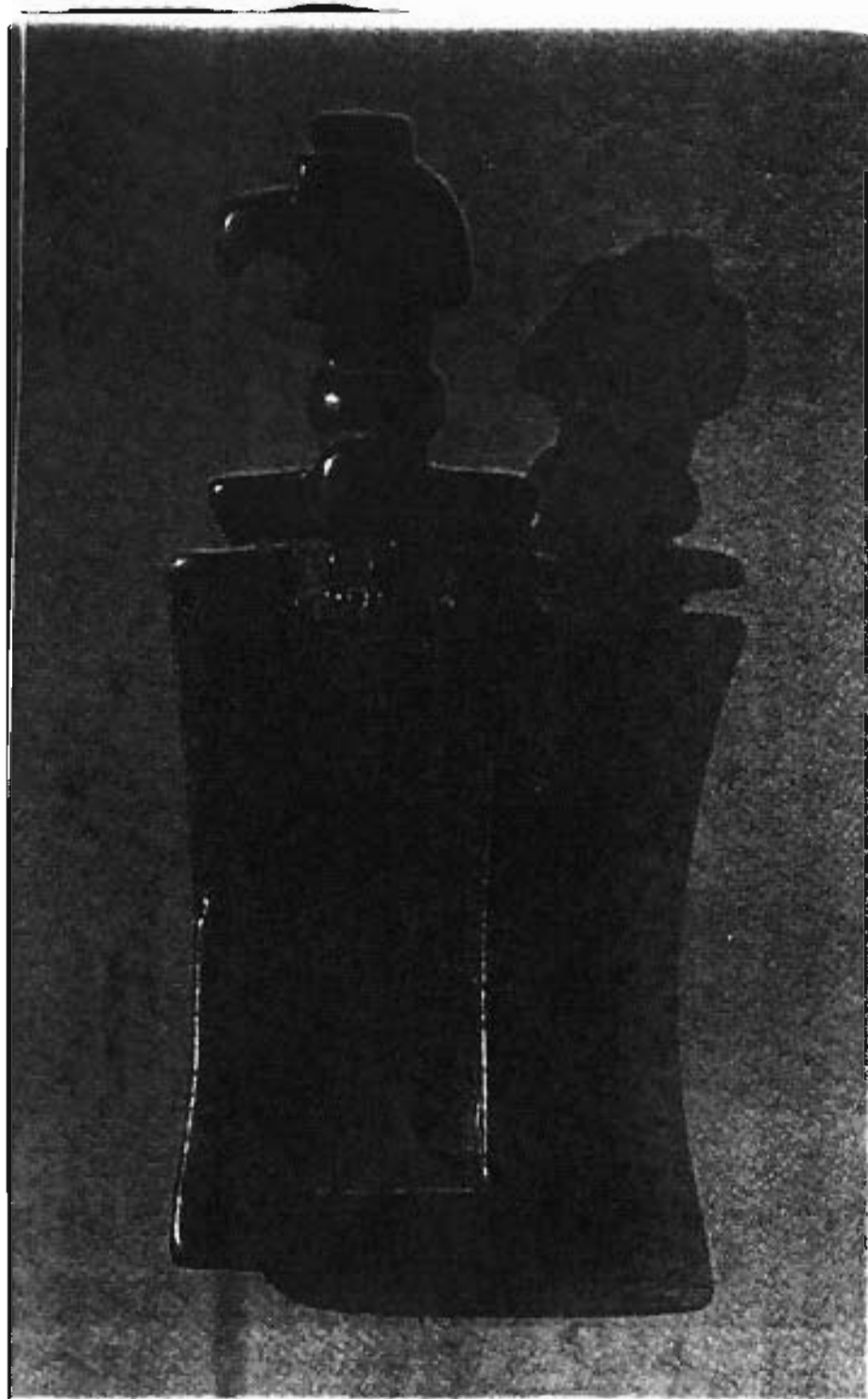


FIG. 108: *Tableta de rapé, tallada en madera. Procede de Chiu Chiu. Mango con el cóndor esculpido.*

geométricos, marcas, cuyo significado es oscuro; figuras antro-po-zoomorfas que pueden haber tenido para él un significado mágico-religioso.

En las representaciones biomorfas se puede observar toda la gama desde el naturalismo, pasando por el seminaturalismo y la esquematización hasta la abstracción, en la cual el ser vivo es reconocible sólo a través de las fases intermedias cuando éstas se conocen. Esto es el caso, por ejemplo, con las representaciones del cóndor en el oasis de Tamentica. La figura humana, en su estado más abstracto pero todavía identificable como tal, se encuentra en un conjunto de petroglifos en la Quebrada de las Máquinas en el valle del Huasco o en La Puerta, en el valle de Copiapó; los camélidos sufren el mismo proceso, transformándose de imágenes llenas de vida como en Vilacaurani o en Taira, en motivos decorativos como sucede en el bloque N° 32 de Tamentica, en la cerámica El Molle, en la de San Pedro de Atacama y en la Saxamar. En cuanto a las plantas, sus representaciones son escasas y sería difícil reconocer a través de ellas las especies naturales. Posiblemente muchas de las figuras que se han denominado "fitomorfas" no son tales, sino estilizaciones extremas de otros motivos, cuyo significado real no se puede reconstruir.

La mayoría de las pinturas rupestres que se han descubierto, se encuentran en lugares protegidos de los rigores climáticos, como cuevas o abrigos rocosos, situación que ha permitido su superviven-

cia a través del tiempo. Son escasas las pictografías al aire libre. Esto no significa necesariamente que no las haya habido en abundancia y que —mientras tenían vigencia— habrían sido periódicamente repintadas. Este fenómeno es conocido desde los períodos prehistóricos del Viejo Mundo y sigue en uso en ciertas partes de África y Australia. Esta costumbre —si alguna vez existió entre los aborígenes chilenos— se habrá probablemente perdido, porque los actuales pobladores de regiones ricas en arte rupestre no se recuerdan quien lo hizo ni cual ha sido su significado.

La figura humana

La representación de la figura humana es muy variada; se encuentra en actitud estática, o sea no implicada en ninguna acción, o dinámica, expresando movimiento y acción.

El tratamiento que recibe por parte del artista prehistórico va desde el naturalismo hasta la abstracción: de cuerpo lleno y proporciones reales, de cuerpo reducido a simples líneas, que pueden conservar las proporciones anatómicas normales o perderlas en estilizaciones, alargándose o acortándose según la voluntad del artista (Fig. 79); el cuerpo comprimido en formas geométricas o de fantasía, que ya no permiten a nosotros, que no somos iniciados en su cultura, reconocer la forma humana original, sino que más bien nos parecen plantas u otras formas (Fig. 85).

88 FIG. 110: Petroglifos de Angostura, río Loa Superior. Hombres y camélidos en estilo naturalista y esquemático: un hombre viste faldellín de cordones.

FIG. 109: Bailarines grabados en un bloque de Tamentica, Qda. Guatacondo. Motivo, propio del Estilo del Área Tamentica.



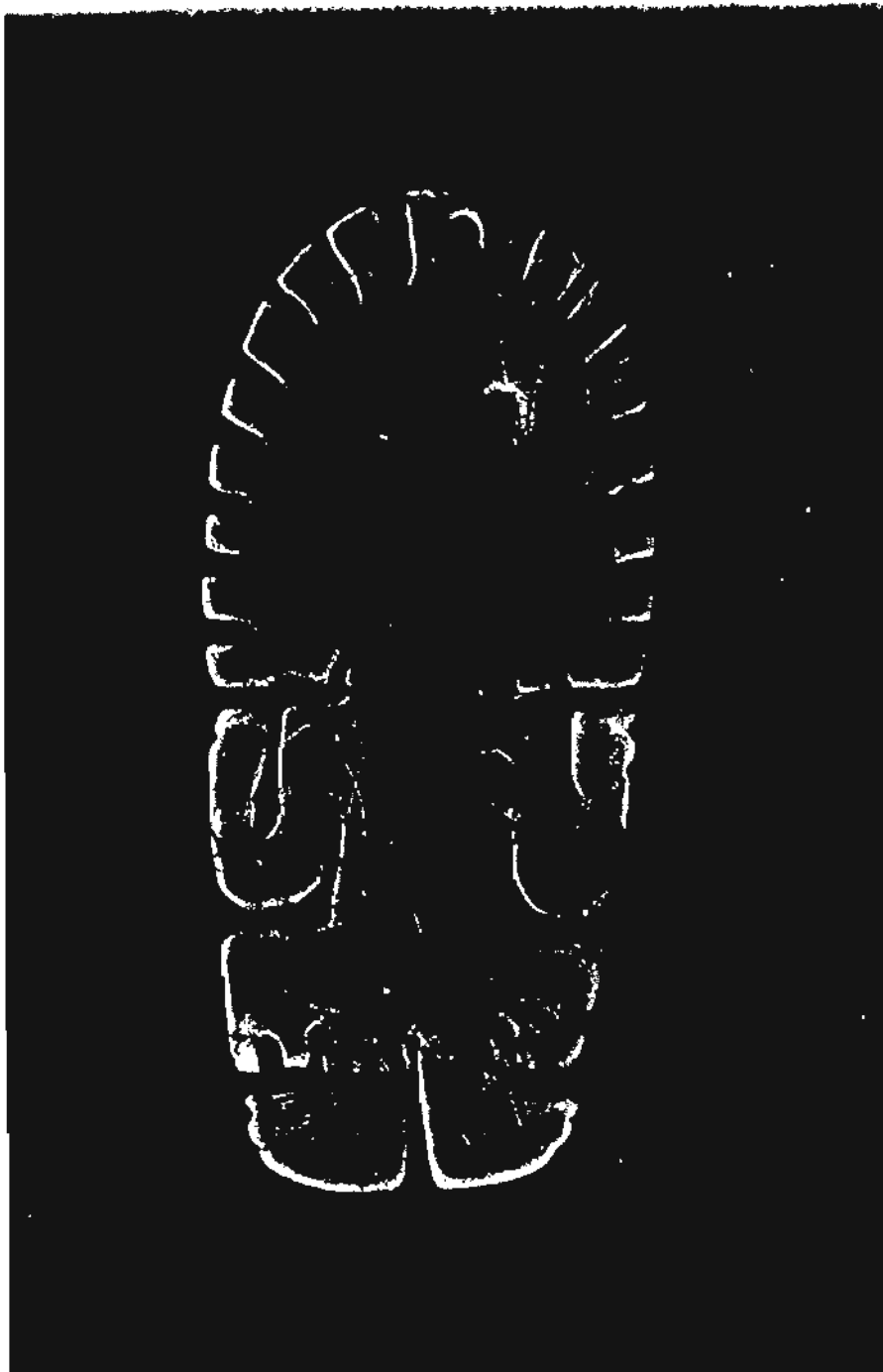


FIG. 111: Lámina de oro, imagen del hombre-cóndor hallada en el valle de Gualacondo, cerca del poblado prehispánico GUATACONDO 1.

Su tamaño, cuando se encuentra en contacto con otras figuras, es cambiante. Puede obedecer a las proporciones reales comparada con los camélidos — en este caso probablemente camélidos domesticados (Angostura) - o puede ser minúscula en escenas de caza, como en Vilacaurani o en la Qda. del Médano, o resaltar como gigante, rodeado de figuras y motivos pequeños (Tamentica) (Fig. 23).

Los rasgos de la cara son muchas veces indicados, sea en forma de una línea recta con dos arcos en la parte superior, que representan nariz y cejas, los ojos en forma de puntos, sea simplemente con puntos que indican los rasgos mayores de la faz o también pueden faltar por completo; la boca, según el espacio disponible está ausente o es representada con los dientes a la vista. De todas maneras son siempre seres genéricos, de ninguna manera retratos individuales. Cuando no se trata de acciones determinadas, como por ejemplo el manejo de un arco o la formación de una cadena en la caza, los brazos son indicados en diferentes posiciones, y a veces provistos de manos con un número variable de dedos, o deformados monstruosamente (Fig. 76).

Lo mismo vale para las extremidades inferiores; si no se trata de la representación del acto de correr, caminar o bailar, pueden estar en cualquiera posición; raras veces se indican los dedos de los pies.

Un rasgo que casi nunca falta y que tiene que

haber tenido gran importancia social, religiosa o simplemente estética, es el adorno cefálico. En su forma más sencilla son dos pequeños apéndices, parecidos a cuernitos, (como los llevan los tripulantes de las balsas de la Q. del Médano). y en su expresión máxima forman enormes coronas o diademas, a veces tan grandes como su portador (Fig. 118) y son ejecutados con mucho más esmero y detalles que las facciones de la cara. Estos tocados alcanzan su cúspide en los petroglifos de la región de los Valles Transversales y son característicos para el Estilo Limarí. En otras instancias estos adornos cefálicos parecen ser más compactos y se parecen a los gorros tejidos de cuatro puntas, muy características en ciertos períodos en el Norte Grande (Fig. 115).

En muchas de las figuras humanas está indicado claramente el sexo, tratándose en la casi totalidad de representaciones masculinas. Hay muy pocos ejemplos —y estos son más bien dudosos—, de representaciones femeninas como en Angostura donde aparece una pareja de bailarines, una figura sin cabeza de perfil, y una figura esteatopígica; en la Quebrada de Las Máquinas aparentemente habría tres parejas (Fig. 107). Aunque para el sitio Tarapacá 47 se habla de la representación del acto sexual, no hay evidencia clara que avale esa interpretación.

Las figuras humanas de este estilo naturalista o seminaturalista demuestran algún tipo de vestimenta. Se distinguen claramente túnicas que cu-

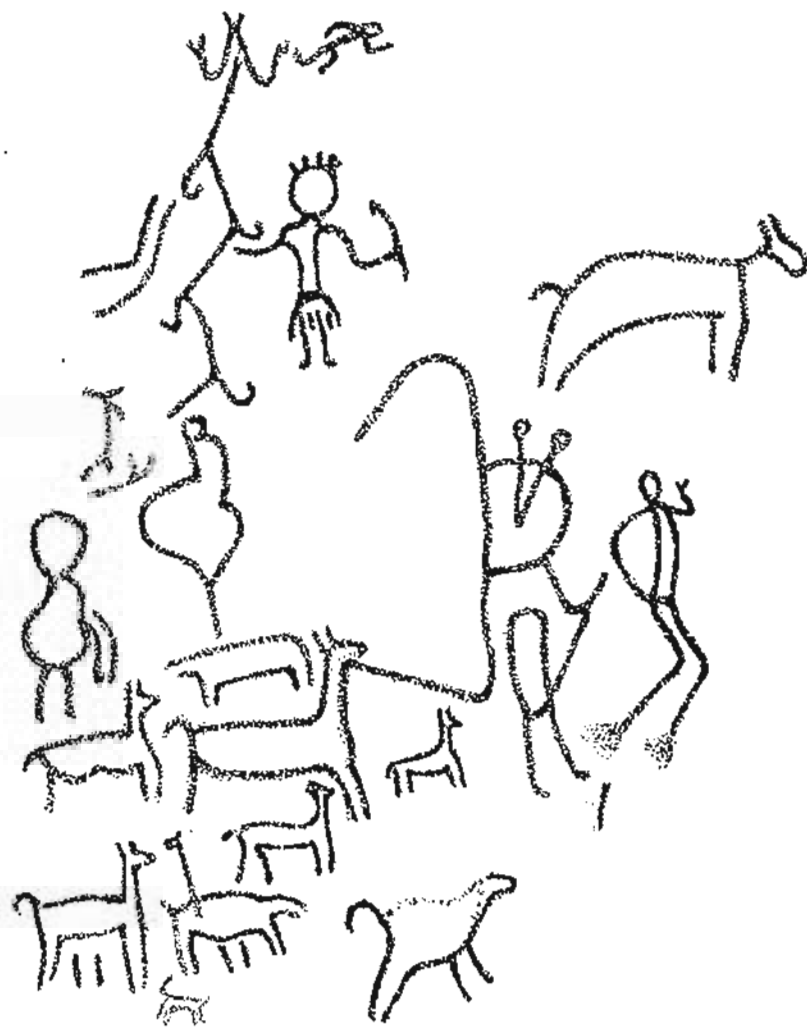


FIG. 112: Petroglifo de Angostura, río Loa Superior. Grabados de hombres, camélidos y figuras abstractas.

FIG. 113:
Petroglifo de Angostura, río
Loa Superior. Figura humana
y otra antropozoomorfa.



FIG. 114: Petroglifos de Angostura, en río Loa Superior.
Sacrificio humano ejecutado por figura antropo-
zoomorfa; figuras de ave, hombre de perfil sin
cabeza, camélidos.

bren el torso, dejando libre los brazos y piernas; a veces son tan cortas que no alcanzan a cubrir los órganos sexuales. Sin duda se trata de prendas tejidas con lanas multicolores y con ricos adornos; algunos tienen dibujos en forma de tablero de damas muy parecido a las representadas en algunas piezas de cerámica diaguita; otros lucen líneas en zig zag y flecos u otros diseños, o son simplemente de tejidos unicolores. Notables son las túnicas de las grandes pinturas antropomorfas de la zona cordillerana de la III Región, en Qda. de Las Pinturas y en el Salar de los Infieles (Fig. 8).

En una instancia, parece que la túnica pierde sus contornos, disolviéndose en líneas onduladas (Fig. 151).

Otras prendas de vestir son faldellines de cordeles, representados de manera más o menos realista (Fig. 116) en forma de dos líneas paralelas como en Angostura.

Otras figuras parecen llevar taparrabos que se ciñen al cuerpo o con los terminales colgantes en la espalda, como en Angostura y en Sobraya.

En los cementerios del Norte Grande, donde el clima de desierto favorece la conservación de materiales perecibles, se han conservado estos tipos de indumentaria.

FIG. 115: Gorro tejido de cuatro puntas. Período de influencia Tiahuanaco en el desarrollo cultural de Arica.



Partes de la figura humana

No siempre se presenta la figura humana entera. Son numerosos los petroglifos y pinturas en las cuales aparece sólo una parte del cuerpo humano, sea la cabeza, las manos, los pies, el órgano sexual femenino.

La representación de las manos se distingue de los otros grupos porque se trata de improntas de manos individuales, la mayoría en técnica negativa, o manos estarcidas; las manos así fijadas representan casi siempre manos izquierdas. Cuando se usó la técnica "Positiva", la mano fue embadurnada con pintura y presionada contra la roca. También existe la combinación de ambas técnicas: la impronta negativa, circundada por una aureola de color, fue después coloreada. Por su tamaño, las manos pueden haber pertenecido a hombres o a mujeres y a adolescentes. Su presencia constituye un rasgo muy interesante, porque se trata de un tema de arte rupestre de difusión mundial. En Chile se han descubierto hasta ahora sólo en la región patagónica. Es además un rasgo cargado de contenido emocional, porque constituyen en el arte rupestre la presencia física más directa del hombre prehistórico como individuo.

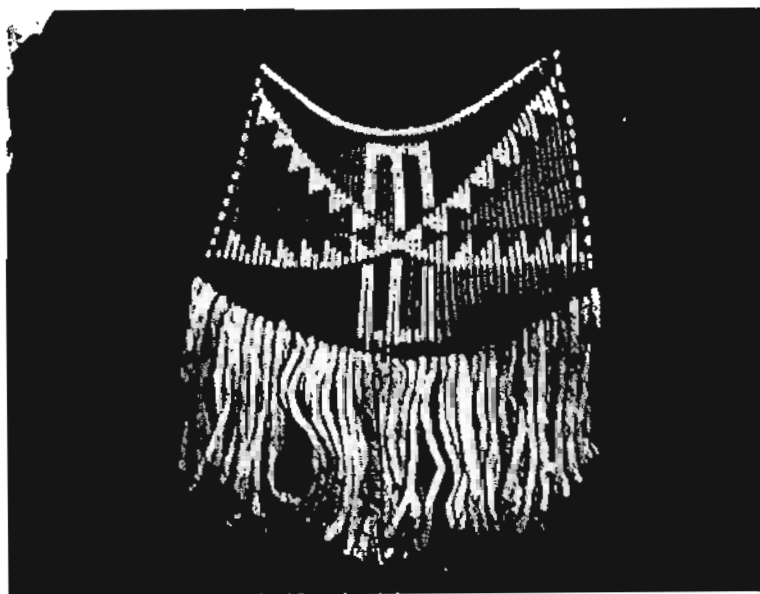


FIG. 116: Delantal o faldellín de lana, decorado. Procede de una sepultura del Período Cultural Gentilar, de Playa Miller, Arica. Se conserva en el Museo San Miguel de Azapa, de la Universidad de Tarapacá.



FIG. 117: Personajes con grandes atavíos cefálicos. Tejidos de Paracas Necrópolis, fechados alrededor de los inicios de la era cristiana.

Cabeza

Son frecuentes figuras de cabezas carentes de cuerpos y hay que preguntarse si se trata de cabezas ceremonialmente cortadas, en vinculación con el misterioso personaje del "sacrificador", o de cabezas que, *pars-pro-toto*, sustituyen a la figura humana o si acaso se trata de máscaras. Su aspecto varía del naturalismo al esquematismo extremo, colindante con el abstracto.

La mayoría de estas cabezas lucen adornos cefálicos, algunos de imponentes dimensiones, otros más modestos y algunos carecen de ellos por completo.

A través de experiencias arqueológicas está comprobada la existencia de tumbas con cabezas con adornos cefálicos o cubre cabezas, desprovistas de cuerpos o contenidas en bolsas tejidas preparadas para su transporte (Fig. 121). Los tallados sobre tabletas y tubos para absorber rapé muestran personajes —con y sin máscara— que llevan en la mano izquierda una cabeza humana cortada y en la derecha un hacha; es el llamado "sacrificador", un sacerdote o shaman quien representando al dios felino, ejecuta sacrificios humanos (Fig. 120). Además, se han encontrado en sepulturas de varios lugares del Norte Grande —Arica, Iquique, Cala-

FIG. 118: Hombres con máscara de Quilitapia, en el camino de Punitaquí a Combarbalá. Componente del Estilo Limarí. Nótese la desproporción entre el cuerpo del individuo y su atavío cefálico.

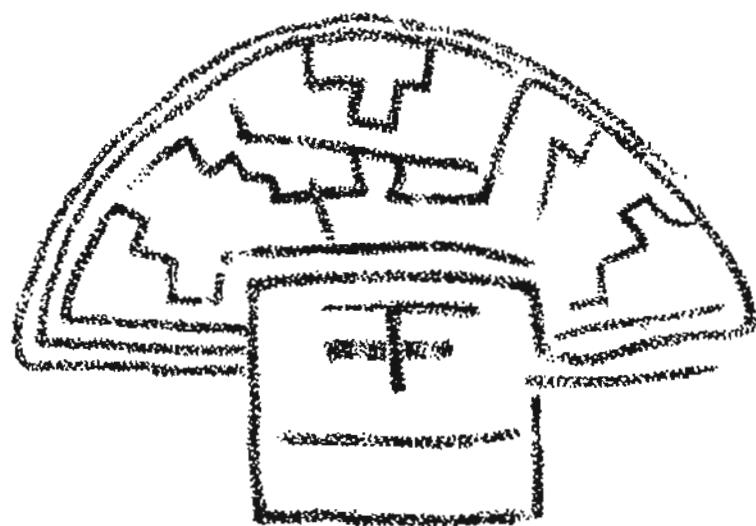
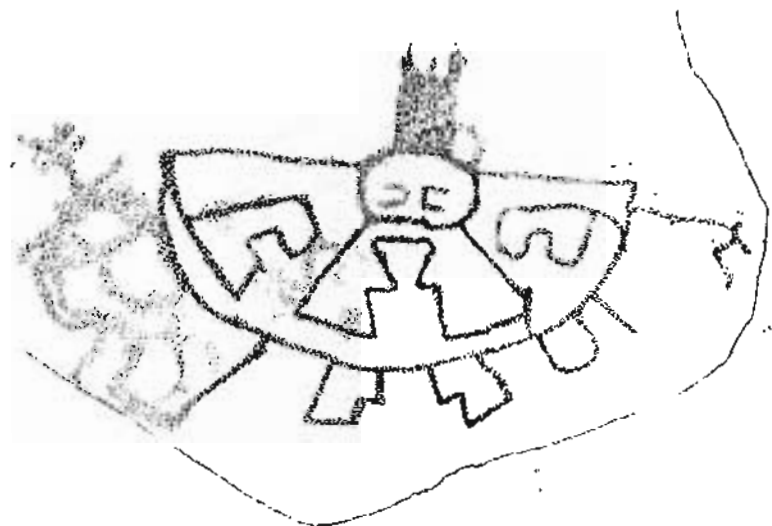


FIG. 119: Máscara grabada de San Pedro de Quile, Prov. de Limarí. Componente del Estilo Limarí.



FIG. 120:

Mango de tableta de rapé. Talla en madera del personaje mítico llamado El Sacrificador, del mundo andino. En la mano izquierda lleva la cabeza-trofeo y en la derecha, el hacha. La pieza procede de San Pedro de Atacama.



FIG. 121:

Cabeza-trofeo en una bolsa de malla. Procede de enterratorios en túmulos de Alto Ramírez, valle de Azapa.



FIG. 123:

Quebrada de las Pinturas. Prov. de Chañaral. Grabados sobre pinturas. El Sacrificador del Mundo Andino en la Región de Atacama.

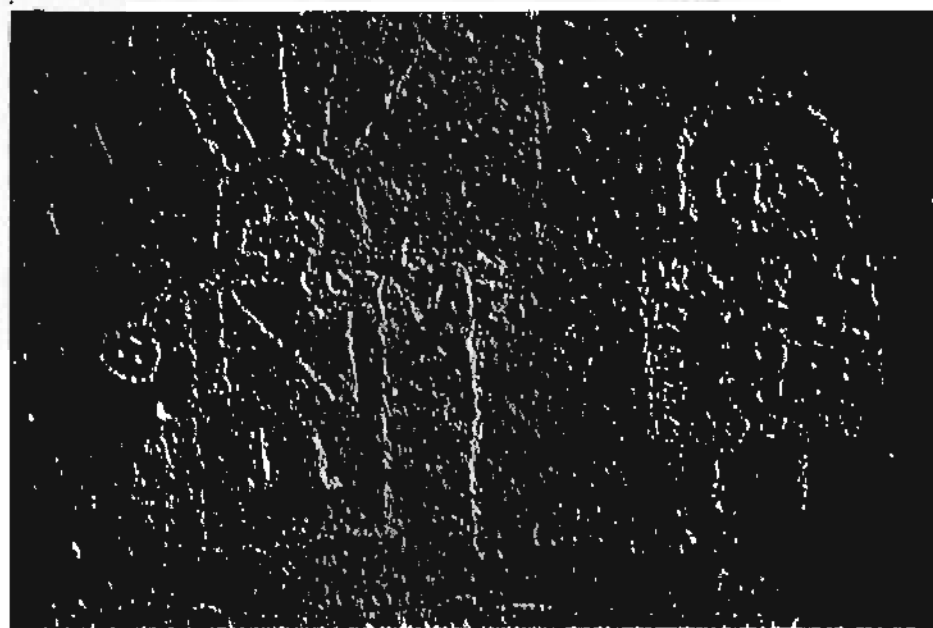


FIG. 122:

Grabado de la pared occidental del cañón del río Loa. Muestra a dos personajes vestidos de túnica y tocado. El de la izquierda reproduce al Sacrificador que lleva en la mano derecha la cabeza-trofeo y en la izquierda el hacha. ¿Izúrdo?

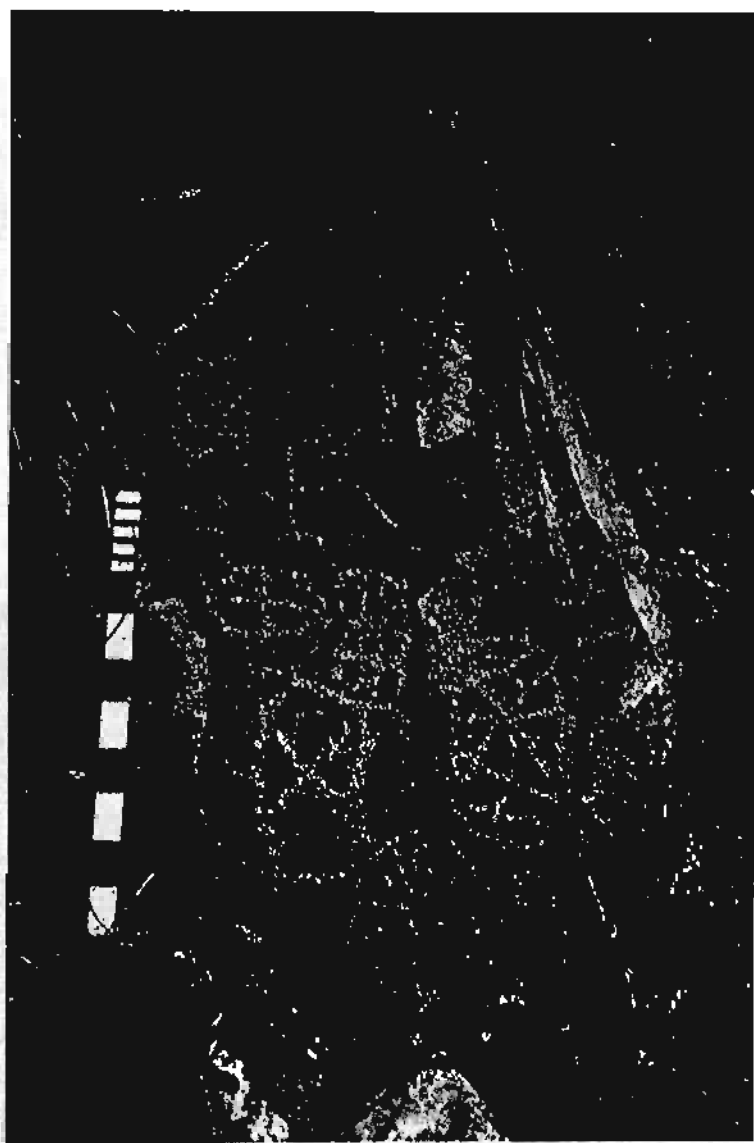


FIG. 124: Petroglifos del Estilo Aconcagua. Bloque 3 del Sector Vilcuya. Distintos diseños del "signo escudo".

Pies

Otro rasgo frecuente en el arte rupestre son los grabados o pinturas de pies. Donde encuentran su máxima expresión es en el Estilo Guaiquivilo, en el Cajón de Calabozos, en el Cajón de Valdés y en otros tributarios del río Guaiquivilo-Melado. La planta del pie humano es reproducida en muy variadas formas (Fig. 92); son pies de adultos y pies de niños. En el yacimiento del Cajón de Calabozos representan cerca del 33% de los petroglifos.

La forma naturalista del pie humano, tal como es representado en este sitio, es el pie desnudo. Esta forma ha sufrido cambios (Fig. 125 y 126). En los petroglifos de Vilcuya los dedos ya no forman apéndices de la suela (planta), sino están incorporados en ella, tomando la figura la forma de un rectángulo con las esquinas redondeadas, o sea, se trata de un pie que calza ojotas; un próximo paso en su estilización lo representan los glifos de otros bloques de esa localidad, donde el rectángulo se transforma en óvalo que está atravesado por dos líneas cruzadas, que probablemente significan las correas que sujeta la ojota del pie; y, finalmente, la abstracción llega a tal punto que el interior de la figura es rellenada con motivos varios y lo que originalmente era un pie humano se ha transformado en una figura escutiforme. Es una posible explicación del signo llamado "escudo" en el arte parietal del valle superior del Aconcagua.

signo escudo

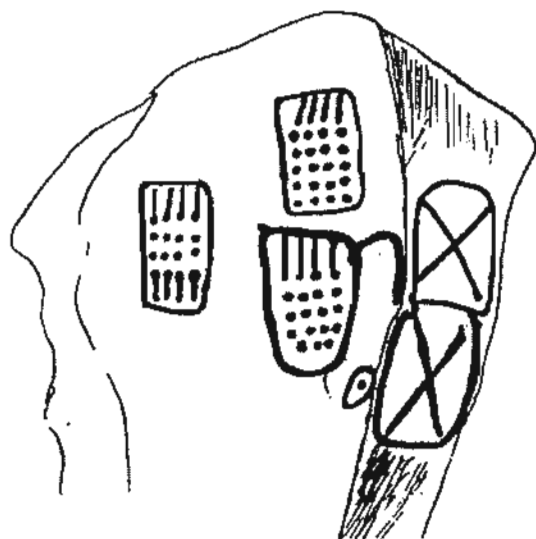
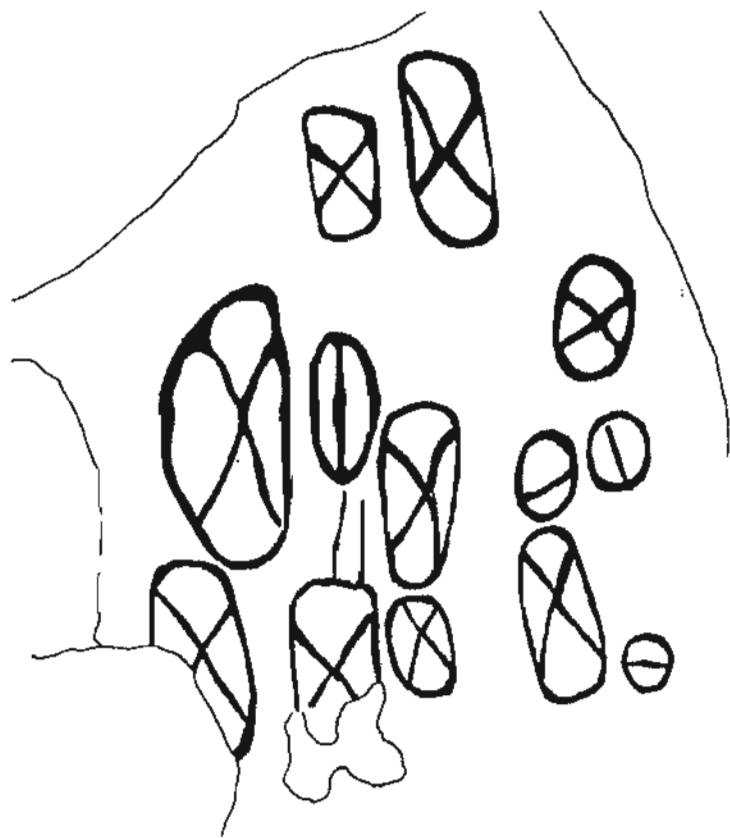


FIG. 126: Petroglifos del Estilo Aconcagua. "Signo escudo" y su posible evolución desde un pie calzado con ojota.

Vulvas;

El motivo de la vulva u órgano sexual femenino es uno de los más antiguos en el arte rupestre y tiene una distribución mundial.

Como se dijo con anterioridad, en la representación de la figura humana prevalece la del hombre, muchas veces con clara indicación de las partes sexuales masculinas; la representación de la figura femenina es mucho más escasa y casi siempre dudosa. Cuando se presenta entonces el órgano sexual femenino, éste tiene probablemente un significado especial, o sea, no se trata de mostrar la diferencia sexual, sino que tal vez es considerado como un símbolo de fertilidad.



Se encuentra en las pinturas y grabados rupestres de Patagonia y en la Piedra de Curacautín (Araucanía), y en planchones calizos al sur de la desembocadura del Río Huasco (Norte Chico). Las del Llaima han sido interpretadas por algunos autores como "rastros" de camélidos o de cérvidos. Esto nos lleva al tema de los "rastros". Entre las pinturas patagónicas se distinguen, al lado de las manos, unos signos "tripartitos", o sea un triángulo sin base, con una línea central que parte de su ápice, signo que ha sido interpretado como "rastro de avestruz" o "punta de proyectil". En el mismo conjunto aparecen series de líneas paralelas cortas e hileras de puntos. Según la interpretación que da el

FIG. 126: Petroglifos del Estilo Aconcagua. "Signo escudo". Posible estilización del pie calzado de ojota.

FIG. 127: Petroglifo de la cumbre del C^o El Bultre, Montepatria. Prov. Limari ¿representación de un útero materno en un rito de fertilidad humana?



prehistoriador francés Leroi-Gourhan a estos mismos signos en el arte rupestre francocantábrico del Paleolítico Superior europeo, el signo "tripartito" sería una estilización de la vulva y por eso símbolo femenino, mientras que las rayas cortas y las hileras de puntos serían símbolos masculinos.

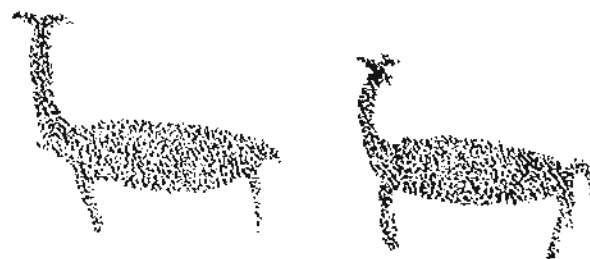
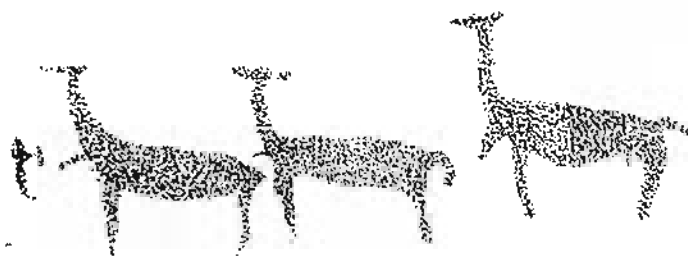


FIG. 128: Pinturas en rojo de la Qda. El Médano. Caza de guanacos con arco y flechas (clavadas en el pecho). Arquero de tamaño reducido enfrente a la fila de animales.

Representaciones zoomorfas

La fauna que rodeaba al hombre prehistórico acaparaba en alto grado el interés del artista; por eso no es sorprendente que un gran porcentaje de las figuras que aparecen en el arte rupestre son representaciones de animales.

Para los pueblos cazadores la supervivencia dependía del éxito de la caza, tal como era importante la pesca para los pueblos pescadores.

Los ganaderos concentraban sus esfuerzos en los animales domésticos y los agricultores en las plantas cultivadas, aunque las representaciones de ellas son escasas y vagas; por lo menos así nos parece a nosotros que probablemente no somos capaces de reconocer e identificarlas a través de las representaciones, u —otra posibilidad— es que hayan sido sustituidas por símbolos, que quizás tengan que ver con un culto de fertilidad o de muerte —resurrección. Pero estas son suposiciones que, hasta ahora por lo menos, no se pueden verificar.



FIG. 129: Reproducción de camélidos en técnica de pintura-grabado, en Taira, en pared oriente del cañón del Loa Superior.



FIG. 130: Insculturas de camélidos a la entrada de una cueva funeraria, en Toconce, provincia del Loa.

No todos los animales que integran la fauna chilena aparecen sobre las paredes rocosas o bloques pétreos. Es una selección cuya razón de ser no se puede discernir con claridad.

La gran cantidad de camélidos se explica, por lo menos en parte, por ser ellos los mamíferos más grandes que existían; por su utilidad como presas de caza, cuando se trata de guanacos y vicuñas y en consecuencia fuente de alimento, cueros, lana, etc. La presencia de camélidos domesticados —ante todo de llamas— obedecía a fines parecidos, además de su utilización como animales de carga (Fig. 51). Pero ¿detrás de estos aspectos utilitarios no se esconderán otros, más sutiles, de significado mágico-religioso?

Esto es en el caso de los felinos —puma y gato montés— que son representados como animales depredadores en medio de grupos de camélidos y como divinidades en escenas de carácter religioso.

El mismo rol doble lo tiene el cóndor, impresionante ave, peligrosa para animales y hombres, por un lado, y como un dios por el otro.

Es más claro el papel del perro; donde va el hombre va su perro, así es y así ha sido desde unos 10.000 años. (Fig. 136).;

Si se tratara sólo de la representación de animales que servían de alimento, tendrían que ser retratados con análoga frecuencia además vizca-

chas, chinchillas, cuyes, ratones (degu), aves silvestres, avestruces; peces y tortugas, porque los restos de todos ellos se han encontrado en los basurales cercanos a los poblados y asentamientos de esta gente.

Sin duda alguna, la presencia de ciertas especies de animales seleccionadas se debe sólo parcialmente a su utilidad material. Esto se desprende también de las proporciones de los componentes humanos y animales en las escenas representadas. En las pinturas rupestres, tanto del Norte como del Sur, donde existen escenas de caza, la vista enfoca ante todo a los grandes camélidos y después a los minúsculos hombres que los cazan. Cuando llamas son conducidas por sus pastores, las primeras aventajan en tamaño más de 10 veces a los hombres; una excepción es quizás la escena en Angostura, donde se trata probablemente de un pastor o guía mitológico, una especie de dueño o señor de los animales. En otras palabras, parece que es la importancia del sujeto que determina su tamaño.

Algo parecido se observa en relación con el puma cuando es representado en su calidad de ser mítico; sólo cuando aparece como depredador entre manadas de camélidos queda reducido a un tamaño proporcionalmente correcto.

Camélidos;

Imágenes de camélidos se encuentran en las

FIG. 131: Petroglifos del Cº La Silla, al sur de Vallenar. Conjunto de camélidos domésticos estilizados y hombres en interacción. La proporción hombre-animal es la real.



modalidades naturalistas y esquemáticas (Norte Grande y Norte Chico); son escasas en la Región Aconcagua, faltan en el resto de Chile Central y Sur para reaparecer de nuevo en la Patagonia. Si existiesen pintados o grabados en las regiones intermedias —donde los hubo sin duda alguna— es difícil reconocerlos salvo por los rastros, ya que los estilos en estas áreas son tan esquemáticos y abstractos que el “no-iniciado” —el observador perteneciente a otra cultura— no sería capaz de reconocerlos, por lo menos según el estado actual de conocimientos.

Tampoco se puede distinguir entre camélidos salvajes (guanacos y vicuñas) y domesticados (llamas y alpacas), salvo por pruebas indirectas: cuando los animales se encuentran en una escena de caza, se tratará de especies salvajes; cuando están amarrados por sogas, cuando llevan un colgajo en el cuello; cuando son conducidos por un personaje o cargados con bultos, se tratará de animales domésticos, especialmente de llamas. En el extremo sur de Chile se trata indudablemente de guanacos, porque los pueblos de aquellas zonas eran cazadores, sin conocimientos de ganadería ni agricultura hasta su descubrimiento y la colonización de sus tierras por los europeos. En esas latitudes altas no existía la vicuña.

En la técnica de geoglifo, su posición es estática, la representación naturalista. En las pictografías se representan en forma naturalista, de cuerpo lleno, de uno o más colores y sus actitudes van desde las

estáticas hasta el dinamismo pronunciado: saltando, corriendo, ramoneando. Los mismos aspectos se observan en la representación seminaturalista, mientras que en la esquemática los movimientos son nuevamente reducidos a un mínimo. En la técnica de pintura-grabado la actitud, aunque no estática, es más bien tranquila.

En una instancia se conocen varios camélidos ejecutados en alto relieve que flanquean la entrada a una sepultura en Toconce (Fig. 130).;

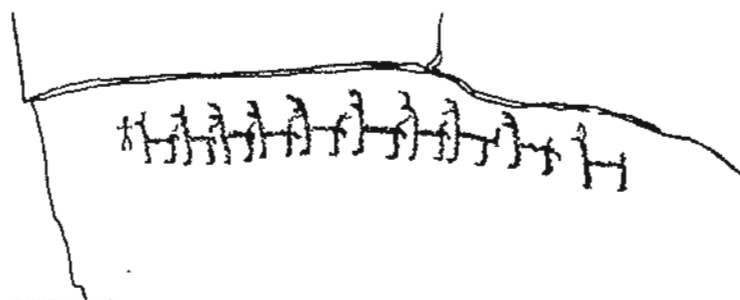


FIG. 133: Petroglifo de Taltape, valle de Camarones. Caravana de llamas estilizadas precedida por el guía.

Felinos;

Las especies de felinos con los cuales se encontraron los hombres prehistóricos eran el puma (*Felis concolor*), el gato montés andino (*Felis jacobita*) y la güiña (*Felis guigna*).;

Como ya se dijo, el felino jugaba un papel doble; por un lado como un depredador peligroso para animales y hombres; por el otro, en su calidad de divinidad con la cual estaba investido en toda la región andina.

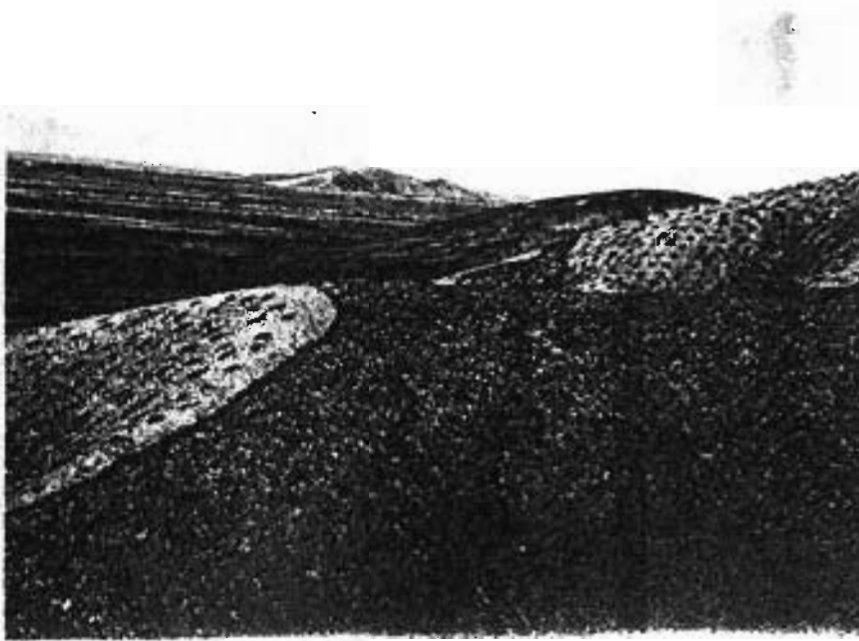
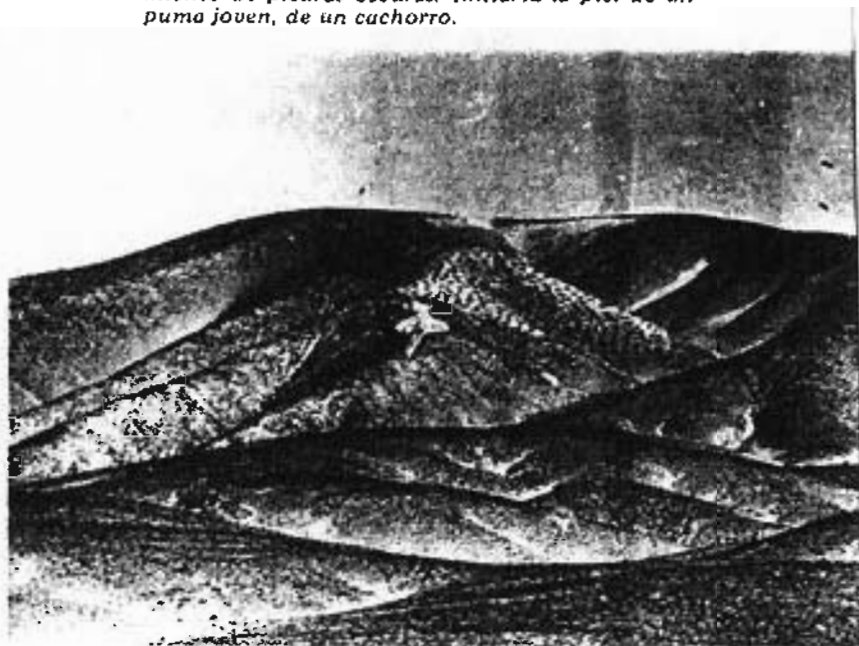
Donde aparece como animal entre animales, su tamaño en relación con los demás es el correcto, más bien pequeño que grande. Su cuerpo está mostrado de perfil, la cabeza, en la mayoría de los casos de frente. Lleva la cola larga extendida o levantada con la punta enroscada. El cuerpo y a veces la cara, están marcados con puntos, indicando las manchas del pelaje del cachorro.

La forma de representación oscila entre la naturalista y la seminaturalista. En las pictografías su cuerpo está lleno, y en los grabados se restringe a las líneas de contorno con los mencionados puntos en el interior.

Una estilización de su piel la podría constituir el geoglifo del C° La Puntilla, en la qda. de Guatacondo (Fig. 134 y 135).;

En los petroglifos de Angostura, donde se trata de escenas religiosas, aparece tres veces en su rol de divinidad, asociado a sacrificios humanos; una representación lo muestra en posición semierguida, agarrando a la víctima humana, que —ataviada con un rico adorno cefálico—, está sentada sobre una especie de trono que remata en ambos costados en una cabeza de camélido (Fig. 114). El "sacrifi-

FIG. 134: Geoglifo de la Qda. Guatacondo conseguido por el despeje de la cubierta del cerro y amontonamiento de piedras oscuras. Imitaría la piel de un puma joven, de un cachorro.



102 FIG. 135: Geoglifo de la Qda. Guatacondo sobre la ladera de los cerros. Detalle de Fig. 134.

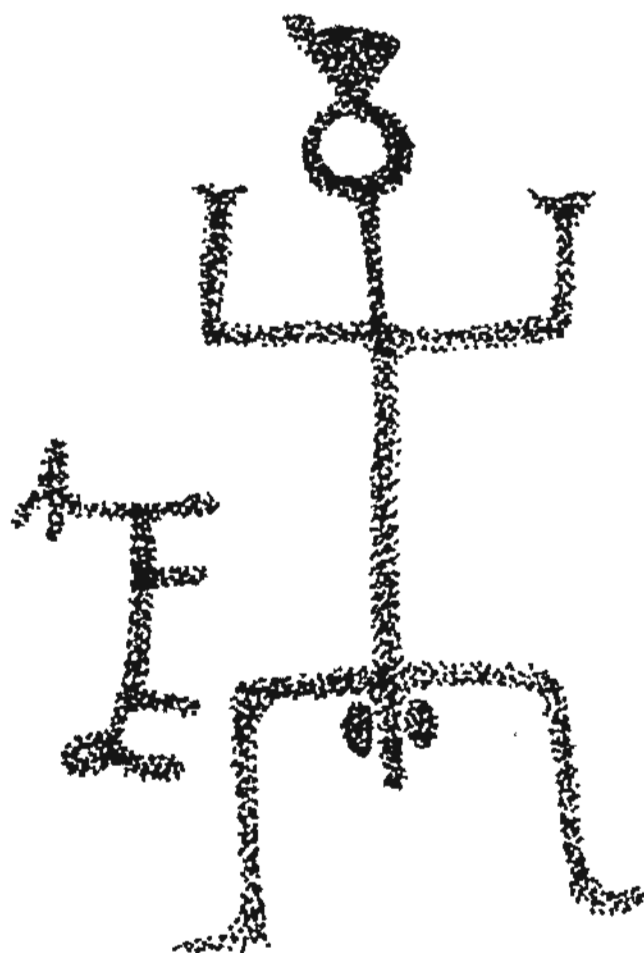


FIG. 136: Petroglifo de Huana, Prov. Llímarí. Hombre estilizado y su perro.

cador" aparece aquí en su forma animal y no como sacerdote con máscara de felino.

En el único geoglifo donde se ha encontrado el felino en estilo naturalista es en el de la quebrada Tiliviche, al norte de la Pampa del Tamarugal.

En las pinturas rupestres del interior de Arica el felino es representado aislado en escenas de caza de camélidos o aparece aparte en pequeños grupos de ejemplares (Fig. 40).

Una escena muy vivida está representada en un bloque algo alejado del conjunto de petroglifos que forma el santuario del Cóndor en Tamentica: un animal, que puede ser una perra grávida, se encuentra frente a un felino pequeño, posiblemente un gato montés, con el hocico abierto y el lomo arqueado, en posición de alarma y defensa.

Cánidos

En el Viejo Mundo el perro se hizo compañero del hombre en el Mesolítico, unos 10 000 años atrás. En el Nuevo Mundo se conoce en México (Tehuacán) desde mediados del IV milenio a.C. Era el primer animal que el hombre logró domesticar, y en Australia ha sido el único hasta la colonización europea.

Aparece en pinturas y grabados en representación natural y esquemática.

Las imágenes más frecuentes lo muestran de cuerpo alargado, piernas relativamente cortas, hocico largo, orejas paradas y cola larga recta o corta enroscada. Está representado en Pampanune, Tamentica, Incani I, Petroglifo de Huana, entre otros (Fig. 136).

Monos

Su representación no es muy frecuente, ya que se trata de animales de zonas cálidas que probablemente fueron traídos del interior de Bolivia o Perú.

FIG. 137: Bloque grabado en el Sector Taltape, curso medio del valle de Camarones. Guerrero y otros motivos del Período Agroalfarero Tardío del Desarrollo Cultural de Arica.



Se encuentran en un área de concentración de bloques con petroglifos en Tarapacá 47, en Tamentica y también en petroglifos del valle medio de Camarones (Fig. 137).

Están ejecutados en forma seminaturalista y se distinguen por sus largas colas enroscadas. Aparecen también pintados sobre la cerámica gentilar (1300 - 1450 d.C.), por lo cual es probable atribuir por lo menos parte del arte rupestre donde ellos figuran al Período Tardío de desarrollo local.

Zorros;

Es difícil distinguir entre las figuras de perros y zorros; quizás las de largas colas gruesas de dos

FIG. 138: Pinturas en la Qda. El Médano, Taltal. Representación del zorro, uno de los poquísimos casos que se muestra a este animal.





FIG. 139: Pintura en la Finca de Chañaral, Prov. de Chañaral. Figura masculina con pájaro en la cabeza; encima signo ideográfico; al lado posible figura femenina.

imágenes en el sitio Tarapacá 47 sean zorros. En El Médano hay una clara pintura que representa al zorro (Fig. 138).

Vizcachas

Animalitos que por su cola abultada y su posición pueden interpretarse como vizcachas o chinchillas se encuentran en las pinturas y en los grabados de la Sierra de Arica (Incani 1, Tangani 7) y, en un bloque de Huana, Ovalle.

Aves

En los petroglifos del río Chuschul o Salado, se han representado en técnicas de petroglifo parinas y probablemente avestruces, y en Taira, no cabe duda que se encuentran estas dos aves.

La fauna ornitomorfa está escasamente representada en el arte rupestre chileno. Aparece excepcionalmente en la zona de Arica; con alguna mayor frecuencia en la Quebrada de Tarapacá (Tarapacá 47, en 417 bloques con petroglifos hay 51 ejemplares); lo mismo sucede en los otros sitios del Norte Grande y del Norte Chico y de la región de Aconcagua. La mayoría de las aves representadas son cóndores. Sucede así en Huancarane, en el abrigo de Toncolaca y otros; de las demás es difícil especificar el género: algunos parecen ser patos,

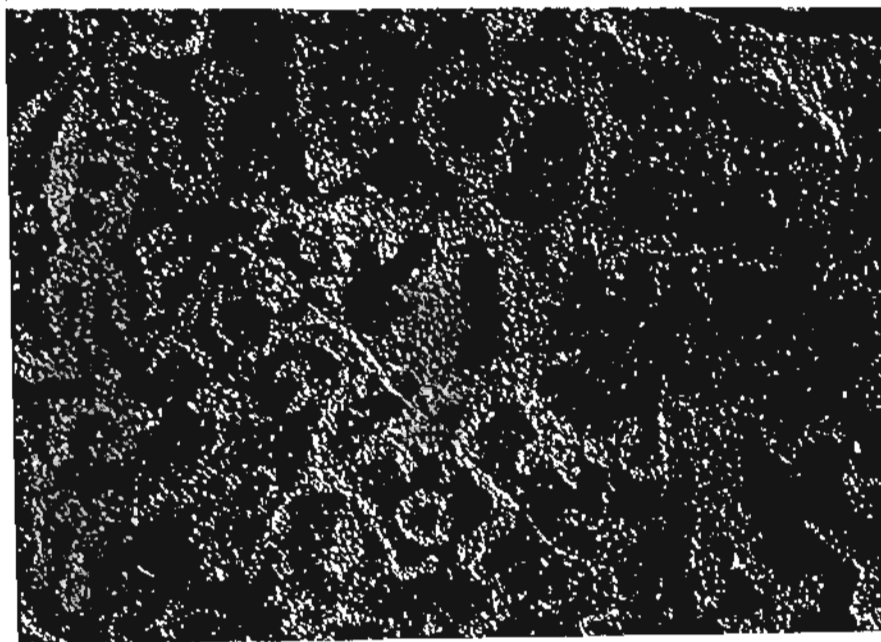


FIG. 140: Petroglifos de Tamentica. Representación del cóndor con alas extendidas y cola sinusoidal.

flamencos o loros (Taira), uno que otro puede ser águila (Tarapacá 47). Un pájaro de género indeterminado está posado en la cabeza de un hombre en una de las pinturas de la Finca de Chañaral (Fig. 139).

Donde existe una verdadera concentración de cóndores es en el oasis de Tamentica en el curso medio de la Quebrada de Guatacondo, lugar que sin duda era, como se dijo, un santuario dedicado al Cóndor como divinidad andina.

En los cuarenta y cinco bloques con petroglifos —algunos de grandes dimensiones— que constituyen el conjunto del recinto sagrado, el cóndor está presente con más de cien figuras, que van desde la modalidad naturalista hasta la más abstracta, que permite su identificación sólo gracias a la gran cantidad de formas intermedias. La representación más frecuente lo muestra con las alas extendidas, el cuerpo visto de frente y la cabeza de perfil. Llama la atención la larga cola representada como una línea ondulada o en zig zag. Está grabado saliendo de un óvalo abierto arriba (¿huevo?): dentro de un recinto rectangular; con las alas semicaídas; con un ala curva hacia abajo y otra curva hacia arriba (Fig. 46); y, finalmente como hombre-cóndor, en forma humana, con alas, tocado y la parte superior de las piernas engrosada como si estuviesen cubiertas con plumas. Una figurita de este hombre-cóndor, trabajado en una delgada lámina de oro se encontró cerca del oasis (Fig. 111).

El cóndor aparece también representado en otros yacimientos de arte rupestre: V. gr. en el valle de Aconcagua.

Además de la figura del cóndor de cuerpo entero existe un gran número de representaciones de alas aisladas, solas. Así sucede en petroglifos del sector Taltape, en el valle medio de Camarones. Y, en gran profusión, en Tamentica.

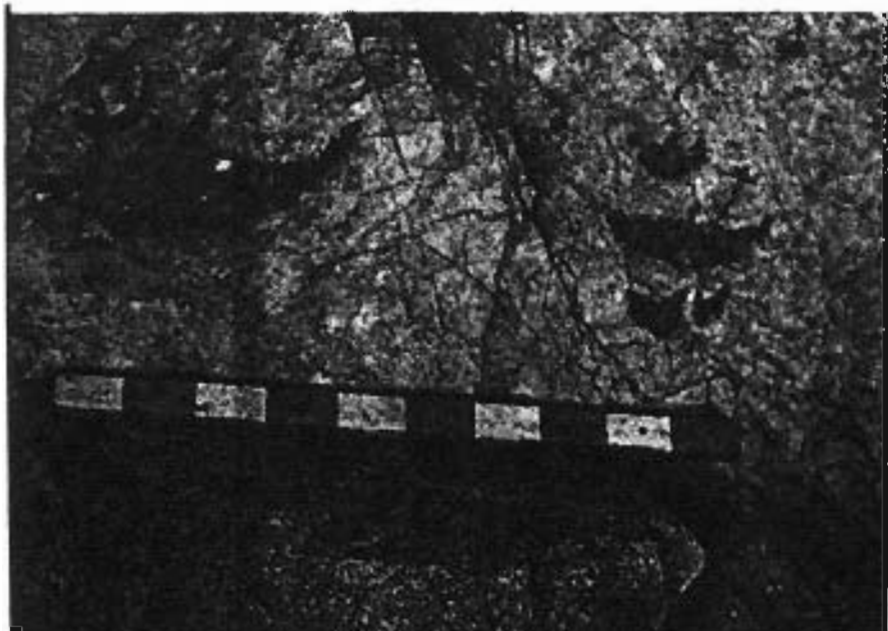
Peces

En la Quebrada El Médano, cerca de Paposo existen numerosas representaciones pintadas en forma seminatural o esquemática, de escenas de pesca desde pequeñas embarcaciones con proa y popa levantadas, casi con seguridad balsas de cueros de lobo marino tripuladas generalmente por una o dos personas. Una o varias líneas conectan las minúsculas barcas con enormes peces o cetáceos, pintados de rojo de cuerpo lleno; entre ellos se pueden distinguir varias especies.

Especialistas consultados sobre la identificación de los animales del Médano, han concluido que muchos de los cetáceos corresponden al calderón negro, al cachalote común, a delfines, tortugas, lobos marinos y entre los peces, tiburones, pez espada o albacora, pez zorro, pez martillo, etc.

Dadas las inverosímiles desproporciones de tamaño entre las embarcaciones y los peces, es de

FIG. 141: Pinturas de Qda. El Médano. Escenas de caza por arponeo desde balsas de cueros de lobo.



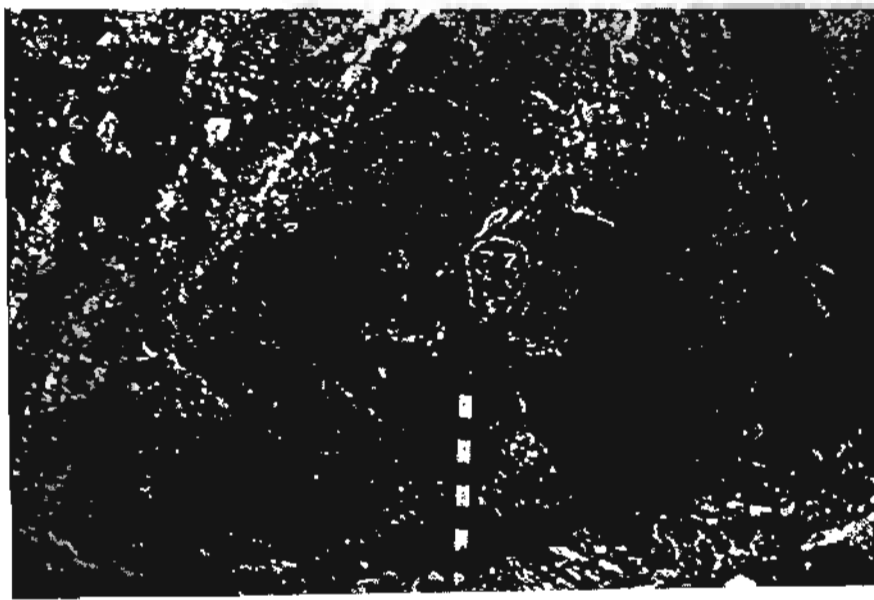
suponer que se trata de una relación simbólica que pretende ante todo llamar la atención al gran éxito obtenido en la faena; pues capturar uno o varios peces del volumen indicado hubiese significado el naufragio de los pescadores.

Cuando se trataba de peces o mamíferos marinos grandes, los pescadores prehistóricos debían probablemente esperar hasta que se vararan en la playa.

Un relato de una ballena varada, que es aprovechada por los indígenas es contado con mucho

FIG. 142: Pinturas de Qda. El Médano. Escenas de caza y de arrastre de cetáceos desde balsas tripuladas.

FIG. 143: Pinturas de Qda. El Médano. Escena de captura y arrastre de diferentes peces desde una balsa con un tripulante.



humor por el cronista Vásquez de Espinosa: (véase página 50).

Otras representaciones de escenas de pesca y de peces —no tan espectaculares— se encuentran en petroglifos de diferentes sitios entre la I y IV Regiones: en Tamentica; en la playa de Las Lizas al norte de Caldera; en el puerto minero de Gatico, de Antofagasta y en pinturas del Panul, costa de Coquimbo.

FIG. 145: Peces grabados de la caleta Las Lizas, al norte de Caldera.

FIG. 144: Pinturas de Qda. El Médano. Arponeo de un cachalote (Physeter catodon)

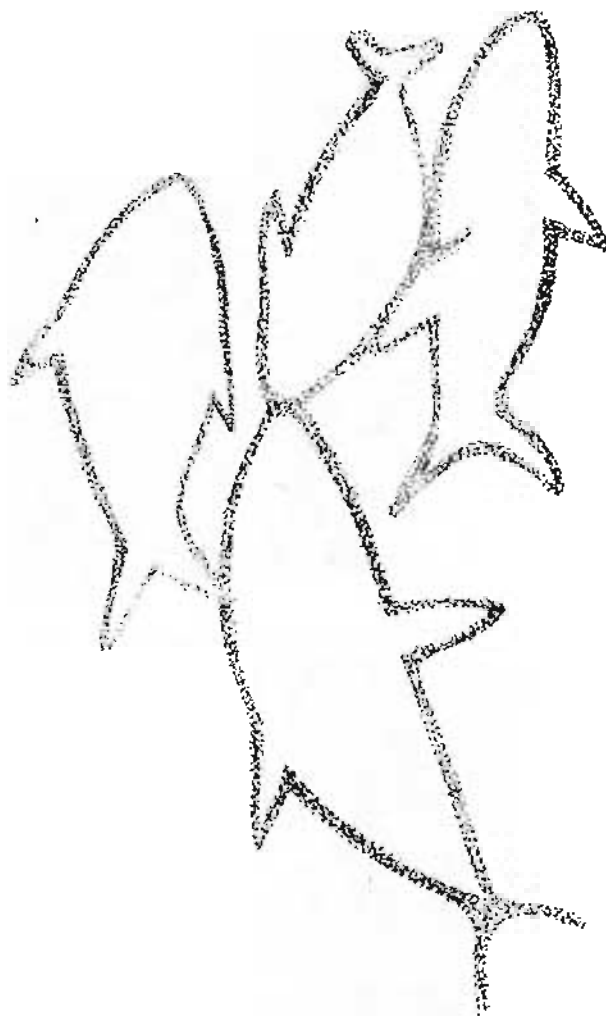


FIG. 146: Grabados de Las Lizas, Peces y posible balsa tripulada.

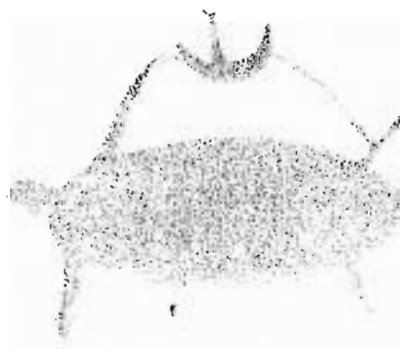


FIG. 147: Pinturas de Qda. El Médano. Escena de captura de una tortuga.

Crustáceos

En ocasiones de excepción se reproducen crustáceos. En los petroglifos de Chapisca, al interior de Lluta, se grabó una jaiba; y en Ariquilda, qda. de Aroma, el camarón.

Lagartos, batracios y tortugas

En muchos sitios se encuentran figuras de lagartos, representados como si fueran visto desde arriba, con las extremidades saliendo en ángulo recto del cuerpo. Se hallan desde el Norte Grande hasta la Patagonia. En algunos casos el cuerpo luce dibujos que imitan la piel o su coloración como en Tamentica (Fig. 47); un lagarto muy estilizado, con cabeza triangular y el cuerpo disuelto en grecas aparece en otro bloque en Tamentica. Notables son los lagartos de Noasa, en la Sierra de Tarapacá. Otras figuras, parecidas en forma, pero sin cola, son probablemente batracios (ranas o sapos).

Tortugas marinas son representadas en conexión con las escenas de pesca de las pinturas de Qda. del Médano (Fig. 147 y 166).

Ofidios

Serpientes, que son reconocibles como tales, se han podido observar en el arte del Norte Grande

(Tarapacá 47; Tamentica). En estos casos, la cabeza se distingue claramente del cuerpo. En otras instancias es difícil afirmar si la gran cantidad de líneas onduladas que aparecen en todas partes puedan interpretarse como ofidios.

En los petroglifos del Cajón de Calabozos, en la Cordillera del Melado, se encuentran figuras, que pueden interpretarse como estilizaciones muy sofisticadas de serpientes. Forman parte del Estilo Guaiquivilo (Fig. 93).

La localidad de Villucura debe su nombre a la "Piedra de la Serpiente", debido a la presencia de una culebra pintada en una enorme roca con pinturas de color blanco.

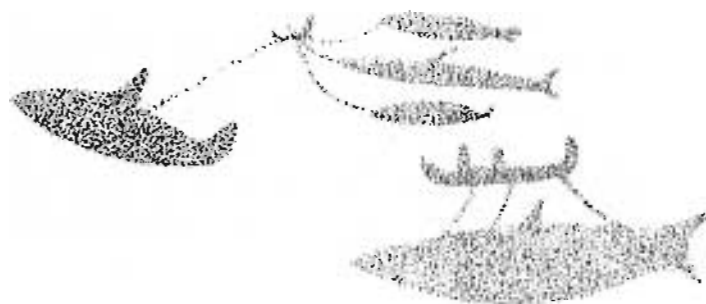


FIG. 148: Pinturas de la Qda. El Médano. Escenas de caza y arrastre de animales marinos desde balsas tripuladas.

Insectos

Sus representaciones naturalistas son escasísimas; existe realmente un solo caso, en Tamentica, donde no parece haber duda de que se trata de un coleóptero. En otros casos sería demasiado arriesgado una interpretación en tal sentido.

"Rastros"

A lo largo de todo el país existen en el arte rupestre signos que han sido interpretados como "rastros". Los más claros son los rastros del hombre, o sea las improntas de sus pies (Fig. 92).

Otros motivos suelen considerarse como rastros de felinos; se trata de grabados de cuerpo lleno en forma de un círculo, que está rodeado en su parte superior por cinco circulitos más pequeños (Fig. 93) y que son típicos del Estilo Guaiquivilo. Para ser anatómicamente exactas, deberían aparecer sólo cuatro impresiones de dedos, de modo que la interpretación es dudosa. En San Rafael (Mendoza), en la llamada "Cueva de Patas de Puma" existen las mismas figuras, pero con el número de círculos pequeños variable.

Como rastros de avestruces se suelen interpretar signos "tripartitos", a los cuales ya se hizo referencia como un posible ideograma.



FIG. 149: Pinturas de la Qda. El Médano. Chinguillos o cestos para faena de pesca.

Los grabados en la piedra de Curacautín son interpretados por algunos autores como vulvas; por otros, como rastros de camélidos (Fig. 98).

Nuevamente en los petroglifos de la cordillera del Melado se reconocen claramente rastros de animales arciodáctilos; con gran probabilidad se trata de pisadas de guanacos o de huemules (Fig. 93).

A base de estos ejemplos se ve que el significado de los llamados "rastros" no es siempre claro y que probablemente en algunos casos se trata de ideogramas, cuya verdadera naturaleza se ignora.

Objetos

Objetos aislados por lo general no se representan en el arte parietal chileno, salvo rarísimas excepciones. Casi siempre están en asociación directa con las personas que integran una escena de caza, de pesca, de interacción de hombres con animales domésticos, o ritualística. Así, en las cacerías representadas en la Sierra de Arica, está en uso la boleadora, el arco, el escudo y el venablo; hay también lazos y la honda. En las pinturas del Médano, la embarcación que tantas veces aparece tripulada es sin duda la balsa de cueros de lobo. Aquí se reconocen cuerdas que a juzgar por hallazgos arqueológicos en la costa del Norte Grande, corresponden a largas correas recortadas en la piel del lobo marino. Las espirales de Tamentica podrían interpretarse como estas correas cuando se encuentran enrolladas; cestos o chinguillos; y con alguna probabilidad, son interpretables como redes algunas pinturas retiformes; los hombres usan gorros de dos o cuatro puntas o también penachos de plumas; los cazadores de tierra emplean arcos para cazar los guanacos y éstos muchas veces presentan las flechas clavadas en el pecho. En los petroglifos de Tamentica se encuentran también balsas de cuero de lobo y los tripulantes avanzan mediante pértigas. En este yacimiento es frecuente ver la llama con su atalaje de carga y hombres con faldellines. En escenas festivas los músicos tocan flautas.

En cuanto a prendas de vestir, son notables los gorros terminados en puntas; los tocados de pluma, y como en el arte del Limarí, los elaboradísimos atavíos cefálicos de las cabezas-tiara. Con bastante frecuencia, tanto en pinturas como en grabados, aparecen los personajes llevando túnicas (el uncu) decoradas con diferentes diseños. Una figura pintada en el interior del valle de Camarones puede ser interpretada como un quipu (aparato de contabilidad y nemotécnico andino) o bien como un faldellín de fibras de lana o vegetales. (Fig. 150).

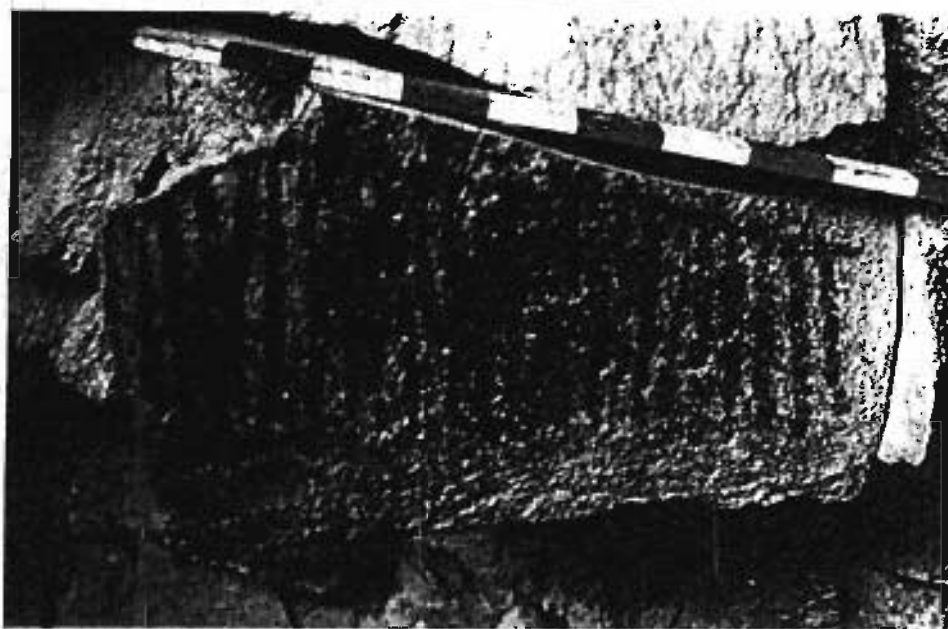


FIG. 150: Pintura de la cueva de Chetune, en la orilla oriental del río Caritaya. Cuenca alta del río Camarones. Posible representación de un quipu.

Figuras geométricas y abstractas

Ya se mencionó que motivos naturalistas y abstractos aparecen unos juntos a los otros en los sitios de arte rupestre. En algunos pocos casos, como el de las figuras del hombre, del pie humano, del cóndor se puede observar la paulatina transformación de la imagen naturalista al signo abstracto. En otros casos, donde faltan esas fases intermedias no es posible identificar el motivo abstracto. Pero es de suponer que muchos de éstos nunca han

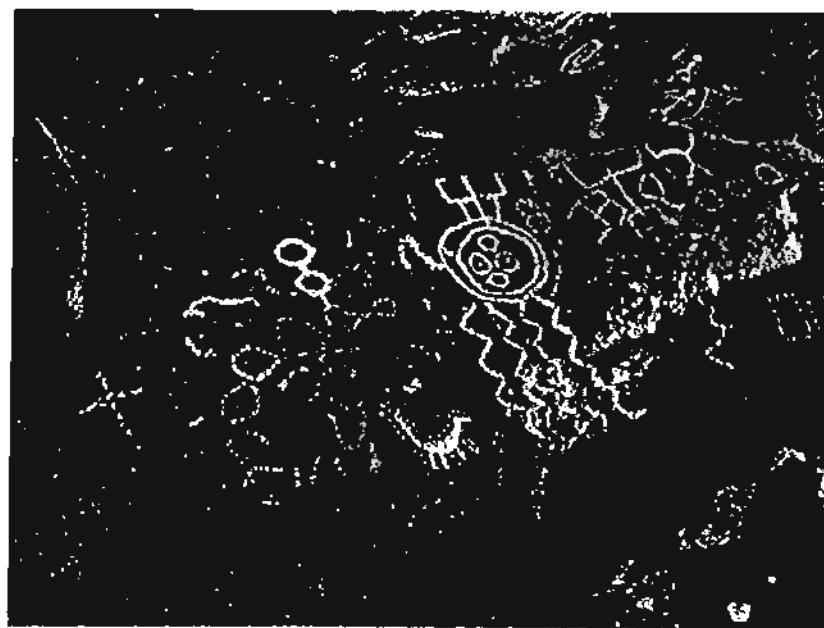


FIG. 151: Petroglifo del Cº El Buitre, frente a Montepatria, Prov. Limarí.

tenido un prototipo biomorfo, sino eran abstractos o geométricos desde su origen.

La variedad de ellos es enorme. La mayor concentración se encuentra en el Norte Chico, en las regiones de Chile Central y siguen hasta la Patagonia, aunque no son ajenos a los valles cálidos del Norte Grande. Su descripción y ordenamiento

es difícil, debido a la gran proliferación de formas: círculos sencillos y concéntricos; líneas rectas cortas y largas, onduladas, en zig zag, que pueden aparecer solas o en grupos paralelos; figuras laberínticas, triángulos solos o en hileras; en ganchos; figuras que se parecen a una aglomeración de burbujas; figuras que se parecen a plantas; otras rectangulares con los lados curvados hacia adentro,



FIG. 152: Qda. de Las Pinturas, provincia de Charral. Personaje vestido con túnica de líneas ondulantes.

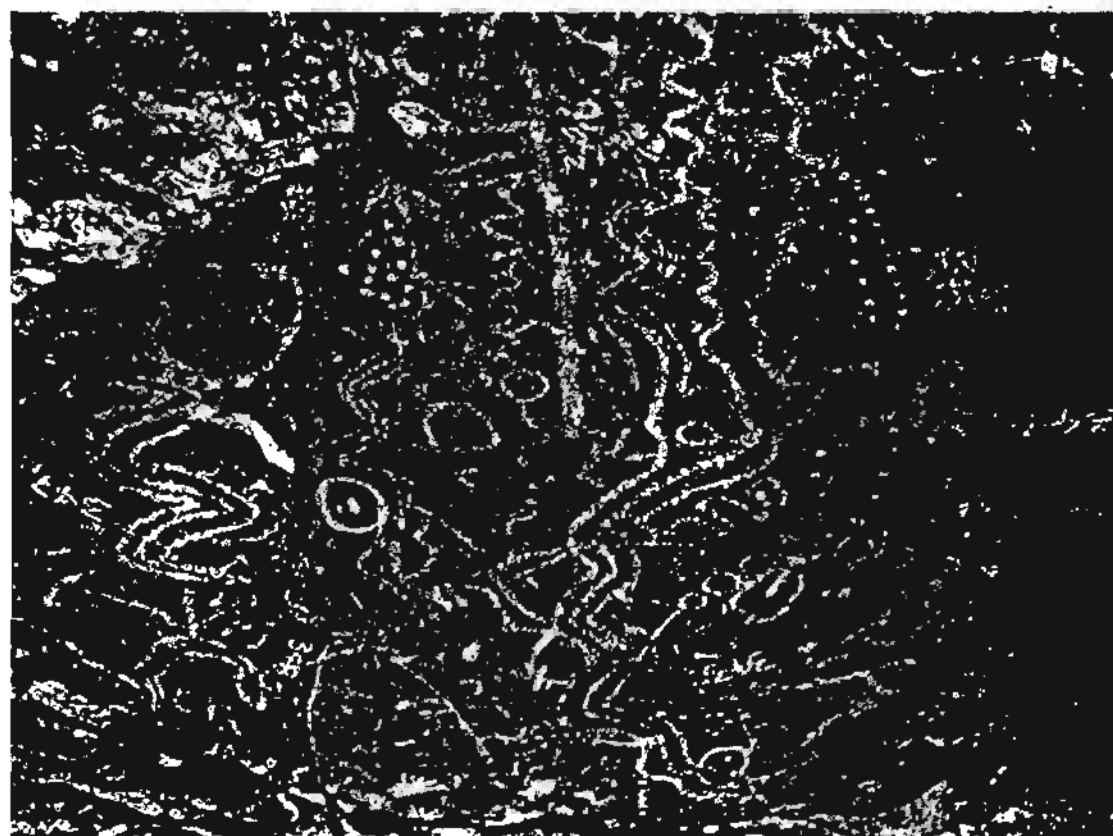


FIG. 153: Petroglifos de diseño complicado del Cajón de Valdés, en la Cordillera Andina de Linares.

FIG. 155:
Petroglifos de la Comunidad El Altar,
Ovalle. Signos propios del estilo Limarí.

combinaciones de los diferentes tipos, etc. En el estado actual de las investigaciones no se puede hacer otra cosa que registrarlos, esperando que a medida que se emprendan nuevos estudios será posible interpretar otros. Pero la gran mayoría de ellos quedará para siempre en el misterio, cuyo esclarecimiento se ha perdido al desaparecer el artista y la sociedad para la cual pintó y grabó.

FIG. 156:
Petroglifo de Huana, Estilo Limarí.
Espiral.



FIG. 154:
Petroglifo de Conanoxa, curso medio-
inferior del valle de Comarones, Prov.
de Arica. Predominio de motivos abs-
tractos. El sitio de petroglifos tiene
relación con un cementerio agroalfa-
rero de túmulos, fechado al 340 a.C.

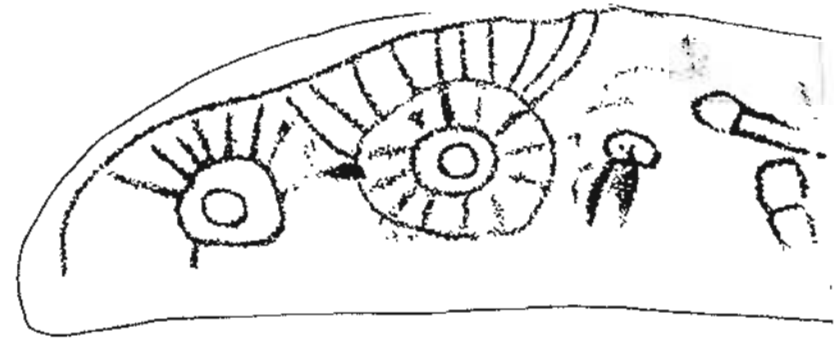


FIG. 157:
Petroglifo de Huana, Ovalle. Cruz
de brazos espiralados.

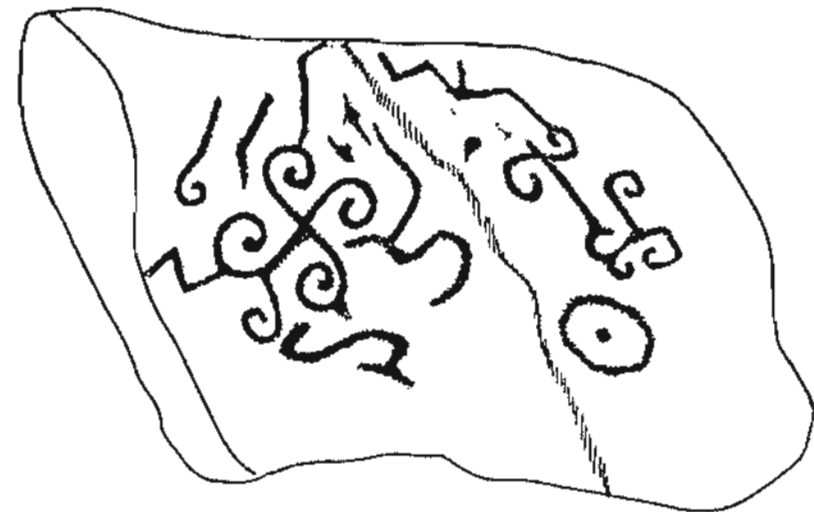


FIG. 158:
Petroglifos de Hua-
na, Ovalle. Motivos
sobre la base de lí-
neas espiraladas.

FIG. 159: Petroglifo de Qda. La Coipa, Ovalle. Diseño retí formé, con tendencia a cubrir el espacio disponible.

Las escenas

Un gran número de las figuras del arte rupestre está dispuesta en unidades narrativas, o sea, en escenas.

A este tipo pertenecen las representaciones de caza de guanacos y vicuñas, que constituyen verdaderos cuadros como los de Tangani y Vilacaurani, al interior de Arica. Se ve que en estas cacerías participó un gran número de personas, aparentemente desnudas o quizás vestidas sólo con un taparrabo, que formaban cadenas para cercar los animales. Es la práctica del chacu o rodeo, usada en toda la región andina. Entre los camélidos

cercados se observa, de vez en cuando, también un puma, casualmente atrapado.

En estas escenas todo es movimiento: hombres y animales corren, se disparan flechas, se lanzan boleadoras que se enredan en las patas de los animales y los hacen caer.

En las pinturas de Qda. del Médano se encuentran varias escenas constituidas por tropillas de guanacos en hileras que son enfrentados por uno o más arqueros extremadamente diminutos al lado de los animales.

Otras escenas representan la pesca y la caza de mamíferos marinos. Desde embarcaciones tripu-

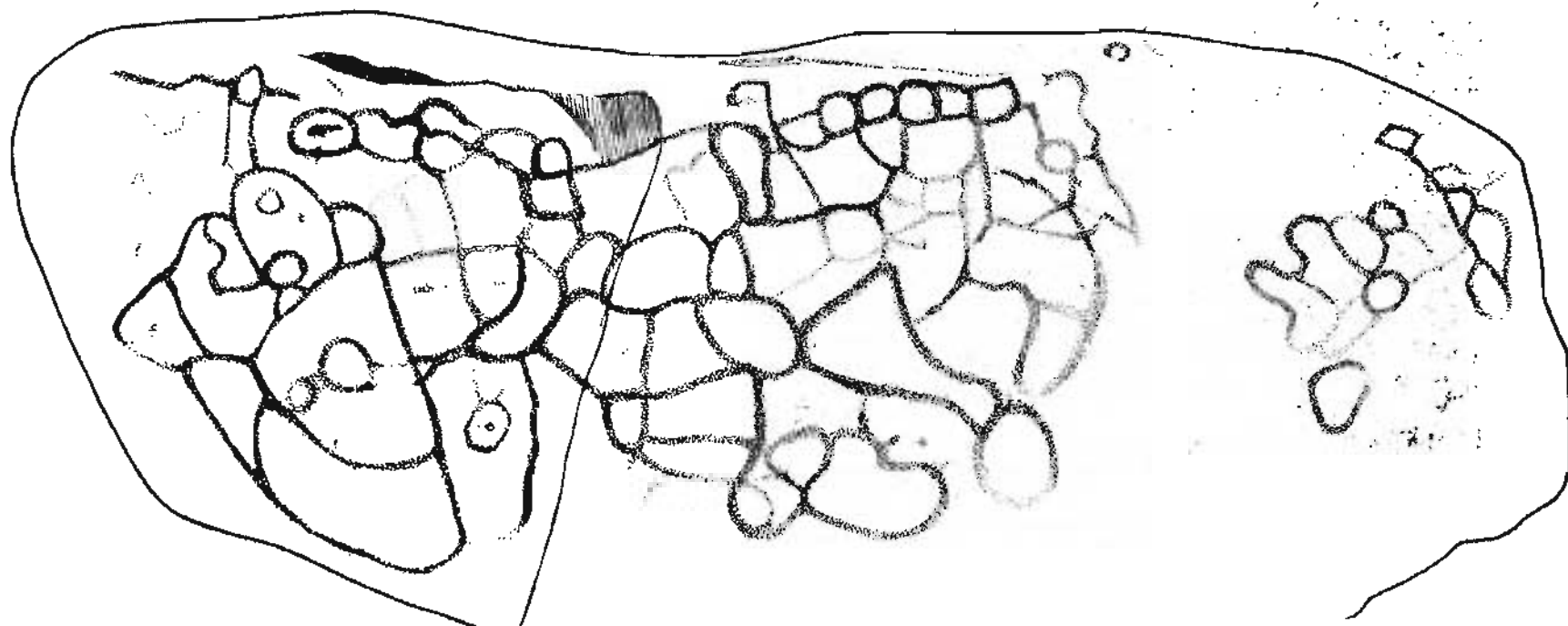


FIG. 160: Huancarani, valle de Camarones. Escena grabada de enfrentamiento de dos guerreros premunidos de arcos y entorchados de plumas.

ladas se ha logrado arponear peces y mamíferos marinos, quedando la cabeza del arpón clavada en la presa y el terminal de la correa en manos de los pescadores. Las embarcaciones se ven como minúsculas medialunas y los peces de tamaño exorbitante, porque lo importante, como en la Sierra de Arica, era conmemorar esta pesca excepcionalmente exitosa o hacer votos para que así fuera (El Médano). Embarcaciones de este tipo —hechas de dos cuerpos de piel de lobos marinos— con un pescador que logró capturar un pez, se encuentra también como “mini-escena” entre otras representaciones y no falta una que muestra el bote volcado con su tripulación (Tamentica.).

Hay en los petroglifos del norte escenas formadas por caravanas de llamas con su guía; llamas llevadas con una cuerda por su dueño; llamas cargadas; parejas de bailarines; grupos de músicos; hombres acompañados por su perro o por su monito regalón; animales pacíficamente pastoreando. Escenas de lucha y enfrentamiento donde guerreros ataviados con taparrabos o faldellines de cordeles y grandes tocados emplumados, disparan flechas con sus arcos hacia un adversario (Fig. 160 y 162). También en estas representaciones todo está en movimiento: hombres que se enfrentan, camélidos que son llevados por ambas bandas fuera del campo de acción y en medio de toda esta confusión un perro corriendo al cual casi se puede escuchar ladrar, tan vívida es su expresión.

Asimismo, interesante son las escenas de interac-

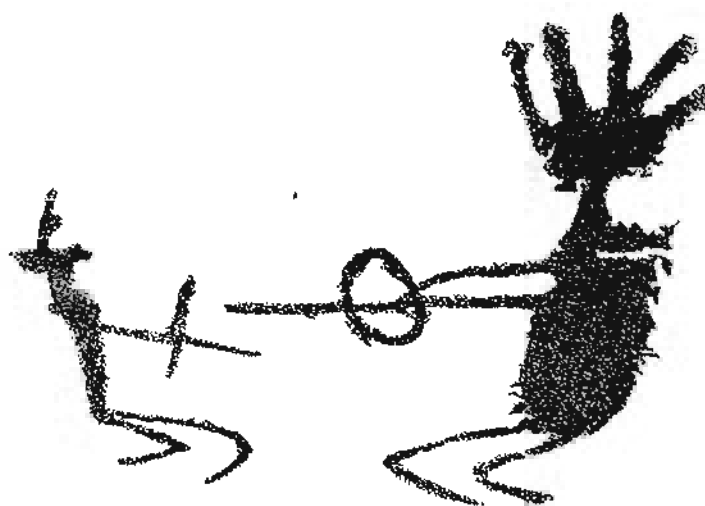




FIG. 162: Catinjahua, valle de Camarones. Escena grabada de enfrentamiento de dos guerreros, con arcos y entorchados de pluma.

ción entre los hombres vestidos con túnicas y tocados con animales domésticos, llamas y perros, del sector de Pampanune, al interior de Camarones (Fig. 10, 25 y 28). Es sabido que éste es un paradero obligado y lugar de rehabilitación de los animales antes de subir la cuesta de Iquilta, que conduce a Pachica y a Esquiña.

Las escenas de significado mágico-religioso son de expresión más tranquila, aunque tampoco les faltan elementos de acción.

En una escena de un sacrificio humano representado en Angostura (R. Loa), la víctima, adornada con un gran tocado, está sentada sobre una especie de trono que en ambos costados remata en una cabeza de camélido, y un felino semierguido está en el acto de agarrarla (Fig. 114). En otra escena del mismo estilo, el puma se encuentra grabado

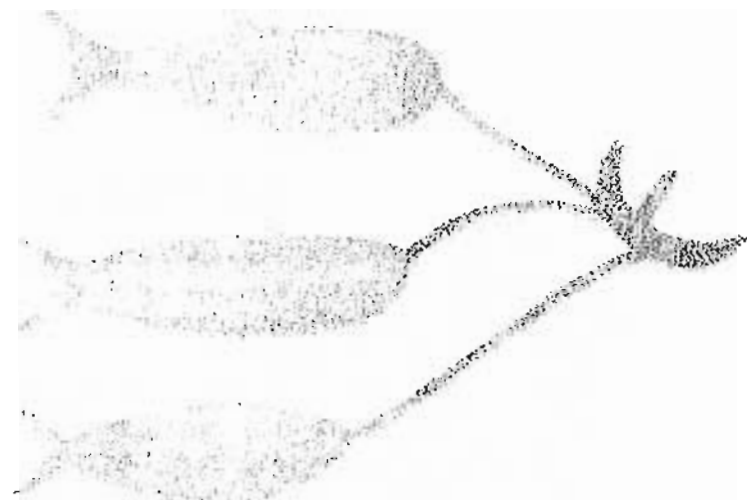


FIG. 163: Pintura de Qda. El Médano, Taltal. Escena de pesca y arrastre con balsa de cueros de lobo marino.

más arriba de la víctima, sin aparente interferencia en el sacrificio. La escena está complementada por personajes que llevan taparrabos y algunos tienen una cola de felino amarrada; sus tocados son modestos. Una pareja —quizás hombre y mujer— que sostiene un largo bastón se encuentra cerca y algunos camélidos y figuras sueltas completan el cuadro.

Otra escena, más sencilla, pero no menos misteriosa representa a un hombre con los brazos levantados, en cuya cabeza está parado un pájaro de pico largo y alas levantadas. Al lado del hombre se encuentra otra figura de rasgos poco claros, posiblemente una mujer, y encima del pájaro, entre la cabeza y el ala hay un pequeño círculo con tres rayas radiales hacia afuera, indudablemente un ideograma. El significado de esta escena es oscuro, pero parece que se trata de algún acto mágico o religioso (Fig. 139).

CRONOLOGIA

Después de haber analizado el arte rupestre bajo los aspectos de técnicas, distribución, estilos, temas y motivos surge naturalmente la pregunta acerca del tiempo en el cual fue ejecutado, cual es su orden cronológico, sea éste expresado en número de años (cronología absoluta) o en su secuencia histórica (cronología relativa o flotante). Por tratarse de obras en material inorgánico no se puede aplicar a ellas el método del C-14.

Para llegar no obstante a conclusiones valederas, se consideran en general los siguientes criterios:

Superposiciones. Sin duda alguna el motivo, sea petroglifo o pictografía, que cubre parcialmente a otro, debe haber sido ejecutado con posterioridad al primero. Pero ¿cuánto tiempo ha pasado entre uno y otro? Si su razón de ser era la de dejar constancia de una visita a un lugar sagrado, las superposiciones pueden haberse sucedido rápidamente, quizás en un mismo día. En otras ocasiones pueden haber pasado siglos entre uno y otro.

Niveles arqueológicos que tocan a las pinturas (datación "ad quem"). Si el material arqueológico acumulado en los depósitos al pie de las pinturas o grabados —generalmente desechos dejados por la ocupación humana— logra tocar o cubrir la parte inferior de las representaciones rupestres, es lícito postular que éstas eran anteriores al material acumulado; determinando la edad de los depósitos, se puede obtener una cronología relativa.

Existencia de arte mobiliario paralelo. Cuando se cuenta con objetos extraídos de capas con estratigrafía conocida de un yacimiento arqueológico, que lucen los mismos motivos en el mismo estilo que los representados en el arte rupestre, se puede postular su contemporaneidad.

Indicios proporcionados por la pátina. La pátina de la roca en la cual están grabados los petroglifos puede ser un indicador valioso. Al grabar la figura se remueven partículas de la superficie oxidada y en el surco aparece el color original de la roca, que es por lo general, más claro ("pátina abierta"). Esta, a su vez, cuando está expuesta por tiempo prolongado a las influencias climáticas, tiende a oscurecerse, semejándose cada vez más al color de la superficie original ("pátina absorbida"). Si en un período posterior, se graba nuevamente sobre la misma roca u otra del mismo material y sitio, reaparece otra vez el matiz original de la piedra. La diferencia de color entre unos y otros indica que las representaciones oscurecidas son más antiguas que las más claras.

Decoraciones paralelas. Se usan como material de comparación objetos arqueológicos, cuya edad o la de su contexto es conocida; por ejemplo, motivos de cerámica, tejidos, cestería, calabazas pirograbadas; formas de utensilios o armas; vestimenta y adornos, que aparecen también en el arte rupestre.

Supervivencias. Se da el caso de que ciertos motivos sobreviven durante largos períodos, como por ejemplo, las improntas negativas y positivas de

Analogías

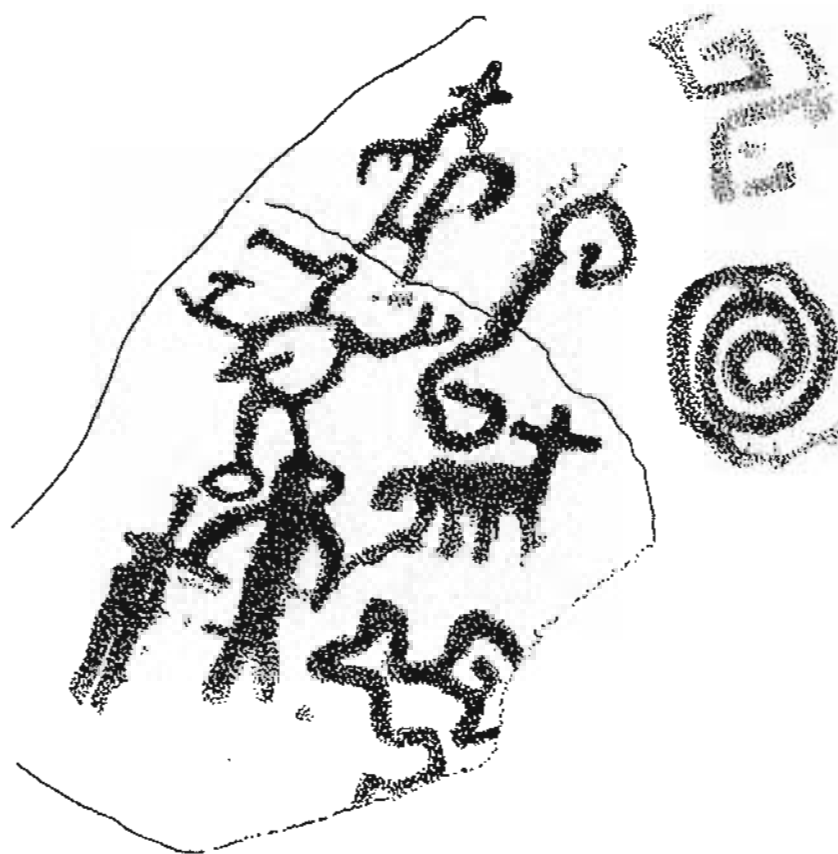


FIG. 164: Petroglifos de Tamentica, Qda. de Guatacondo.
Cóndor en distintos grados de estilización.

manos. La aplicación de esta última modalidad fue observada por el viajero inglés Roberto Musters todavía a fines del siglo XIX entre los Tehuelches, que en ritos mágicos de curación de enfermedades estampaban sus manos teñidas de rojo sobre una piel de yegua blanca.

Análisis de pinturas. Un indicador para determinar la edad de pictografías no más antiguas de 2 000 años lo podría proporcionar la composición de la pintura usada. Los pigmentos, en general, son de origen mineral e inmutables, pero las sustancias que se han utilizado como aglutinantes son de origen orgánico (sangre, grasa, clara de huevo, etc.), y estas cambian su composición química a través del tiempo.

Sobre la base de los estudios del arte rupestre europeo se sabe que las pinturas parietales del área franco-cantábrico del paleolítico superior, representaban ante todo animales, muchos de ellos extintos desde el fin de la última época glacial; se presentaban aislados y en actitudes estáticas, en estilo naturalista y la efigie del hombre figuraba raras veces entre ellas. En el mesolítico, en el arte del Levante español, se inició la representación de escenas narrativas. Al lado de los animales, el hombre adquiere mayor importancia, se abandona la posición estática, todo adquiere movimiento; los seres vivos participan en diferentes acciones, a tal punto que se habla de expresionismo pictórico. En el neolítico y la subsiguiente edad de los metales, el naturalismo desaparece del arte y las figuras se vuelven esquemáticas, geométricas y abstractas.

Además se sabe que desde los inicios del arte parietal europeo aparecían al lado de pictogramas naturalistas, ideogramas abstractos en absoluta contemporaneidad. Este desarrollo no tiene que ser necesariamente valedero para el arte rupestre del Nuevo Mundo, pero resulta que las representaciones parietales más antiguas de Chile y Argentina (Patagonia, 10^o milenio a.C.) participan de varios rasgos que caracterizan el arte del Paleolítico Superior Europeo.

Al aplicar los criterios enumerados al arte rupestre chileno, se presentan grandes dificultades.

Existen superposiciones en muchos sitios; por ejemplo, en las pinturas de la cueva del río Pedregoso donde se estarcían manos en negativo en las paredes; sobre la base de las superposiciones se sabe que las más antiguas son las rodeadas con una aureola de color rojo claro; les seguían probablemente las de color negro, amarillo, blanco, rojo oscuro, siendo las más recientes las aureoladas con verde y azul; hileras de puntos y rayas cortas completaban el conjunto. Esta secuencia se puede observar con más claridad en varios yacimientos cercanos argentinos, donde existe este tipo de pinturas rupestres en mayor abundancia (río Pinturas, cueva Los Toldos, Cañadón de las Manos Pintadas y muchos otros). Otras superposiciones de hombres y animales se observan en las pinturas de Incani en el interior de Arica.

La asociación con objetos de arte mobiliario es casi inexistente en Chile. En pocos sitios con arte

FIG. 165: Petroglifo de Qda. La Coipa, cuenca del río Lima-rl. Tema abstracto con ganchos que recuerdan motivos decorativos de la cerámica inca.

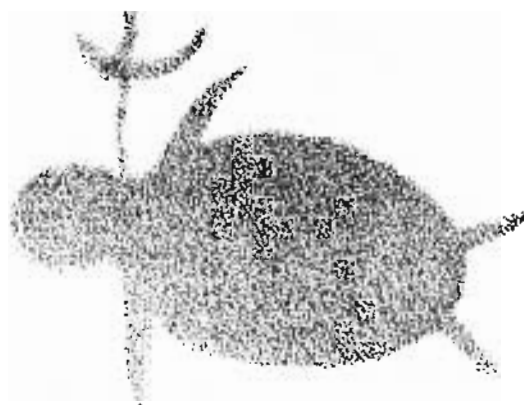


FIG. 166: Pintura de Qda. El Médano. Captura de una tortuga desde una bolsa.

FIG. 167: Petroglifos del Cajón de Calabozos, Cordillera del Melado, en la región andina de Linares. Triángulos seriados, exponente del Estilo Guaiquivilo.



rupestre se han descubierto depósitos de desechos estratificados y en ninguno objetos que luzcan representaciones idénticas en forma o estilo a las parietales.

En la cueva de los Catalanes, provincia de Malleco, se ubicaron depósitos arqueológicos que parcialmente lograron cubrir las pinturas rupestres, sin que por ellos se pueda deducir su edad, salvo que tienen que ser anteriores a las capas que las cubren.

Diferencias de pátina se han observado en algunos lugares; no existiendo indicios absolutos de la edad de los grabados, se puede sólo afirmar que las lineaturas de color más claro (de la piedra) son más recientes que las oscuras. Esto es el caso en un bloque con petroglifos en Taltape (río Camarones), donde el grabado de un "sol" está superpuesto a figuras humanas casi borradas por el oscurecimiento de la "pátina absorbida". (Fig. 21). Lo mismo se advierte en los petroglifos de Huancarane y en muchos otros sitios. Tampoco se ha estudiado la composición química de las pinturas en cuanto a la edad de su aglutinante.

Para obtener una aproximación a la edad y a la secuencia temporal se depende casi exclusivamente de la comparación con el material arqueológico obtenido en excavaciones de yacimientos cercanos a sitios con manifestaciones de arte rupestre y con piezas que se semejan en su decoración o forma a aquéllas.



FIG. 168: Pinturas de color rojo de Qda. El Médano. Escena de captura y arrastre de animales marinos desde una balsa.

La prehistoria chilena, igual a la andina, de la cual forma parte, se divide en un período preagroalfarero o arcaico, y un período agroalfarero, que se inicia en el Norte Grande alrededor de 800 a.C., disminuyendo su edad a medida que se avanza hacia el Sur (¿mediados del 1er milenio d.C. en la Araucanía?), para ser inexistente en la Patagonia donde los indígenas seguían en su estado de cazadores y pescadores hasta el pasado reciente.

Con excepción de la Patagonia, no se conoce en Chile ningún sitio con arte rupestre del cual se podría afirmar con seguridad que pertenezca al período preagroalfarero, es decir, anterior a la introducción de agricultura, ganadería, cerámica, tejidos de telar u otras industrias asociadas.

veria super Santoro

En pictografías, petroglifos y geoglifos aparecen animales domésticos.

El arco, que es el arma más frecuente para la guerra y caza apareció quizás en el 1er milenio a.C.; pero donde está representado se encuentra en contexto con otros rasgos más tardíos. Quizás una de las representaciones más tempranas se da en los petroglifos de Conanoxa (río Camarones), donde se asociarían a un cementerio de túmulos pertenecientes a la fase Alto Ramírez (cementerio fechado hacia el 350 a.C.) y posteriormente en los bloques con petroglifos de Sobraya (interior de Arica), que podrían tener relación con un cementerio del Período de Tiahuanaco (800 a 1.000 d.C.).

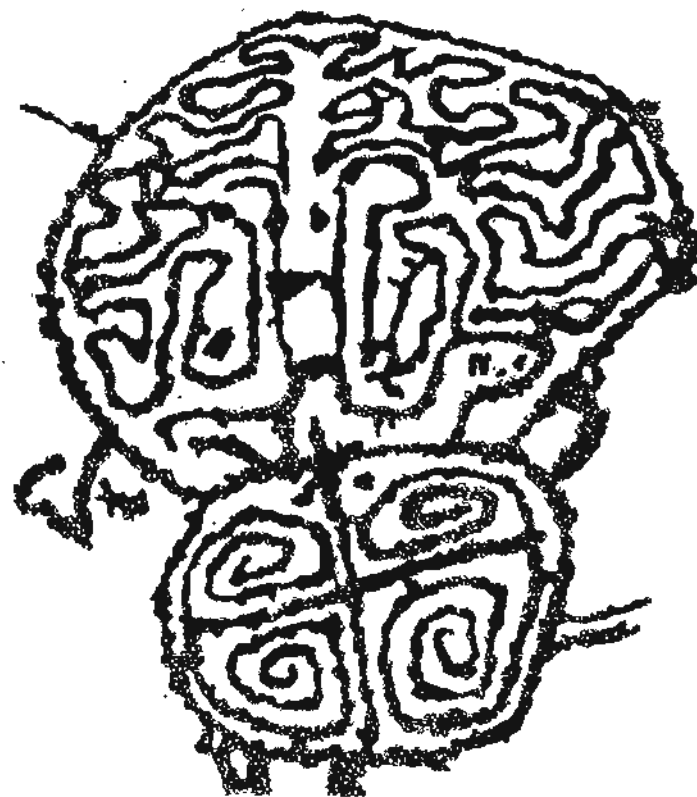


FIG. 169: Petroglifo de la Media Luna, Combarbalá. Máscara de ojos espiralados y tocado complejo.



FIG. 170: Rostro tejido de Paracas Necrópolis.

Las balsas de cueros de lobo marino, que se reproducen en las escenas de pesca en la Quebrada del Médano y en Tamentica, y en otros lugares de arte rupestre empiezan a utilizarse con el desarrollo de la Cultura de Arica (siglos X-XV d.C.).

Los petroglifos de Taltape (Quebrada Camarones) se encuentran cerca de cementerios de la Cultura de Arica, y de poblados de la misma época. Otro motivo de la misma cultura es el monito que se encuentra en varios sitios: en Tarapacá 47; también en Tamentica, Azapa, Chuschi, Huanacane, Taltape.

En la Qda. de la Coipa (Fig. 165), en la cuenca del río Limarí, existen petroglifos que lucen las mismas grecas y motivos geométricos que la cerámica de tipo Gentilar (¿ 1 300 - 1 450 d. C. ?) y ganchos característicos en cerámica inca.

Las túnicas largas que visten ciertas figuras humanas, también pertenecen a culturas tardías, y las que están tejidas en técnica de cuadrados de colores alternantes como tablero de ajedrez, son típicas para el período incaico (1 450 - 1 530 d.C.); ejemplos de ellas se encuentran en Taira, en la "Iglesia de Piedra" de Chile Central, y también están representadas en la cerámica diaguita de esa época.

Las máscaras o cabezas-tiara del Estilo Limarí pertenecen probablemente al contexto de la Cultura El Molle. Se encuentran con mayor frecuencia en la cuenca del río Limarí y disminuyen hacia el

Norte y el Sur, restringiéndose su área de distribución a la zona entre los ríos Elqui y Choapa. La Cultura El Molle apareció en los primeros siglos de la era cristiana y se desarrolló durante los siglos siguientes, alcanzando su apogeo durante la segunda mitad del primer milenio d.C.

Volviendo a los sitios con manos estarcidas en Patagonia, los datos acerca de su edad son más precisos. En la cueva de Los Toldos, en la costa atlántica, se encontraron fragmentos de pintura en capas arqueológicas que datan del 11º milenio a.P.

En resumen, se puede decir que cronológicamente el arte parietal más antiguo data de aproximadamente 9 000 a.C. en el extremo Sur de Chile (período paleoindio). En el Norte Grande —donde teóricamente debería haberlas de la misma edad o más antiguas— los petroglifos de Conanoxa, por su asociación al cementerio de túmulos de esa localidad, podrían provisoriamente atribuirse al período temprano de culturas agroalfareras; cronológicamente seguirán los petroglifos de Estilo Limarí (cabezas-tiaras), contemporáneos, por lo menos parcialmente, con la Cultura El Molle (período intermedio) y los de Sobraya, vinculados con el Horizonte Tiahuanaco. La gran masa del arte rupestre, tanto del norte como del centro de Chile pertenece probablemente al Período Tardío, del desarrollo de culturas locales y, en menor escala, al subsiguiente Período Incaico.

Existen todavía muchas dudas, muchos vacíos, muchas incógnitas, acerca del aspecto cronológico, los que habrá que aclarar en el futuro.

Años	Periodos		Norte Grande o Territorio Árido				
			Arica		San Pedro de Atacama		
		Inca	Saxamar - Chilipe		Catarpe		
1400	Agroalfareros	Tardío	Desarrollo Regional	Gentilar	Cultura San Pedro de Atacama	San Pedro III	
1200				San Miguel			
1000				Pica			
800		Medio		Tradición Altiplánica		Conanoxa (E 1) Cubura	San Pedro II
600							
400							
200	Temprano			San Pedro I			
d. C.							
a. C.							
500		Transicional		Alto Ramírez Conanoxa (E 6) Faldas del Morro		?	
1000	Cazadores - Pescadores - Recolectores	Arcaico	Tradición Chinchorro	Camarones 15	Cazadores - Recolectores Arcaicos Tempranos Avanzados	Gr. Salares	
				Conanoxa (W)		Puripica	
				Queant		Tulán	
5000				Camarones 14		Confluencia	
				Tojo Tojones			
				Las Conchas ?			
10 000		Paleoindio				Turna	

* Adaptación del Cuadro Cronológico 1981 de la Sección Antropología del Museo Nacional de Historia Natural.

CRONOLOGICO DEL DESARROLLO CULTURAL EN CHILE *

Norte Semi-Arido		Zona Centro-Norte		Zona Centro-Sur		Zona Austral	
Inca Diag.	Iglesia Colorada - La Puerta Fdo. Coquimbo - Ovalle - Huana		La Reina - Pucará - Chena San Felipe - Santa Rosa				Yamanas - Alacalufes - Onas - Tehuelches
Cultura Diaguita Chilena Complejo El Molle	Diag. Clásico { Peñuelas El Olivar Pta. Teatinos Diag. Transic. { Pto. de Piedra Pto. Aldea Pza. Coquimbo La Serena O. Las Animas La Turquí El Molle Las Piras Qda. El Durazno El Torin El Encanto	Complejo Aconcagua	Huechun María Pinto Tilti Lampa Chacabuco Chacayes Santo Domingo Tejas Verdes	Paleoau- canos	Tirua Padra Las Casas El Vergel Pitrán ↑ Cueva Los Catalanes Hulpil ↓ Telcahuano	Canoeros y Cazadores Pedestres	↓ ↓ ↓ ↓
	Pichasca I		Quinta Normal				
Cazadores Recolectores Pescadores	Guanaqueros Pta. Teatinos ↑ Pichasca II ↓ Huentelauquén Cárcamo ↑ Pichasca III ↓ Quereo I	Cazadores Recolectores Arcaicos	Tagua Tagua II ↑ Cuchipuy ↓ Tagua Tagua I	Cazadores Tempranos Recolectores - Pescadores	?	Cazadores	? Ponsonby ↑ Englefield ↓ Marassi ↓ Monte Verde
Cazadores de Fauna Extinta		Cazadores de Fauna Extinta		Cazadores de Fauna Extinta			↑ Pelli-Alke ↓ Cueva Fell

ENSAYO DE INTERPRETACION DEL ARTE RUPESTRE

El arte es una forma del comportamiento de una sociedad y sus expresiones están dirigidas hacia esta misma sociedad.

De ahí se deriva la dificultad para miembros de otras sociedades, los "no iniciados", para comprender el arte ajeno, ante todo el de sociedades llamadas "primitivas", y las dificultades aumentan cuando se trata del arte prehistórico, producido por sociedades desaparecidas desde centenas o miles de años y que como únicos "documentos" de su historia han dejado un número reducido e incompleto de objetos y estas expresiones enigmáticas que son las representaciones rupestres. La tarea es más compleja todavía cuando se trata, como en el caso de Chile, de períodos que abarcan más de 10 000 años y de manifestaciones de culturas heterogéneas.

Cuando las representaciones están ejecutadas en estilo naturalista, como las del Norte Grande y de la Patagonia, por lo menos se distinguen las formas de hombres y animales, aunque el significado se escapa muchas veces al investigador. Cuando se trata de representaciones esquemáticas, como lo son la mayoría en el Norte Chico, se hace más difícil todavía su interpretación y en el caso del arte rupestre de Chile Centro-Sur, donde predominan figuras abstractas, la tarea de descifrarlas es casi imposible.

Partiendo del Norte Grande —por su mayor "legibilidad"— el contenido del arte rupestre puede dividirse en tres grupos: el narrativo o conmemorativo, representado en escenas de caza, pesca, guerra, ceremonias o fiestas; el mágico-religioso con escenas de sacrificios, representaciones de seres mitológicos, y el utilitario como indicaciones de caminos, fuentes de agua, áreas de pastizaje.

A este último grupo pertenecen ante todo los geoglifos, que por sus grandes dimensiones y su ubicación estratégica permiten, gracias al aire diáfano del desierto, ser vistos desde grandes distancias y orientar al viajero. Se componen de pictogramas de relativamente fácil comprensión: hombres que conducen llamas e ideogramas de forma geométrica o abstracta, que se repiten constantemente y cuyo significado está perdido para los tardíos descendientes de la Cultura Occidental. Algunos geoglifos son tan impersonales y objetivos como nuestras señalizaciones de rutas: sirve a los pequeños grupos que atraviesan cerros, valles, desiertos y oasis. Otros en cambio, tal vez la mayoría, tendrían carácter religioso.

Las escenas narrativas se dirigen a grupos más grandes y conmemoran algún evento único en el cual ha participado toda la comunidad. En este sentido tienen un poder aglutinante y refuerzan el sentimiento de unidad clánica o tribal; no cabe duda que estos sucesos fueron larga y gustosamente discutidos y comentados por los participantes, narrados a las generaciones nuevas, ingresando finalmente a la tradición histórica del grupo. A este

tipo pertenecen las pictografías de escenas de caza en las cuevas de Tangani, Vilacaurani, Taira, etc.; las escenas de pesca de la Quebrada del Médano; las escenas de luchas entre guerreros en Azapa y en Huancarane; de ganado que pastorea pacíficamente como en C° La Silla; de grupos de bailarines y músicos representados en Tamentica, Angostura, Tarapacá 47.

El grupo de representaciones mágico-religiosas, se dirigía a otros horizontes: el contacto con los seres sobrenaturales tenía un carácter más restringido y arcano; participaban en estos actos pocas personas, siendo el sacerdote o shaman el personaje principal, que actuaba, asistido por sus acólitos, como mediador entre los hombres y los dioses; ejecutaba sacrificios, personificando a la divinidad y ocultando su cara detrás de una máscara; era el misterioso "sacrificador" con atributos de felino, llevando en su mano izquierda un hacha y en la derecha una cabeza humana. Estas escenas están íntimamente ligadas al uso de tabletas y tubos de rapé.

Avanzando hacia el sur, en el Norte Chico, las máscaras o quizás cabezas de la divinidad toman otra forma y caracterizan el Estilo Limarí. Son más escasas las escenas de caza; en cambio, abundan representaciones de figuras humanas con grandes adornos cefálicos que los distinguen como personajes importantes, sea por su status social, sea por su participación en un evento especial (Las Pintadas); otra vez, los pictogramas están acompañados por ideogramas.

En Chile Central estas dos categorías se confunden para nosotros. La mayoría de las representaciones son figuras abstractas, geométricas, pocas veces reconocibles como biomorfos. Un motivo que se repite siempre es el del pie humano, que debe haber tenido algún significado oculto para nosotros: aparece solo, en grupos, junto con "rastros de animales", soles, círculos, triángulos, líneas paralelas, ondulantes y zigzagueantes, con figuras que nos recuerdan plantas, pero que probablemente son estilizaciones y abstracciones de la figura humana.

Esta tendencia a la abstracción sigue, con pocas excepciones, a través de la zona araucana y se encuentra en la Patagonia físicamente al lado de las pinturas parietales de manos y animales naturalistas, pero separado de ellos por largos períodos temporales.

Si se desea visualizar la vida de los habitantes prehistóricos de Chile sobre la base de sus manifestaciones de arte rupestre, surge la imagen de pueblos que obtenían su sustento mediante la agricultura, la ganadería, la caza y la pesca. Carecían de organización social compacta, ya que faltan indicios de jefes importantes. Los grupos pequeños se regían probablemente por los jefes de familias, que formaban un consejo de ancianos, tal como existían hasta hace poco tiempo en las aisladas comunidades del interior en las regiones septentrionales del país, donde aglomeraciones humanas eran sólo posibles en los oasis, bastante distantes entre sí. Grupos de caravanas de llamas atravesaban el

desierto por caminos que pasaban por los sitios al pie de los geoglifos, llevando sus productos a otros parajes, a veces hasta la costa, donde los canjeaban por lo que no podían producir en sus tierras. En ciertas ocasiones se reunían los jefes de familias o familias enteras de uno o varios grupos, ataviados con sus mejores prendas y adornados con enormes tocados, hechos quizás de plumas de avestruz, cóndor o parinas. Estas reuniones habrán sido la ocasión para celebrar ciertos ritos y fiestas con bailes y música. Que estos contactos no eran siempre pacíficos, lo atestiguan escenas de luchas y enfrentamiento (Fig. 20). Aparte de los camélidos tenían como animales domésticos al perro y a monitos regalones traídos de regiones cálidas aledañas.

Su vida espiritual estaba marcada por creencias en seres sobrenaturales que se derivaban de la naturaleza que los rodeaba. Participaban como todo los pueblos andinos, en el culto al felino, presente en forma del puma, y en el culto al cóndor. El primero estaba vinculado al sacrificio humano y al complejo de rapé; del segundo se sabe menos; sólo se conoce la permanente repetición de la figura del cóndor en un sinnúmero de variaciones y estilizaciones en los lugares que le eran dedicados como santuarios y, en menor escala, en objetos de culto como los del complejo del rapé o como ofrenda en sepulturas. Estos cultos estaban a cargo de sacerdotes o shamanes, que personificaban a las divinidades a las cuales servían. Otra creencia, que parece haber encontrado su expresión gráfica en

por lo menos un lugar (Angostura) es la de un personaje que podría haber sido un Dueño de Animales, especialmente de los guanacos y vicuñas, que los protegía contra los hombres. Según una leyenda, recogida por Boman a principios del siglo entre los indígenas de la Puna argentina, este ser, cuyo nombre era Coquena, habría salido de la tierra, era de estatura pequeña, vestía ricas prendas de lana de vicuña y de noche llevaba vicuñas cargadas con oro y plata a Potosí. La creencia en un dueño de animales, al cual los cazadores tenían que propiciar con ofrendas, se encuentra entre muchos pueblos. En el Valle del Vaupés (Colombia), es descrito como un enano rojo, que vive en las montañas. Una escena extraña, de probable significado mágico-religioso se encuentra en la Finca de Chañaral (Fig. 139).

Probablemente existen en el arte rupestre muchas otras alusiones a creencias religiosas y mágicas, que no podemos interpretar. Dos petroglifos de Ovalle en forma de óvalo abierto en un costado y con una pequeña figura humana en su interior podría quizás interpretarse como símbolo de fertilidad (Fig. 127). Las líneas onduladas podrían significar agua o lluvia, tan importantes en las regiones áridas. Los espíritus de los antepasados a los cuales todavía se atribuye poderes sobre sus descendientes en las comunidades apartadas puneñas y cordilleranas ¿no habrán también encontrado expresión en el arte rupestre? Pero aquí nos movemos ya en el campo de suposiciones, apoyados en supervivencias mágico-religiosas que todavía se encuentran entre los últimos indígenas que viven

en los territorios marginales de Chile.

Sólo investigaciones más a fondo, tanto del material arqueológico enterrado, como del arte

rupestre podrán dilucidar estos aspectos tan fascinantes, que nos permitirán participar con más plenitud y comprensión en la vida de los pueblos prehistóricos de Chile.

GLOSARIO DE TERMINOS

A

ABIGARRADO: De varios colores mal combinados; heterogéneo, reunido sin concierto.

ABIGARRAMIENTO: Calidad de abigarrado (de varios colores mal combinados)

ABRASION: Desgaste. Por ej. abrasión dentaria: particular manera de desgastarse la dentadura, observando la cual puede deducirse la calidad y composición de la dieta alimentaria.

ABRIGO ROCOSO: Espacio habitable protegido de la intemperie por un saliente rocoso, en una pared natural. Es sinónimo de *alero*. Un abrigo puede existir también bajo un gran bloque de piedra llamándose entonces a este tipo "casa de piedra". Cuando la oquedad en la pared es más larga y profunda se le llama con mayor propiedad *cueva* o *caverna*.

"ACONCAGUA SALMON": Denominación para un tipo cerámico o alfarería indígena propio de la Zona Central, especialmente entre el valle de Aconcagua y Rancagua. Es una cerámica de fondo color salmón o naranja, con dibujos en negro. Uno de los motivos más característicos y definitorios es el llamado *trinacrio* (Ver su glosa).

AEROGRAFIA: Técnica de aplicación de pintura por *sopleteo*, semejante a la técnica moderna de pintar con *pistola* o al *sopleteo*.

ADITAMENTO: Agregado, añadidura.

AGLUTINANTE: Sustancia que une, liga o aglutina; se aplica especialmente en la preparación de pinturas.

AGROALFARERO: Período o estadio cultural que posee la técnica de la agricultura y el arte de la alfarería.

ALEDAÑO: Vecino, cercano, lindante.

ALERO: Véase *abrigo*

ALUCINOGENO: Que genera alucinamiento. Se habla del Complejo Alucinógeno para referirse a una serie de elementos para producir alucinamiento, mediante un narcótico. Los principales elementos materiales para insuflar narcótico en las culturas del Norte de Chile eran la tableta de rapé; los tubos para insuflar; la espátula de hueso y las cajitas o bolsitas portadoras.

ANDESITA: Roca ígnea volcánica de textura porfírica (con cristales discernibles a ojo desnudo). Compacta. Aspera al tacto, de color gris oscuro o negro. Es parecida al basalto y se diferencia en la composición de algunos minerales que la integran.

ANTROPOMORFO: En forma de hombre; la figura humana.

ANTROPO-ZOOMORFO: Forma humana con algunos atributos de animal (V.gr. dentadura de felino).

APICE: Extremo superior o punta de una cosa.

ARCAICO: Antiguo, anticuado.

ARCAICO (Estadio): En Arqueología corresponde a un estadio o grado de desarrollo cultural, sin implicancias cronológicas. Son protagonistas de este estadio las sociedades transicionales o experimentales que se dirigen hacia un estadio de desarrollo con diversos grados de sedentarización o instalación fija (aldeas). Pone énfasis en actividades de recolección de plantas, moluscos, caza menor de especies hasta hoy existentes; ausencia de agricultura y de cerámica. Reúne implementos bien logrados de piedra tallada; objetos de hueso, de concha y herramientas para su elaboración; objetos de adorno de concha, hueso y piedra. Se utiliza el cobre nativo

en algunas regiones. Se inician el complejo de alucinógeno y estólicas. Habitan en cuevas, aleros y campamentos al aire libre o en tolderías.

ARCIODACTILO: Cuadrúpedo cuyas patas terminan en dedos pares como los vacunos.

ARTE BOREAL: Arte del Ártico, tanto prehistórico como actual.

ARTE EN ROCA: Arte parietal o arte rupestre.

ARTE MOBILIARIO: Objetos de arte transportables.

ARTE PARIETAL: Arte aplicado en paredes rocosas o sobre bloques de piedra que se suponen no muebles.

ARTE RUPESTRE: Sinónimo de arte parietal o arte en roca. Viene de la palabra griega *rupes* = piedra. En inglés: *rock art* o *cave art*.

ASAZ: Bastante, hartó.

ATALAJE: Parte o todo el apero que se coloca al animal para usarlo en el transporte de carga.

AUQUENIDO: Véase camélido.

B

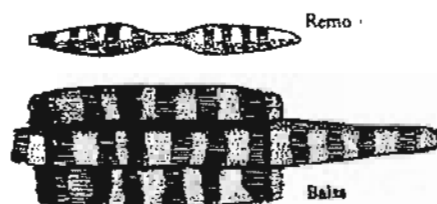
BALSA DE CUEROS DE LOBO INFLADOS: Embarcación compuesta de dos tubos hechos de cueros de lobo marino, cosidos en forma muy ingeniosa con espinas de cactus y cuerdas de lobo e inflados con la boca. El aire se insufla por medio de una tripa de lobo atada al cuero a través de un hueso de alca-

traz y lleva una boquilla en el otro extremo, también de hueso de pájaro. Los cuerpos tubulares van ligados por un maderamen especial compuesto de varias piezas unidas por correas de cuero de lobo. En cada tubo entran dos cueros sanos de lobos. El remo es por lo general de dos paletas y lo maneja un

hombre hincado sobre la tabla proera, pero también puede sentarse en popa. Pueden llevar uno, dos o un máximo de tres tripulantes. Estuvo en uso en la costa norte de Chile y sur del Perú desde tiempos prehispánicos tardíos hasta tiempos subactuales. Era elemento fundamental de navegación costera para el pueblo etnográficamente conocido como *chango*, que llevaba precisamente hasta épocas muy recientes un género de vida relacionado con el mar. La balsa desempeñó un papel importante en los primeros años de la explotación salitrera como elemento de embarque, en el Norte de Chile.

En la costa norte de Coquimbo, Roberto Álvarez ("el chango") navegó y pescó en balsa de cueros de lobo hasta 1943. En 1965 construyó la última balsa a pedido de uno de los autores, la que fue donada al Museo Arqueológico de La Serena donde se la conserva.

BALSA DE TRES PALOS: En sepulturas del período tardío del desarrollo cultural de Arica suelen hallarse miniaturas de balsas constituidas por tres maderos íntimamente unidos y contiguos, dos más cortos laterales y uno más largo central de aspecto algo fusiforme. Una característica notable es que



siempre se presentan en las ofrendas funerarias con franjas transversales pintadas de rojo y están acompañados de un doble remo (de dos paletas) con análoga coloración.

BASALTO: Roca ígnea efusiva, básica, de origen volcánico, de textura generalmente de grano fino, color negro o verde muy oscuro; alta dureza. Hay una infinidad de variedades, de acuerdo con los minerales que los integran.

BARDA: Pared de roca a pique o acantilado rocoso.

BATRACIOFORME: De forma de un batracio o sapo.

BIOMORFO: En forma de un ser viviente, o parte de un ser viviente, sea humano, animal o vegetal.

BISONTE: Bovino salvaje, parecido a un toro, cubierto de pelaje áspero, con cuernos poco desarrollados. Se conocen una especie europea (uro) y una americana en vías de extinción (el búfalo). Los más famosos bisontes pintados en el Paleolítico Superior de Europa son los de la cueva de Altamira en Santander, España.

BOFEDAL: Formación vegetal muy compacta, característica de las regiones húmedas y frías de la Puna, constituidas esencialmente de gramíneas y junquillos. Los bofedales son fundamentales en la alimentación de los camélidos, de ahí que los naturales de esa región los fomentan mediante el riego artificial.

C

CABEZA-TIARA: Representación de un rostro humano, a veces una máscara premunida de un atavío cefálico muy elaborado en forma de corona o tiara.

CALCEDONIA: Variedad de cuarzo criptocristalino (con microcristales no visibles a ojo desnudo), formado por deposición de sílice disuelta en agua.

CAMELIDOS: Designación común para las cuatro especies de rumiantes que integran el género *Lámidos* (*Lama*), de las cuales dos son silvestres, el guanaco (*Lama huanacus*) y la vicuña (*Lama vicugna*), y dos son domesticadas, la llama (*Lama glama*) y la alpaca (*Lama paco*). Comúnmente se les suele llamar auquénidos.

Son camélidos sudamericanos emparentados con los camélidos del Viejo Mundo, teniendo ambos un ascendiente común extinguido en Norteamérica en épocas remotas. Presentan el cuello largo, delgado y erguido, la cabeza chica y airosa, con orejas estrechas, rectas, levantadas y relativamente largas; el labio superior es hendido al medio; las patas están divididas en dos dedos que terminan en uñas chicas; la cola corta, algo alzada, es como una especie de pompón un poco colgante. Las tetas, en número de dos, son inguinales; los miembros delgados y las piernas no se unen al vientre por repliegues de la piel, estando libres en la región inguinal. En cada parto producen un solo hijo.

El guanaco, del quichua "huanacu", está difundido desde el sur del Ecuador hasta Tierra del Fuego, comprendiendo el sur de Bolivia y Paraguay, las pampas argentinas y la Patagonia. Los araucanos lo llamaban *luan*.

Vive en pequeñas sociedades y también formando grupos más numerosos, encabezados por un "relincho" que guía la tropilla de hembras.

La vicuña es el menos abundante de los camélidos y el de menor talla. Está difundida desde las regiones más altas del Perú y Bolivia hasta el Ecuador. En Chile se la encuentra en la alta Puna de las provincias de Tarapacá, Antofagasta y Atacama (a lo menos hasta las cabeceras de los tributarios del río Huasco). Su lana es extraordinariamente valiosa. La llama es el camélido de mayor talla y corpulencia. Abunda en las altiplanicies del Perú y Bolivia y extremo norte de Chile. A la llegada de los españoles existía hasta Chiloé, siendo llamada *hueque* por los mapuches. Se deriva, según algunos, de un antepasado silvestre extinguido. Lo mismo vale para la alpaca. Otros autores piensan que derivan de la domesticación del guanaco.

La llama puede portar hasta unos cuarenta kilogramos de carga. Si se le sobrecarga, se echa al suelo y se niega a caminar. Tiene alzada de 1,20 m. aproximadamente, cabeza relativa-

mente grande, hocico largo y exhibe una gran variedad de colores, desde el blanco al negro.

La alpaca (del aymará "alpaca"), o paco, es de aspecto menos esbelto que las otras tres especies. Es el más numeroso de los camélidos, y se le cría preferencialmente en Perú y Bolivia por la calidad de su lana, que tiene interés en el mercado internacional.

En la Puna chilena, al interior de Tarapacá y Antofagasta, también se la reproduce, pero en menor escala. Sus colores son tan variados como los de la llama, de la cual se distingue por su hocico corto y cabeza chica, extremidades más cortas y por ser más lanuda. La alpaca tiene un área de dispersión semejante a la de la llama, aunque se adapta mejor a zonas altas.

CEFALICO: De la cabeza. Por ejemplo, atavío cefálico es un adorno en la cabeza.

CERRO-TESTIGO: Un cerro que ha resistido la erosión, quedando como testigo de la existencia de una peniplanicie antigua, a la cual su cumbre perteneció.

CLAN: Grupo de parentesco unilineal (patrilineal o matrilineal) exógamo, es decir, que busca a la mujer en otra agrupación. Muchos clanes integran una tribu.

CLANICA: Perteneciente a un clan.

CLEPSIDRA: Reloj de agua o reloj de arena. En la decoración de la cerámica y en arte rupestre es un signo que se asemeja a un reloj de arena.



CRUCIFORME: En forma de cruz.

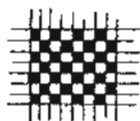
CHAMAN: Véase Shaman.

CHEVRONES: Diseños de ángulos agudos superpuestos.



CHACU: Forma andina de cazar y controlar la crianza de los animales silvestres en técnica de rodeo; acorralándolos en ciertos parajes con el auxilio de mucha gente que va formando un cerco cada vez más estrecho. Así, se seleccionaba el animal joven y sano, eliminando machos viejos. La vicuña se esquilaba y la lana en tiempo incaico iba a la confección de tejidos para la casa real.

DAMERO O AJEDREZADO: Diseño en forma de tablero para jugar a las damas o al ajedrez (reticulado recto), con cuadros



ERGOLOGIA: Término técnico para el estudio del conjunto de artefactos y utensilios (bienes materiales) que forma parte del inventario material de una cultura.

ESCARPA: Sector externo frente a un alero o cueva, generalmente en pendiente.

ESCUTIFORME: En forma de escudo.

CHINCHILLA: (Chilena) *Chinchilla lanigera*. Roedor de la familia del mismo nombre (*Chinchillidae*), a la cual pertenece también la vizcacha. Habita en el norte de Chile. Es de pequeño tamaño y altamente estimada por su fina piel gris plateada. En tiempo de los Incas se la reservaba sólo para la familia real. Se encuentra casi extinguida en estado libre, pero se reproduce en cautividad en varias partes del mundo. Pesa alrededor de 0,350 kg. Es animal social que vive en colonias de cinco o más parejas con sus crías, y puede tener entre una y tres camadas por año, cuya gestación dura 110 días. Un pariente cercano es la chinchilla cordillerana (*Chinchilla brevicaudata*) que tiene mayor tamaño, pelo más largo, orejas y cola más cortas con un peso de 0,850 kg.

D

de dos o más colores alternados.

DEPREDADORES: Los que viven a expensas de otros sin producir su alimento. En Prehistoria se habla de un género de vida "depredador" cuyos constituyentes consumen de lo que la naturaleza ofrece (caza, pesca, recolección) sin producción de alimento, sin cultivo.

E

ESTARCIDAS (manos): Imagen negativa de una mano sobre una roca o sobre una tela o cuero, producida colocando la mano y sopleteando pintura (técnica de aerografía).

ESTARCIDO: De estarcir, o sea, estampar dibujos recortados en una chapa o placa pasando una brocha con pintura o fumigando pintura con un soplete.

ESTEATOPÍGICA: Figura humana con desarrollo extraordinario de alguna parte del cuerpo, sobre todo glúteos, [vientre, brazos y piernas. El ejemplo más clásico de la literatura sobre Prehistoria es la Venus de Willendorf, una escultura en piedra hallada en el valle del Danubio, Austria del período Gravetiense del Paleolítico, hace unos 30.000 años, época que constituiría un ideal de la belleza femenina.

ESTOLICA: Dispositivo para disparar dardos aumentando el brazo de palanca del brazo del cazador. Por lo general era de madera e iba premunida de un gancho de hueso.

ESTRATIFICACION: Conjunto de capas o estratos de una formación geológica de origen sedimentario o de un depósito arqueológico.

ESTRATIGRAFIA: Parte de la geología, que estudia la disposición y caracteres de las rocas estratificadas.

ETNIA: Grupo humano constituido por individuos de características físicas y culturales comunes.

ETNOGRAFIA: Estudio y descripción de las razas y pueblos; se aplica especialmente al estudio de pueblos contemporáneos primitivos.

ETNOGRAFICO: Se dice de un grupo humano contemporáneo, pero que vive en forma "primitiva" sin disponer de escritura. Por ej.: los onas de Tierra del Fuego constituían un grupo etnográfico.

F

FITOMORFO: En forma de planta, de un vegetal.

FELINO: Mamífero perteneciente a la Familia Felidae o gatos, a la cual pertenecen en Chile el puma (*Felis concolor*); el gato montés andino (*Felis jacobita*); la güiña (*Felis guigna*) entre otros.

FRANCO- CANTABRICO: Se dice del arte del Paleolítico Superior

que comprendió parte del centro y sudoeste de Francia y norte de España, especialmente en los montes cantábricos.

FRISO: Faja más o menos ancha, pintada o esculpida de otro material aplicado en una pared. En el texto está usada como sinónimo de panel, faja portadora de arte rupestre.

FUSIFORME: En forma de huso.

G

GENTILAR: Fase tardía preincaica del desarrollo cultural de Arica, caracterizada por cerámica ricamente decorada; por tejidos también muy decorados con motivos míticos, entre otros muchos elementos. Se desarrolla hacia el 1300-1400 d. C.

GEOGLIFOS: Se explica en el texto.

GRANODIORITA: Roca ígnea o intrusiva (que se genera por enfriamiento del magma ígneo bajo protección sin contacto con la atmósfera desarrollando cristales bien conformados) de la

familia de los granitos, diferenciada por los porcentajes de los minerales de cuarzo, feldespato y mica.

GRANODIORITICO: De granodiorita.

GRECA: Motivo decorativo dispuesto en una faja, en la cual se repite la misma combinación de elementos decorativos especialmente de lineaturas que forman ángulo recto.



H

HEMATITA: Mineral de hierro de color rojo; óxido férrico.

HERALDICO: Perteneciente al blasón o a cada figura, señal o pieza de las que se componen un escudo de armas. Heráldica es el arte de explicar y describir los escudos de armas de cada linaje, ciudad o persona.

HIERATICO: Relativo a cosas sagradas o a los sacerdotes.

HOMO SAPIENS: Nombre de la especie del hombre actual.

HUARACA: Nombre aymara para un tipo andino de honda, con la cual se arrea el ganado.

I

IDEOGRAMA: Signos o elementos de la escritura ideográfica, o sea de la escritura en que no se representan las palabras por medio de signos fonéticos, sino las ideas se expresan por medio de figuras o símbolos.

IMPRONTA: Reproducción en hueco o bajo relieve en cualquier material dúctil. Se hace extensivo a huella o rastro de manos y pies pintados.

INSCULTURA: Grabado profundo.

INORGANICO: Material inerte, sin materia orgánica.

INTERFLUVIO: Zona comprendida entre dos ríos de cierta importancia. Por ej. El interfluvio entre los ríos Elqui y Limarí va desde La Serena hasta los llanos de Cerrillos Pobres (entre qda. Seca y el puente Limarí, por la Carretera Panamericana).

L

LIMONITA: Mineral de hierro de color pardo amarillo de óxido fe-

rroso hidratado.

M

MAGDALENIENSE (Período): Parte del desarrollo cultural histórico del hombre con el cual termina el llamado Paleolítico Superior, con una edad comprendida aproximadamente entre los años 15.000 a 10.000 a. C. En líneas generales se caracteriza por una industria de la piedra tallada muy evolucionada y por el desarrollo de una industria ósea, etc. El arte rupestre del Paleolítico Superior alcanza en él su apogeo tanto en la pintura polícroma como en el grabado.

MESOLITICO O EDAD MEDIA DE LA PIEDRA: Período de transición entre el Paleolítico y el Neolítico, en el cual el hombre

sigue con la caza y recolección, adaptándose al nuevo ambiente creado por el retiro de los hielos de la última época glacial en el 10º milenio a.C. Desde el punto de vista tecnológico se distingue por la elaboración de microlitos (utensilios de pedernal minúsculos) y el uso de arco y flechas. Se domestica al perro. Según el ambiente geográfico es rápidamente reemplazado por el Neolítico.

MESONERA (Roca): Roca portadora del arte rupestre; la que le sirve de base.

MONOLITICO: De una sola piedra.

N

NEOLITICO O EDAD NUEVA DE LA PIEDRA: Período que sigue al Mesolítico y en el cual el hombre se hace agricultor, domestica animales, inventa la cerámica, el tejido, la rueda, pulen la piedra. Construye obras megalíticas. Debido a éstos y

otros inventos fundamentales se habla de la revolución neolítica. Su principio varía según la ubicación geográfica (en Asia SW 9000; en Europa occidental 4500 a.C.).

O

OFIDIOMORFO: Serpentiniforme, en forma de ofidio, serpiente o culebra.

ORNITOMORFO: En forma de ave o pájaro.

P

PALEOLITICO O EDAD ANTIGUA DE LA PIEDRA: Empieza con la aparición del hombre y sus utensilios más antiguos, hace más de tres millones de años, y termina con el final de la última glaciación, hace unos 9000 años. Se divide en tres fases mayores, el Paleolítico Inferior, el Medio y el Superior. Es esta última que ve el desarrollo tecnológico y artístico del Homo Sapiens, quien es el autor del arte franco cantábrico que logró su expresión culminante en las cavernas de Francia y España. Al Período Paleolítico sigue el Mesolítico.

PAMPA: Palabra de origen *quechua* para indicar terreno plano extenso.

PANEL: Compartimento o faja en que se divide los lienzos de una pared. Por extensión, la zona de una pared rocosa portadora de arte rupestre.

PARIETAL: Relativo a la pared. Véase arte parietal.

PARINA: Palabra aymara para designar al flamenco (*Phoenicoparrus andinus* o *P. jamesi*).

PATINA: Barniz o película de oxidación que oscurece la superficie de rocas, objetos de metal y pinturas.

PERTIGA O PERTICA: Vara larga con que se impulsa una embarcación (una balsa por ej.)

PETREO: De piedra.

PETROGLIFO: Se explica detalladamente en el texto.

PETROGRABADO: Grabado en la roca; petroglifo.

PICTOGRAMA: Pictografía o pintura.

PIROGRABADO: Grabado a fuego. Por ej. calabaza grabada a fuego.

POLICROMA: Combinación de pinturas de varios colores.

PREAGROALFARERO: Período cultural anterior al desarrollo de los cultivos agrícolas y de la alfarería.

PUNEÑO: De la "puna". Se llama puna en el norte de Chile, sureste del Perú, oeste de Bolivia y el extremo noroeste de Argentina a un paisaje de estepa alta y muy fría, de aire enrarecido; predominan los tolare y los pajonales.

Q

QUIPU: Aparato nemotécnico y de contabilidad sobre la base de múltiples cuerdas de colores y nudos, usado profusamente en el Imperio Incaico; seguramente hunde sus raíces en mayor profundidad cronológica en el mundo andino.

QUILLANGO: Manta formada de pieles cosidas que usan los indios para abrigarse el cuerpo o como frazada en la cama (se le usa en Argentina).

R

RAMONEAR: Pacer (comer) los animales las hojas y las puntas de las ramas de los árboles.

RAPE: Tabaco en polvo. Por extensión, narcótico o sustancia que alucina o hace "volar".

RETIFORME: En forma de red.

REPOSITORIO (de arte rupestre): Yacimiento o lugar donde se conservan manifestaciones de arte rupestre.

RIOLITA: Roca volcánica clara, de carácter ácido (alto contenido de sílice o cuarzo). Sinónimo de liparita.

S

SACRIFICADOR (EL): Personaje mítico o mágico-religioso de la Cultura Andina Prehispánica. Se lo representa en esculturas talladas en piedra o en madera y en el arte rupestre, como una figura antropomorfa premunida de un hacha en una mano y de una cabeza cortada o cabeza-trofeo en la otra. Es un elemento cotradicional que ha persistido con mayor o menor insistencia a través de a lo menos dos milenios en sucesivos horizontes culturales andinos, hasta la época Inca. Su distribución en los Andes abarca desde San Agustín, en Colombia, hasta el interior de Chañaral y el valle de Copiapó en el norte de Chile.

SERPENTIFORME: En forma de serpiente o culebra. Sinónimo de ofidiomorfo.

SHAMAN: Personaje de una tribu o etnia dotado de ciertos poderes que al entrar en trance le permite comunicarse con las divinidades haciendo un papel de intermediario entre los hombres y el mundo de los espíritus. Generalmente es también curandero de la sociedad a la que pertenece.

SIMETRIA AXIAL: Simetría según un eje. Es como un espejo respecto a un objeto y su imagen.

T

TALWEG: Palabra de origen alemán que, literalmente traducida, significaría el "camino del valle". Usada principalmente en la geografía física, geomorfología y geología. Es la línea de

cauce o fondo de una quebrada, por donde corre el agua. Equivale en español a *vaguada* o limahoya.

TERMOFRACTURA: Fractura o rompimiento de la roca por tensiones o fuerzas internas derivadas de dilataciones o contracciones por cambios bruscos de la temperatura ambiental.

TIARA: Gorro alto, de tela o de cuero, a veces ricamente adornado. Tocado alto.

TOPONIMO: Nombre de una localidad, de un accidente geográfico como un río, un cerro, un lago, etc. La toponimia de una zona es el conjunto de nombres geográficos de ella.

TORRETERA: Arroyo que escurre en régimen de torrente, es decir, con mucha velocidad debido a una pendiente fuerte.

TRASLAPO: De traslapar, cubrir una cosa a otra como las tejas de un tejado.

TRIANGULOS HOMOTETICOS: Conjunto de triángulos semejantes de distintos tamaños de lados paralelos, unos en el interior de otros.



TRICROMIA: Pintura en tres colores.

TRIDIGITO: Tres dedos. En arte rupestre el signo tridígito se interpreta como la huella del avestruz. Para otros sería símbolo femenino.

TRINACRIO: En la Arqueología Chilena se conoce con este nombre o con el de *Trisquelión* (del griego) una figura de tres aspas o ramas acodadas que parten de un círculo y doblan evolutivamente a la derecha. En los ángulos o codos, a menudo hay un pequeño cuadrángulo de cuerpo lleno.



V

VAGUADA: Es la línea de cauce o fondo de una quebrada por donde corre el agua. Es sinónimo de *talweg* palabra de origen alemán universalmente aceptada (véase su definición).

VIZCACHA: (*Lagidium viscacia*). Representante chileno de la familia *Chinchillidae*. Vive entre las rocas y riscos de la cordillera de los Andes como de la Costa. Tiene una cría por camada. Tiene el tamaño aproximado de un conejo.

VULVA: Organo sexual femenino.

Y

YUXTAPONER: Poner una cosa junto a otra o inmediata a ella.

YUXTAPOSICION: Acción y efecto de yuxtaponer.

Z

ZOOMORFO: En forma de animal o de parte de animal.

BIBLIOGRAFIA

AMPUERO B., GONZALO
1966

"Pictografías y petroglifos en la provincia de Coquimbo: El Panul, Lagunillas y El Chacay. Nota N° 9. Museo Arqueológico de La Serena.

AMPUERO B., GONZALO y MARIO RIVERA
1964

Excavaciones en la quebrada de El Encanto, de Ovalle. Arqueología de Chile Central y áreas vecinas. pp. 207-215. Viña del Mar.

AMPUERO B., GONZALO
1971

Las manifestaciones rupestres y arqueológicas del valle El Encanto (Ovalle, Chile). Boletín N° 14 del Museo Arqueológico de La Serena. pp. 71-103.

ANATI, EMMANUELE
1981

Los orígenes del arte. En: Museum Vol. 33 - N° 4. 1981. Unesco pp. 200 - 210.

BATE P., FELIPE
1970

Primeras investigaciones sobre el arte rupestre de la Patagonia Chilena. Anales del Instituto de la Patagonia. Vol. I - N° 1 - 1970. pp. 15-25.

BOSCH GIMPERA, PEDRO
1975

El arte rupestre en las distintas regiones del mundo. Déalo N° 21-22. Museo de Arqueología e Etnología - Sao Pablo, 1975 9 - 21.

CASAMIQUELA, RODOLFO M.
1964

Sobre la significación mágica del arte rupestre nordpatagónico. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Ene. 1964.

FERNANDEZ, JORGE
1977

La población prearaucana del Neuquén. Intento reconstructivo a través del arte rupestre. Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile. Vol. II, pp. 618-630. Ediciones Kultrún, Santiago, Chile.

GORDON S., AMERICO

Cura Cahuiñ, una visión nueva de los petroglifos del Llaima. En Boletín N° 37 del Museo Nacional de Historia Natural. pp. 61-74. Santiago-Chile.

GRADIN, CARLOS J.
1968

Panorama del arte rupestre de Patagonia Meridional. Las pictografías de la Estancia Alto Río Pinturas en la provincia de Santa Cruz. Actas y Memorias del XXXVII Congr. Inst. Americanistas 1966 - Vol. II. pp. 487-493.

HORNKOHL, HERBERT
1951

Los petroglifos de la Finca de Chañaral, Provincia de Atacama, Chile
Boletín del M.N.H.N. XXV. pp. 97-114. Santiago.

HORNKOHL, HERBERT
1954

Los petroglifos de Gatico en la Provincia de Antofagasta, Chile. Revista Chilena de Historia Natural. LIV pp. 152 - 154.

HORNKOHL, HERBERT
1955

Descripción de un petroglifo notable de la Estancia Zorrilla, departamento de Ovalle, prov. de Coquimbo. Notas Nº 2 del Museo Arqueológico de La Serena.

IGUALT, FERNANDO
1964

Investigaciones de petroglifos en Chincolco. En: "Arqueología de Chile Central y áreas vecinas". 3er. Congreso Internacional de Arqueología Chilena.

IRIBARREN CH., JORGE
1958

Arqueología en el valle de Copiapó. Revista Universitaria Año XLIII Anal. Acad. Chil. de Ciencias Naturales. Nº 22 - 1958.

IRIBARREN CH., JORGE
1966

Arte rupestre en el Norte de Chile. En Memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas - 1966. Vol. II, pp. 391 - 418.

IRIBARREN CH., JORGE
1973

La Arqueología en el Departamento de Combarbalá (Prov. de Coquimbo, Chile). Boletín 15 del Museo Arqueológico de La Serena, pp. 7 - 113.

IRIBARREN CH., JORGE
1976

Arte rupestre en la quebrada de Las Pinturas (III Región). En: Tomo de Homenaje al R.P. G. Le Paige. Universidad del Norte. Chile.

KESSEL VAN, J.J.M.M.
1976

La pictografía rupestre como imagen votiva (Un intento de interpretación antropológica). Tomo de homenaje al Dr. G. Le Paige, Universidad del Norte. pp. 227 - 244.

KRAPOVICKAS, PEDRO
1966

Algunos problemas relacionados con el arte rupestre de la puna argentina y zonas vecinas. Actas y Memorias del XXXVII Congreso de Americanistas. pp. 455-457.

LAMING EMPERAIRE, ANNETTE
1966

Remarques sur l'art Rupestre du Sud du Brasil. Actas y Memorias del XXXVII Congreso de Americanistas Vol. 2 Buenos Aires, 1966. pp. 495 - 503.

LEROI-GOURHAN, ANDRES
1975

Prehistoria del Arte Occidental. Ed. Gustavo Gili. Barcelona Año 1975 - pp. 326.

LORANDI, ANA MARIA
1966

Arte rupestre del N.O. argentino Prov. Catamarca y norte de la Rioja. Aspectos metodológicos de su estudio. Actas y Memorias del XXXVII de Americanistas. pp. 462 - 499.

MENGHIN, OSVALDO
1952

Las pinturas rupestres de la Patagonia. Runa V. 1952, Buenos Aires pp. 5 - 22.

MENGHIN, OSVALDO
1957

Los Estilos del Arte Rupestre de Patagonia. Acta Prehistórica, I. pp. 57 - 82. Centro de Estudios Prehistóricos. Buenos Aires.

MONTANE M., JULIO
1966

Pictografías y petroglifos en Villucura (Provincia de Bío-Bío). Revista Universitaria. Año L - LI, Fasc. II. Anal. Acad. Chil. de Ciencias Naturales Nº 28 - 29. 1965 - 66, pp. 377 - 381. Santiago.

MOSTNY, GRETE
1960

Culturas Precolombinas de Chile. Editorial Universitaria, Santiago, Chile.

MOSTNY, GRETE
1961

Ideas religiosas de los atacameños. Museo Regional de Arica. Encuentro Arqueológico Internacional de Arica, Mimiografiado, 14 pp

MOSTNY, GRETE
1964

Los Petroglifos de Angostura. En: Zeitschrift für Ethnologie - Band 89 - Heft 1, Braum - Schroelg 1964 pp. 51 - 69.

MOSTNY, GRETE
1970

Arqueología de la quebrada de Guatacondo. Revista Orbita. Año III. Nº 6 - 1970. pp. 6 - 20.

MOSTNY, GRETE
1980

Prehistoria de Chile. Editorial Universitaria. Santiago, Chile.

NIEMEYER F., HANS
1955

Investigaciones Arqueológicas en el valle del Huasco. Museo Arqueológico de La Serena. Notas del Museo N° 4. 12 pp. La Serena.

NIEMEYER F., HANS
1958

Ocupación indígena en el río Colorado. Revista Universitaria. Anal. de la Acad. Chilena de Ciencias Naturales N° 22, 1958 - pp. 117 - 122.

NIEMEYER F., HANS
1962

Excursiones a la Sierra de Tarapacá. Revista Universitaria XLVI - Anal. de la Acad. Chil. de Ciencias Naturales N° 24 - pp. 97 - 114 - Santiago, Chile.

NIEMEYER F., HANS
1964

Petroglifos en el Curso Superior del río Aconcagua. En: "Arqueología de Chile Central y áreas vecinas". Actas del Tercer Congreso Internacional de Arqueología Chilena, Viña del Mar, pp. 133 - 150.

NIEMEYER F., HANS
1967

Un nuevo sitio de arte rupestre en Taira (Río Loa Superior, Prov. Antofagasta, Chile). En: Revista Universitaria Año LII - Anal. de la Acad. Chil. de Ciencias Naturales N° 30. pp. 159 - 164.

NIEMEYER F., HANS
1968

Petroglifos del río Salado o Chuschul (San Pedro de Atacama, Depto. del Loa, Prov. Antofagasta, Chile). En: Boletín de Prehistoria, Depto. Historia de la Universidad de Chile. Año 1, N° 1 pp. 85 - 97.

NIEMEYER F., HANS
1969

Los petroglifos de Taltape (Valle de Camarones, Prov. de Tarapacá). Boletín del M. N. H. N. Tomo XXX (1968-69) pp. 95-117. Santiago, Chile.

NIEMEYER F., HANS
1972

Las pinturas indígenas rupestres de la Sierra de Arica. Edit. Jerónimo de Vivar. Santiago, Chile. pp. 114.

NIEMEYER F., HANS
1976-77

Guía del Arte Rupestre Chileno. Manual de los Fascículos 35, 36 y 37 de Expedición a Chile 1976-77. Santiago.

NIEMEYER F., HANS
1978

La cueva con pinturas indígenas del río Pedregoso (Depto. de Chile Chico, Prov. Aisén, Chile). En: Actas y Memorias IV Congreso Nacional de Arqueología argentino, San Rafael, Mendoza, Argentina. pp. 339 - 364.

NIEMEYER F., HANS y JULIO MONTANE
1966

El arte rupestre indígena en la zona Centro-Sur de Chile. En: Actas y Memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas II Vol. Buenos Aires, Argentina.

NIEMEYER F., HANS y LAUTARO NUÑEZ
1982

Las pinturas indígenas de la quebrada del Médano. Obra en preparación.

NIEMEYER F., HANS y VIRGILIO SCHIAPPACASSE
1963

Investigaciones arqueológicas en las terrazas de Conanoxa, Valle de Camarones (Prov. de Tarapacá). Revista Universitaria U.C. de Chile. Año III pp. 101 - 166.

NIEMEYER F., HANS y VIRGILIO SCHIAPPACASSE
1981

Aportes al conocimiento del Período Tardío del Extremo norte de Chile: Análisis del Sector Huancarane del Valle de Camarones. Capítulo IV - pp. 61 - 98. En Chungará 7 - Universidad del Norte, Arica.

NIEMEYER F., HANS y LOTTE WEISNER
1971

Los Petroglifos de la Cordillera Andina de Linares (Provincia de Talca y Linares, Chile). En: Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena, Santiago, octubre de 1971. pp. 405 - 470.

NUÑEZ A., LAUTARO
1964

El Sacrificador. En: Noticiario Mensual del Museo Nacional de Historia Natural. Nº 96. Año VIII, Santiago.

NUÑEZ A., LAUTARO
1976

Geoglifos y tráfico de caravanas en el Desierto Chileno. En: Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige. pp. 142 - 201. Universidad del Norte, Antofagasta.

NUÑEZ A., LAUTARO y LUIS BRIONES
1967 - 68

Petroglifos del sitio Tarapacá - 47 (provincia de Tarapacá). En Estudios arqueológicos pp. 43-84. Universidad de Chile, Antofagasta.

ORELLANA R., MARIO
1963

Las pinturas rupestres del alero de Ayquina. Revista Mapocho Nº 3, pp. 153 - 158. Santiago, Chile.

OYARZUN, AURELIANO
1910

Los petroglifos del Llaima. Boletín del Museo Nacional de Chile, II. pp. 38 - 48. Santiago.

RIPOLL, EDUARDO
1952

Origen y significado del arte rupestre. Actas y Memorias del XXXVII Congreso de Americanistas. pp. 375 - 377.

RYDEN, STIG
1944

Contributions to the Archaeology of rio Loa Region. Göteborg 1944

STRUBE, LEON
1939

Arte rupestre en S. America, con especial descripción de los petroglifos de la provincia de Coquimbo. Chile.

SCHOBINGER, JUAN
1956

El arte rupestre en la provincia de Neuquén. Anales de Arqueología y Etnología, XII Universidad Nacional de Cuyo. pp. 115 - 227. Mendoza.

VASQUEZ DE ESPINOSA, ANTONIO
1948

Compendio y descripción de las indias occidentales. Smithsonian miscellaneous collections. Vol. 108 - Washington D.C. 1948. pp. 618 - 619

VILLALON W., LUIS
1964

Informe sobre petroglifos en la provincia de Concepción. En: "Arqueología de Chile Central y áreas vecinas". Tercer Congreso de Arqueología Chilena, pp. 131-132. Santiago, Chile.

LOS AUTORES

GRETE MOSTNY GLASER

La Dra. Grete Mostny Glaser nació en Linz, Austria; estudió en las Universidades de Viena y Bruselas, especializándose en Egiptología, Africanística y Prehistoria.

Llegó a Chile en 1939, ingresando el mismo año al Museo Nacional de Historia Natural; fue nombrada Jefe de Sección de Antropología, Arqueología y Etnografía en 1943 y ocupó el cargo de Director del mismo entre 1964 -1982. Adoptó la nacionalidad chilena en 1946. Fundó en 1965 el Comité Nacional Chileno afiliado a ICOM, cuyo Presidente ha sido hasta 1980. En 1967 fundó las Juventudes Científicas de Chile; en 1968, el Centro Nacional de Museología; y la carrera de Técnicos en Museología; en 1970 las Ferias Científicas Juveniles.

Desde 1950 ocupó varias cátedras de su especialidad en los Deptos. de Historia y Antropología de la Universidad de Chile. Actualmente es Académico de la Facultad de Artes de la misma Universidad, enseñando Arte Prehistórico y Primitivo, y Documentación y museología, y pertenece al Museo de Arte Popular Americano.

Es autora de más de 150 publicaciones sobre Prehistoria, Etnografía y Museología.

En vista de su dilatada labor científica y docente ha sido honrada por la Universidad del Cuzco con el grado de Doctor honoris causa, por la Sociedad Chilena de Arqueología con el nombramiento de Miembro Honorario, por el Gobierno de Austria con la Cruz de Honor por Méritos en Artes y Ciencias, por el Supremo Gobierno de Chile con la condecoración al Mérito Docente y Cultural "Gabriela Mistral" y por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos con la Medalla de oro del Sesquicentenario del Museo Nacional de Historia Natural.

HANS NIEMEYER FERNANDEZ

Hans Niemeyer Fernández, nació en Coquimbo, Chile en 1921. Ingeniero Civil de la Universidad de Chile. Ex profesor de Obras Civiles de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile en los ramos de Hidráulica Aplicada e Ingeniería de Riego. Profesor e Investigador del Departamento de Ciencias Sociológicas y Antropológicas de la Universidad de Chile. Estudios primarios, secundarios y universitarios en Chile. Viajes de estudio por Europa Occidental, Estados Unidos de Norte América, México, Perú, Bolivia, Ecuador y Argentina.

Autor de múltiples trabajos sobre recursos hidrológicos y proyectos de obras hidráulicas para regadío. Arqueólogo autodidacta. Autor de sesenta trabajos sobre arte rupestre indígena y monográficos arqueológicos en distintas regiones de Chile, muchos de ellos en colaboración con el Dr. Virgilio Schiappacasse. Participante en eventos científicos nacionales e internacionales, siendo organizador y presidente del VII y del VIII Congresos de Arqueología Chilena. Editor de varias de las Actas de los congresos chilenos; de los Anales de la Academia Chilena de Ciencias Naturales y de varias otras revistas especializadas. Miembro Fundador, ex-presidente y actual Director de la Sociedad Chilena de Arqueología. Niemeyer es conocedor en profundidad de la realidad geográfica chilena a través de más de trescientas expediciones a lo largo y ancho del territorio nacional.

Actual Director-Conservador del Museo Nacional de Historia Natural.

INDICE DE FIGURAS

	Pág.		Pág.
Fig. 1 Paisaje del valle del Lluta	4	Fig. 28 Petroglifo de Pampanune	30
Fig. 2 Manos estarcidas del alto río Pinturas, Arg.	8	Fig. 29 Petroglifo del río Chuschul, San Pedro de Atacama	31
Fig. 3 Gruta de Pech Merle, Francia	10	Fig. 30 Cumbre del C° El Buitre, Montepatria	32
Fig. 4 Gruta de Lascaux, Francia	10	Fig. 31 Peces grabados de Caldera	33
Fig. 5 Geoglifos de Pintados, Iquique	11	Fig. 32 Petroglifo de Puerto Manso, prov. Choapa	34
Fig. 6 El cazador de Ofraja	12	Fig. 33 Máscara de madera policromada	35
Fig. 7 Petroglifos de Sobraya, Arica	12	Fig. 34 Grabados de Compe, valle de Camiña	36
Fig. 8 Personaje con túnica. Qda. de Las Pinturas	13	Fig. 35 Camélidos domésticos en Ciénaga de Parinacota	37
Fig. 9 Guerrero de Huancarane, Valle de Camarones	14	Fig. 36 Perspectiva volcada de Tangani 3	38
Fig. 10 Grabado de Pampanune, Valle de Camarones	15	Fig. 37 Rebaño de camélidos	38
Fig. 11 Grabado de El Altar, Ovalle	15	Fig. 38 Pinturas polícromas de Vilacaurani	39
Fig. 12 Geoglifo de Tiliviche, Tarapacá	18	Fig. 39 Pintura de Cunturchucña	39
Fig. 13 Geoglifos de Pintados, Iquique	20	Fig. 40 Pinturas polícromas de Vilacaurani	39
Fig. 14 Geoglifos del C° Sagrado, Azapa	20	Fig. 41 Pinturas polícromas de Incani	40
Fig. 15 Geoglifo de Guatacondo	21	Fig. 42 Vista de los cerros de Tangani	41
Fig. 16 El Pájaro Verde, cuenca del Copiapó	22	Fig. 43 Tangani 1. Panel de fondo	41
Fig. 17 Plato diaguita. Túnica "ajedrezada"	22	Fig. 44 El yacimiento de Tamentica	42
Fig. 18 Guanaca y su cría. Río Ibáñez	23	Fig. 45 Petroglifos de Tamentica	43
Fig. 19 Grabados de Sobraya, Arica	24	Fig. 46 Estilizaciones de cóndores de Tamentica	44
Fig. 20 Grabado de Ausipar	25	Fig. 47 Petroglifo de Tamentica	44
Fig. 21 El "Sol" de Taltape, Valle Camarones	26	Fig. 48 Petroglifo de Tamentica	44
Fig. 22 Hombres dinámicos de Taltape	27	Fig. 49 Cóndor grabado de Tamentica	45
Fig. 23 Petroglifos de Tamentica, en Qda. Guatacondo	28	Fig. 50 Petroglifo de Tamentica	45
Fig. 24 Petroglifos de Angostura, río Loa Superior	29	Fig. 51 Petroglifo de Tamentica	45
Fig. 25 Petroglifo de Pampanune	30	Fig. 52 Petroglifo de Tamentica	46
Fig. 26 Petroglifo de Cochiza, valle Camarones	30		
Fig. 27 Petroglifo de Huancarane	30		

	Pág.		Pág.		
Fig. 53	Petroglifo de Tamentica	46	Fig. 89	Piedra de la Mula, Aconcagua	67
Fig. 54	Petroglifo de Tamentica	46	Fig. 90	Arte del Guaiquivilo	68
Fig. 55	Petroglifo de Tamentica	46	Fig. 91	Las Vegas de Guaiquivilo. Paisaje	69
Fig. 56	Pinturas de Qda. El Médano	47	Fig. 92	Petroglifos del Estilo Guaiquivilo	70
Fig. 57	Pinturas de Qda. El Médano	48	Fig. 93	Petroglifos del Estilo Guaiquivilo	71
Fig. 58	Pinturas de Qda. El Médano	51	Fig. 94	Petroglifo del Cajón de Valdés	72
Fig. 59	Pinturas de Qda. El Médano	51	Fig. 95	El Cajón de Valdés. Paisaje	73
Fig. 60	Pinturas de Qda. El Médano	51	Fig. 96	Petroglifo del Estilo Guaiquivilo	74
Fig. 61	Pintura de Taira, río Loa Superior	52	Fig. 97	Petroglifo del Estilo Guaiquivilo	76
Fig. 62	Pintura de Taira, río Loa Superior	52	Fig. 98	Petroglifo del Llaima	78
Fig. 63	Cañón del río Loa en Taira	53	Fig. 99	Petroglifo de Chan Chan, río Bueno	79
Fig. 64	Pinturas de Taira	54	Fig. 100	Paisaje Patagónico	81
Fig. 65	Máscara del CO El Buitre	55	Fig. 101	Paisaje de Chile Chico	82
Fig. 66	Máscara grabada de Mincha Sur	56	Fig. 102	Manos estarcidas del Pedregoso	82
Fig. 67	Máscara grabada de Mincha Sur	56	Fig. 103	Pinturas de la cueva del Pedregoso	83
Fig. 68	Petroglifo del valle del Encanto, Ovalle	57	Fig. 104	Pinturas de la cueva del Pedregoso	84
Fig. 69	Petroglifo de Qda. La Coipa	58	Fig. 105	Petroglifo de Huancarane	85
Fig. 70	Máscara de Huana, Ovalle	58	Fig. 106	Ceramio Molle de la Turquía	85
Fig. 71	Cabeza-tiara de Soruco	58	Fig. 107	Petroglifo del canal Las Máquinas	86
Fig. 72	Estatuilla de la momia del Plomo	59	Fig. 108	Tableta de rapé	87
Fig. 73	Petroglifo de San Pedro de Quile	59	Fig. 109	Bailarines de Tamentica	88
Fig. 74	Petroglifo de Huana	60	Fig. 110	Petroglifos de Angostura, Loa Superior	88
Fig. 75	Petroglifo de Carretón Bajo, Montepatria	60	Fig. 111	Lámina de oro, de Guatacondo	89
Fig. 76	Petroglifo del Rincón de Las Chilcas	61	Fig. 112	Petroglifos de Angostura	90
Fig. 77	Máscara de Halcones	62	Fig. 113	Petroglifos de Angostura	91
Fig. 78	Cabeza-tiara de Estancia Zorrilla	62	Fig. 114	Petroglifos de Angostura	91
Fig. 79	Grabado de Carretón Bajo	62	Fig. 115	Gorro tejido de cuatro puntas	92
Fig. 80	Petroglifo de Huana	62	Fig. 116	Faldellín de lana, Arica	92
Fig. 81	Petroglifo de Puerto Manso	62	Fig. 117	Personajes de Paracas	93
Fig. 82	Petroglifo de Puerto Manso	62	Fig. 118	Máscara grabada de Quilitapia	94
Fig. 83	Petroglifo de Huallilinga, Sotaquí	62	Fig. 119	Máscara grabada de San Pedro de Quile	94
Fig. 84	Bloque con "signo-escudo", valle de Aconcagua	63	Fig. 120	Mango de tableta rapé, El Sacrificador	95
Fig. 85	Petroglifos del Estilo Aconcagua	64	Fig. 121	Cabeza trofeo transportable	95
Fig. 86	Paisaje del valle de Aconcagua	65	Fig. 122	El Sacrificador del Loa	95
Fig. 87	Petroglifos del Estilo Aconcagua	66	Fig. 123	Qda. de Las Pinturas	95
Fig. 88	Máscara del Estilo Aconcagua	67	Fig. 124	Petroglifos del Estilo Aconcagua	96
			Fig. 125	Petroglifos del Estilo Aconcagua	97

	Pág.		Pág.
Fig. 126 Petroglifos del Estilo Aconcagua	97	Fig. 149 Pinturas de Qda. El Médano	111
Fig. 127 Utero materno del Cº El Buitre	98	Fig. 150 Pintura de la cueva de Chetune	112
Fig. 128 Pintura de Qda. El Médano	98	Fig. 151 Petroglifos del Cº El Buitre	112
Fig. 129 Camélidos de Taira	99	Fig. 152 Pintura de Qda. Las Pinturas	113
Fig. 130 Inscultura de camélidos, de Toconce	99	Fig. 153 Petroglifos del Cajón de Valdés	113
Fig. 131 Petroglifo del Cº La Silla	100	Fig. 154 Petroglifo de Cananoxa, valle de Camarones	114
Fig. 132 Petroglifo del Cº La Silla	100	Fig. 155 Petroglifo de El Altar, ovalle	114
Fig. 133 Petroglifo de Taltape	101	Fig. 156 Petroglifo de Huana. Espiral	114
Fig. 134 Geoglifo de Guatacondo. Piel de puma joven	102	Fig. 157 Petroglifo de Huana. Cruz espiralada	114
Fig. 135 Geoglifo de Guatacondo	102	Fig. 158 Petroglifo de Huana. Motivos abstractos	114
Fig. 136 Petroglifo de Huana	103	Fig. 159 Petroglifo de Qda. La Coipa	115
Fig. 137 Guerrero de Taltape	104	Fig. 160 Enfrentamiento de guerreros, Huancarane	116
Fig. 138 Pinturas de la Qda. El Médano	104	Fig. 161 Pinturas de Qda. El Médano	116
Fig. 139 Pinturas de la Finca de Chañaral	105	Fig. 162 Petroglifo de Catinjahua, valle Camarones	117
Fig. 140 Petroglifo de Tamentica	105	Fig. 163 Pinturas de Qda. El Médano	117
Fig. 141 Pinturas de Qda. El Médano	107	Fig. 164 Petroglifo de Tamentica	119
Fig. 142 Pinturas de Qda. El Médano	107	Fig. 165 Petroglifos de Qda. La Coipa, Ganchos	120
Fig. 143 Pinturas de Qda. El Médano	107	Fig. 166 Pintura de Qda. El Médano. Captura de tortuga	120
Fig. 144 Pinturas de Qda. El Médano	108	Fig. 167 Petroglifos del Estilo Guaiquivilo	121
Fig. 145 Peces grabados de Caleta Las Lizas, Caldera	108	Fig. 168 Pintura de Qda. El Médano	121
Fig. 146 Peces grabados de Caleta Las Lizas, Caldera	109	Fig. 169 Cabeza-tiara de la Media Luna, Combarbalá	123
Fig. 147 Pinturas de Qda. El Médano. Tortuga	109	Fig. 170 Máscara tejida de lanas multicolores	123
Fig. 148 Pinturas de Qda. El Médano	110		

la base de hombres en distintas actividades y animales que interactúan con ellos. La escena es lo preponderante.

En el Loa Superior son numerosos los sitios de petroglifos aunque los principales son los de Angostura (Fig. 24) y los de la Cueva de la Damiana. Asimismo, en la confluencia del Toconce al Salado existe un notable petroglifo naturalista.

La cuenca del Salar de Atacama posee varios yacimientos de arte en la técnica que comentamos. Notables son los grabados sobre las paredes riolíticas del río Chuschul (Fig. 29), afluente del río San Pedro de Atacama.

Hay que llegar a la cuenca del río Copiapó para volver a encontrar petroglifos tras dejar atrás el largo Despoblado de Atacama.

FIG. 24: Petroglifos de Angostura, en el río Loa Superior. Escenas alusivas al culto del dios felino, con sacrificio humano, sacerdotes y acólitos. Posiblemente ritos de iniciación.

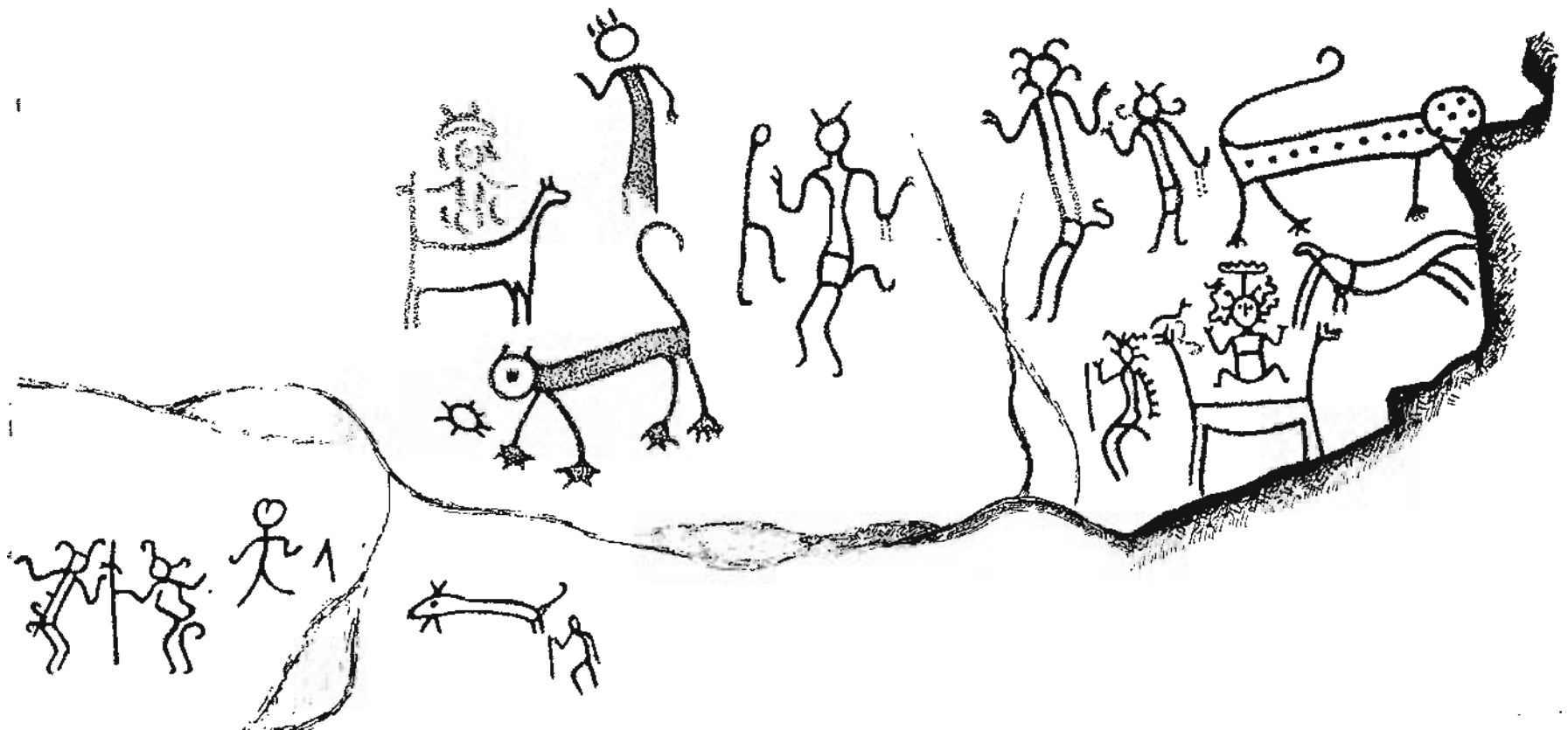




FIG. 25: *Petroglifo de Pampanune, valle superior de Camarones. Hombres con animales domésticos.*

FIG. 26: *Petroglifo de Cochiza, en el valle superior de Camarones, prov. de Arica. Hombre con animales domésticos.*



En el valle del Huasco, como en el de Copiapó, son escasas estas manifestaciones y se concentran en el curso medio de él, en el sector de Las Máquinas y Camarones (Fig. 107). Pocos kilómetros al norte de Caldéra, junto a la costa un afloramiento rocoso exhibe numerosas representaciones de pejes en técnica de grabado por incisión. (Fig. 31).

En el interfluvio Huasco-Elqui la técnica adquiere carácter masivo. En efecto, en los faldeos del cerro La Silla existen varios centenares de bloques con más de cuatrocientos conjuntos grabados.

FIG. 27: *Petroglifo de Huancurane, valle medio de Camarones, prov. de Arica. Danzantes. Período de Desarrollos Regionales.*



INDICE DE TEXTOS

	Pág.
PRESENTACION	5
ARTE RUPESTRE - ARTE UNIVERSAL	6
DISTRIBUCION DEL ARTE RUPESTRE EN CHILE	11
ESTILO DE ARTE RUPESTRE	11
<i>La Técnica</i>	11
<i>Temática</i>	14
<i>Configuración del estilo</i>	16
<i>Distribución de las técnicas</i>	16
LOS ESTILOS LOCALES DE ARTE RUPESTRE INDIGENA EN CHILE	35
<i>Estilo de la Sierra de Arica</i>	38
<i>Estilo de la Zona de Tamentica</i>	43
<i>Estilo de la Quebrada del Médano</i>	47
<i>Estilo Taira</i>	52
<i>Estilo Limari</i>	55
<i>Estilo Aconcagua</i>	63
<i>Estilo Guaiquivilo</i>	68
<i>Estilo de Rostros del Area Araucana</i>	77
<i>Estilo del Arte Patagónico</i>	80
TEMATICA DEL ARTE PARIETAL CHILENO	85
La figura humana	88
Objetos	111
Figuras geométricas y abstractas	112
Las Escenas	115
CRONOLOGIA	118
ENSAYO DE INTERPRETACION DEL ARTE RUPESTRE	126
GLOSARIO DE TERMINOS	129
BIBLIOGRAFIA	141
LOS AUTORES	147