CARLOS A. ASCHERO

El arte rupestre del desierto puneño y el Noroeste Argentino

A Carlos Lamas, Angela Vázquez y Vicente Morales, pastores del alma.
Microrregión de Antofagasta de la Sierra, noroeste de Argentina
Resalta difícil bosquejar una historia del arte rupestre del noroeste de Argentina, ante los vacíos de información existentes en sus distintos ámbitos geográficos y frente a una tradición de estudios de arte rupestre que promovía una visión estática de estos hechos de la vida social. Fue común que los especialistas incluyeran el arte rupestre dentro de “culturas arqueológicas”, entidades que caracterizaban extensos territorios sobre la base de unos pocos rasgos compartidos, sin explorar demasiado las diferencias existentes entre las comunidades y las obras incluidas. Hoy creemos saber que no existe un arte rupestre de “culturas arqueológicas”, sino de gente o comunidades concretas, las que habitaron en esa quebrada o aquel valle, las que utilizaron esta o aquella imagen visual para denotar aquel preciso espacio, para marcar un límite, o para abrir un diálogo simbólico con sus divinidades o ancestros. Ahora nos resulta necesario considerar el testimonio que el arte rupestre ofrece como una evidencia arqueológica más, pero desde sus propios contextos de producción y uso.

Nuestra propuesta es presentar la lectura visual de un trozo de un cuadro incompleto, buscando su coherencia y sus posibles relaciones con la imagen total. Es pararinos en un punto sur de la Puna argentina para recorrer una pequeña región, de 20 kilómetros de radio, buscando el hilo de una narración visual que cubre 9.000 años de nuestro tiempo calendárico. Esta microregión es Antofagasta de la Sierra, Provincia de Catamarca, un escenario del desierto donde algunos arqueólogos nos preguntan por lo que fue la vida de la gente que habité en el silencio de los testimonios escritos; un ambiente de desierto extremo donde las imágenes rupestres proveen una de las más completas narraciones conocidas en el noroeste argentino para ese tiempo del silencio.

El entorno es un paisaje volcánico: conos oscuros entre arenas claras, una vega extendida y otras numerosas, pequeñas y diseminadas por quebradas profundas de bordes acantilados. Un desierto de colores sutiles entre los 3.400 y 4.200 metros de altitud. Una cuenca cerrada donde ríos como el Punilla, Las Pitas, Miriguaca o Curuto labraron sus cauces entre antiguos depósitos de cenizas volcánicas para llevar el agua de deshielos y vertientes a un final de laguna, entre juncos y flamencos. En su curso dejaron expuestos altos farallones de ignimbritas grises o blanquecinas, con superficies alteradas en tonos rojos, sobre las que el viento y otros agentes naturales continuaron la obra erosiva formando alevos y cuevas que la gente aprovechó en todos los tiempos de su existencia en la zona. El arte rupestre y buena parte de los espacios construidos estuvieron ligados a estos abrigos rocosos donde aquella gente buscaba el sol sin viento en los inveranos y la sombra en los veranos.

El sitio arqueológico La Alumbrera y el paisaje de la Laguna Antofagasta.
Desde la época de los más antiguos cazadores-recolectores estos abrigos y roqueríos estuvieron ligados a la existencia humana imponiendo una forma a los espacios domésticos, a los lugares de escondite durante las cacerías, a los sitios de descanso o paskanas de travesías y caravana. En esa existencia cada comunidad debió adoptar estrategias para afrontar la imprevisibilidad de los recursos del desierto: el riesgo de prolongadas sequías, de inviernos sin nieves y con magros pastos de verano, del agua que merma en las vertientes y su incidencia en la disponibilidad de recursos vegetales y animales, en el corto o largo plazo. Este arte del sobrevivir llevó a una temprana incorporación de recursos de ambientes ecológicamente diferentes, como los valles interseccionados y las selvas de montaña. Por ello, desde el comienzo del Holoceno, la época geológica en que vivimos, vemos operar redes de interacción que incluyen el intercambio de artefactos manufacturados, materias primas e información, con gente que habitaba en esos distintos ambientes de la periferia del desierto. Estas interacciones trazaron una modalidad de vida, una estrategia andina de percepción del espacio y de las interacciones posibles. Desde ese momento, esta actuaría como una memoria virtual a la que era posible acceder para enfrentar una y otra vez, generación a generación, la certeza del riesgo.

Los camélidos jugaron un papel central en la trama de esas interacciones. Primero vicuñas y guanacos —con los productos derivados de su caza—, después la llama —el animal que posibilitó expandir cargas y caminos— y luego todos ellos estuvieron ligados indisolublemente a esa vida como recursos económicos críticos. Los pastos magros los afectaban y su vida estaba ligada con la de la gente a la nieve de los altos cerros y al agua de las vertientes. Estos animales aparecerán recurrentemente en el arte rupestre, asumiendo distintas fisonomías, como interlocutores permanentes en los diálogos visuales —grabados o pintados— creados por las prácticas sociales de esa gente en los distintos tiempos y escenarios del desierto.

EN LOS ORÍGENES

Nuestros registros más antiguos de arte rupestre para el noroeste argentino provienen de abrigos rocosos de la Puna y están vinculados con cazadores-recolectores que tenían una movilidad muy pautada entre microambientes con alta disponibilidad de materias primas y recursos alimenticios. Trozos desprendidos de las paredes pintadas de estos abrigos, caídos sobre niveles arqueológicos datados por carbono-14, han permitido establecer la existencia de arte rupestre en momentos del Holoceno temprano. El caso de mayor antigüedad conocido hasta ahora es el sitio Inca Cueva-4 (Azul Pampa, Jujuy), donde pinturas rupestres con motivos geométricos simples, sin figuras humanas o animales, aparecen vinculadas con
Las semejanzas entre los vestigios de Tuina e Inca Cueva muestran estrategias similares de asentamiento, de explotación de recursos naturales, de diseño y producción de artefactos de piedra, evidencias que sugieren la existencia de intercambio de información a través de alguna forma de interacción social. Más aún, en el microambiente puneño de queñuas y cardones en el que se sitúa Inca Cueva, se suma también la presencia de objetos suntuarios manufacturados en conchas de caracol y en plumas, o bien de restos de artefactos hechos en caña maciza, todos ellos procedentes de las selvas de montaña.

Este conjunto de evidencias arqueológicas indica que, hace unos 10.000 años, estas poblaciones de cazadores utilizaban recursos de distintos ambientes, conseguidos a través del acceso directo a esas materias primas, del intercambio de productos manufacturados o por ambos medios. En cualquier caso, es claro que por ese entonces las redes de interacción estaban ya trazadas. Pero también indica que la práctica del arte rupestre es un fenómeno que aparece cuando distintos espacios sociales y geográficos comienzan a ser articulados a través de una estrategia anual programada de asentamiento, subsistencia e interacción.

Otros sitios de la quebrada de Inca Cueva y de Peña AuJer, en Jujuy, así como lo hallado en Antofagasta de la Sierra y Corral Blanco, en Catamarca, confirman la existencia de conjuntos comparables con esas pinturas geométricas simples, integrando lo que se ha denominado grupo estilístico A para el borde oriental del norte de la Puna argentina, vinculado con los cazadores-recolectores de la Etapa Arcaica. En unos y otros casos las diferencias de temáticas, diseños y grado de conservación —el desvanecimiento de la tonalidad de la pintura en relación con otras ejecutadas sobre el mismo soporte— separan claramente a estas representaciones de otros conjuntos ejecutados en etapas posteriores, que, en algunos casos, se les superponen en la misma roca.
PUNTA DE LA PEÑA

Remontando el curso medio del río Las Pitas, hay un punto en que los farallones se estrechan. A sus pies todo es derrumbe o acantilado. Lo llaman Punta de la Peña. Para el ojo avezado, los derrumbes contienen paredes, antiguas estructuras, agujeros de postes labrados sobre el paredón rocoso, nichos y reparos utilizados. El puesto de Don Vicente Morales aparece por allí, sin interrumpir la armonía de las piedras sobre las piedras. Bajo el filo del acantilado existe un gran abrigo de dos pisos: el superior, a modo de una gran cornisa, cubierto de grabados, y el inferior, cubierto por sedimentos. Lo llamamos Alero Don Vicente, en homenaje a quien nos mostró por primera vez, oculto entre la maraña de bloques. Las paredes inferiores y superiores contienen lo poco que se ha conservado de las más antiguas pinturas rupestres y los sedimentos contienen otra maraña de artefactos líticos acumulados entre las arenas rojizas que guardaron lo que quedaba en cada retorno de esos antiguos cazadores. Las arenas cubrían también otros grabados y contenían otras acumulaciones de paja de gente que instaló su casa en el abrigo hace unos 500 años, quizá en la fecha en que los españoles entraban en los valles del este. Lo llaman Punta de la Peña y lo elegimos para denominar un primer momento del arte rupestre, por ser un espacio donde el Ayer más oculto y el Hoy descarnado se tocan, un lugar donde el tiempo cobra cuerpo y el silencio imagen.

Varios sitios de arte rupestre en Antofagasta de la Sierra muestran que habría por lo menos dos modalidades estilísticas locales diferentes en el desarrollo regional del grupo estilístico A. Una posible línea de lectura para entender estas diferencias sería el impacto progresivo que produjo sobre los recursos de subsistencia y la organización de la movilidad estacional en torno de la caza de camélidos, un extenso periodo de menor humedad y ascenso de la temperatura acaecido entre 6000 y 3500 antes de nuestra era. Las escañas figuraciones biomorfas parecerían ocurrir hacia el final de este lapso y de la Etapa Arcaica, cuando estos cazadores-recolectores habían integrado a la llama en su economía, pero la caza de vicuñas y guanacos seguía aún jugando un papel preponderante.

Este primer momento, el de la modalidad estilística Punta de la Peña, se caracteriza por pinturas y algunos pocos grabados que muestran alineaciones, agrupaciones o combinaciones de trazos o puntos, óvalos o rectángulos con puntos interiores y trazos en forma de “U” invertida o de peines. Motivos que no sugieren referentes objetivos identificables, sino que se construyen a partir de elementos formales imaginarios de la más simple geometría, por combinación o repetición rítmica. Su mayor concentración aparece dentro o en inmediata proximidad a estos campamentos de cazadores, con evidencias de otras múltiples actividades y recurrente utilización a través del tiempo.

Arco bicolor y motivo en forma de peine en el sitio Quebrada Seca 1.
El Alero Don Vicente, también conocido como Punta de la Peña-4, y Quebrada Seca-3, son dos de estos campamentos que comparten niveles de ocupación caracterizados, entre otros elementos, por puntas de proyectil pedunculadas y otras lanceoladas con bordes dentados, datadas en Quebrada Seca entre 6700 y 5100 antes de Cristo. En Punta de la Peña, estos niveles se asocian a fragmentos de soporte con la pintura roja característica de motivos puntiformes y trazos que aún se ven en la pared del alero. Estos motivos aparecen también en otros sitios, ubicados a distancias no mayores a una jornada a pie, que no muestran evidencias de ocupación para estas épocas y que se ubican junto a zonas de vega con muy buenas posibilidades de caza de camélidos. Aquí o allá los motivos difieren, con excepción de las más simples alineaciones de puntos. Cada sitio parece tener algo que le es particular, un conjunto de signos propios que lo identifican.

Podríamos decir que estos conjuntos rupestres señalan y conectan dos distintos espacios: los campamentos de máximo reparo y disponibilidad de recursos de caza-recolección, a los que se retorna con cierta periodicidad y los lugares de reparo u ocultamiento sin evidencias arqueológicas, junto a las mejores zonas de caza accesibles desde esos campamentos. El contexto de producción y uso de estas representaciones tiene que ver con las actividades desarrolladas en esos espacios preferenciales de vivienda y caza. Eran visibles para todos los miembros del grupo familiar dentro de los espacios de la actividad doméstica y es allí donde más se concentraban. Pero aquí, como en Inca Cueva-4, ni los animales cazados ni sus cazadores u otras figuras humanas han sido objeto de la representación. Lo que fue seleccionado para ser representado y significado se expresa en ese imaginario de signos no figurativos, aún no comprensible en sus contenidos.

Esto lleva a recordar la situación de interacción que mencionábamos para la aparición de este arte rupestre y plantear la hipótesis de que, en tales relaciones, habría ocurrido cierta competencia por espacios con recursos críticos que llevó a la gente a marcar y denotar esos espacios de retorno previsto, particularmente importantes para sus estrategias de subsistencia. Bajo tales circunstancias esas pinturas geométricas simples podrían haber sido usadas como un conjunto de signos visuales identificatorios de los grupos sociales que utilizaban esos espacios o bien como simples marcas de tiempos o lugares recorridos. Esto plantea una alternativa funcional distinta a otros usos posibles del arte rupestre en sus orígenes. Por ejemplo, actos de magia propiciatoria de la caza o la representación de escenas mitológicas.

Los recursos para hacer estas representaciones estaban disponibles en su entorno inmediato. Los análisis por difracción de rayos X indican que para las pinturas se han usado distintos pigmentos minerales –óxidos de hierro, de plomo o de otros minerales– y el yeso hemi- drato como mordiente. Aunque los estudios no dieron información sobre el diluyente, pensamos que éste pudo ser simplemente agua.
QUEBRADA SECA

Por encima de los 3,800 metros de altitud ondula el amarillo dorado del pajonal. De cerca, la suave cubierta vegetal contrasta con las espinas de los pequeños arbustos, tales como la punzante aníguas, la erizada leña de perdiz o el delicado pero aguerrido cuerno. En verano, los pastos son tiernos y los contrastes se multiplican. El filo del acantilado destaca con el verde de un fondo de vega entre rocas blanquecinas y rojizas. En invierno, es sólo un amarillo áspero entre el planchón de hielo. La llamada Quebrada Seca porque un poco más allá todo es desierto y roquerío, simplemente para ocultar la belleza de este oasis. Las llamadas de Angélica Vázquez y alguna vicuña macho, solitaria, compartir el espacio del verano con los cóndores y las vizcachas de la sierra. Un abrigo bajo roca, pequeño pero el mejor refugio de la zona, y dos cuevas con prístina vida cubiertas de pinturas rupéstrales muy exfoliadas, nos traen el eco del tiempo, las voces del silencio. Entre 8000 y 2400 antes de Cristo, la Quebrada Seca fue un campamento de cazadores. Volvían a este lugar una y otra vez. Desde aquí podían ir a cazar a la vega próxima de Real Grande y regresar en el mismo día.

Pero era en este lugar donde cuereaban, trozaban y consumían vicuñas y guanacos con absoluta preferencia. Algun resto de una parina cuanto más y de maderas exóticas, nos dice que sus derroteros incluían no sólo el fondo de la cuenca, sino también lugares muy distantes, donde cañas de las selvas, sauces de los valles o maderas de palmeras del Chaco eran obtenidos o intercambiados.

Esta segunda modalidad rupestre, denominada Quebrada Seca, utiliza los motivos geométricos simples, pero agregan signos circulares, tales como figuras de circunferencias o circunferencias concéntricas con apéndices inferiores. Introduce, además, las representaciones de figuras humanas, camélidos, felinos y aves. Las primeras aparecen agrupadas en la Cueva 1 de Quebrada Seca y las segundas en la Cueva 2, anotando el tema Felino-Camélido-Ave de Patas Largas-Signo Circular, que reaparecerá en otros sitios.

Dos grandes arcos bicolors están a ambos extremos de aquellos signos en la Cueva 1. Markan el conjunto cuyo centro ocupan circunferencias concéntricas o circunferencias circunferenciales concéntricas. Hay evidencia de una traza horizontal, lo que da la referencia a lugares, sendas o huellas, donde nuestro orden cieno-tierra puede tener un despliegue horizontal. Frente a estos signos circulares tan “entretrazados”, no podemos dejar de pensar en los vertientes, los manantiales, los “ojos de agua”, la importancia que adquiere para la vida de los trozos de camélidos el agua que surge desde el fondo de la tierra y se desprende. Dos son los ojos de agua que alimentan la vega de Quebrada Seca, dos aún más las circunfe-
encias concéntricas unidas. Dos las covachas gemelas. En una, sólo signos abstractos; en la otra, estos signos más una representación de cada especie: un felino, una pareja de suris o parinas, un camélido y un cazador. La concentración de estos signos circulares en Quebrada Seca sugieren, entonces, una posible relación de significación con esta vega de altura y los manantiales que la forman, un antecedente lejano del papel que adquieren estos en la reproducción del ganado en la mitología centro-sur andina. No hay escenas de caza, pero el felino como predador o metáfora del buen cazador o, más tarde, del buen pastor, aparece por primera vez aquí en asociación con los camélidos.

La cronología para este grupo estilístico es todavía materia de estudio. En Quebrada Seca podría estar asociada a los niveles de ocupación datados entre 3400 a 2500 antes de Cristo, coincidiendo con el cambio en el uso de sitios y en los conjuntos de artefactos. Su duración podría extenderse hasta los inicios del sedentarismo y la introducción de las técnicas alfareras en la Puna, datadas en Jujuy hacia 1000 antes de Cristo. En principio, la introducción de esta figuración animal, con el camélido como animal central, podría verse como una respuesta a los efectos del mencionado período climático, cuando la merma de la caza o de recursos de pastura para los primeros planteles de camélidos domésticos y el aumento de la competencia humana llevaron a cambios adaptativos de importancia. Si bien son comparativamente escasas, estas representaciones de camélidos podrían responder a una situación semejante a la de su aparición en el arte rupestre del Alto Loa y del desierto atacameño, aunque con formas de resolución formal de los diseños que son sólo en parte comparables.

No ocurre lo mismo en lo que conocemos para el arte rupestre del norte de la Puna argentina. Este mantiene su componente geométrico simple, pero en composiciones más ordenadas, estructuradas en repeticiones rítmicas, en las que la figuración animal está ausente. Hay también una coherencia con las representaciones que aparecen en artefactos de uso especial o cotidiano: astiles decorados, textiles en técnica de malla con diseños en zigzag, bases de conchas, flautas, mazas de madera tallada y pequeñas cucharas o espátulas, que, sumadas a pipas tubulares hechas en hueso de puma y la presencia de semillas de cebil, son indicadores tempranos del consumo de alucinógenos. En la decoración de estos objetos mobiliarios recuperados en el sitio Inca Cueva 7, en un notable “depósito” de artefactos datado en 2200 antes de nuestra era, hay zigzagues escalonados, almenados y puntiformes, que anticipan representaciones que aparecerán luego en las cerámicas tempranas del área valleserrana y las selvas de montaña. Toda esta información nos lleva a plantear que existen modalidades estilísticas regionales bien diferenciadas en el arte rupestre del lapso 3500-1500 antes de Cristo (Arcaico tardío), tanto dentro del mismo ámbito puneño como entre éste y el atacameño.
RIO PUNILLA

Junto a la confluencia de los ríos Punilla y Calalaste hay extensos acantilados y una vega extendida gracias al riego actual. En la banda oeste, en el sitio Confluencia, con el sol de la mañana o con el último de la tarde pueden verse un par de grabados con representaciones de camélidos ubicados en altura, cuyos diseños recuerdan estrechamente los de la serie estilística Tairà-Tulán del ámbito atacameño. Haben vientres prominentes, lomos curvados y patas de perfil, pero rebatidas sobre un mismo plano. En uno de estos grabados la figura del felino se inserta dentro del cuerpo de un camélido, compartiendo una parte de su contorno. En ambas figuras las cabezas quedan como formas abiertas y sin definir, como si no las tuvieran. Estas figuras de camélidos se han encontrado sólo aquí; no las vemos repetirse en otros lugares. Indican una modalidad estilística distinta, la de Río Punilla, en la que se entrelazan éste y otros diseños de camélidos con temas y signos de la modalidad Quebrada Seca: el del Felino-Camélido, o de camélidos que contienen signos circulares con apéndices y surís o parinas en su interior.

Esto ocurre en Peñas Coloradas 1, sobre el río Las Pitas, con otras distintas figuras de camélidos más esquematizadas, de lomos rectos y patas muy rígidas, lineales, con las pezuñas destacadas en forma de “U” invertida. Una de ellas muestra una cuerda atada al cuello. Otra figura muestra en su interior los signos circulares de Quebrada Seca y nuevamente las representaciones de aves. En el conjunto también se asocian distintas figuras geométricas curvilíneas y la de las circunferencias concéntricas unidas por un trazo. Sólo que aquí se conectan en posición vertical y la superior contiene un rostro humano, anticipando las representaciones de máscaras que serán comunes en modalidades estilísticas posteriores.

En Confluencia las representaciones aparentan ser guanacos y uno de ellos también tiene una cuerda, pero ésta toma su pata trasera, como si el animal hubiera sido alcanzado por un lazo o una boleadora. Confluencia está cerca de las vertientes que alimentan el cauce inferior del Calalaste, un buen lugar de caza en el entorno de la Laguna Colorado. En Peñas Coloradas, el diseño sugiere el lomo recto de las llamas. Tanto en Confluencia como en Peñas Coloradas, estas diferencias parecerían apuntar, respectivamente, a introducir un código visual distinto para lo salvaje y lo doméstico.

No tenemos cronologías y contextos arqueológicos asociados a estas representaciones. Su relación con Quebrada Seca sugiere una posición cronológica estimada entre 1500 y 500 antes de Cristo. Es el tiempo de inicio de las primeras comunidades sedentarias, cuando la caza y el pastoreo constituyen estrategias viables para la subsistencia. Hacia el norte de la Puna este momento está representado por los inicios del gru-
Máscara y camélido en el sitio Peñas Coloradas 1
PEÑAS COLORADAS

Las Peñas Coloradas del río Las Pitas surgen como grandes bloques tabulares en el entorno desértico. Agua traída por una única acequia ha convertido el espacio entre las peñas en un fértil alfalfa. Otro entorno de paredes derruidas, pirámides reutilizadas y un poblado oculto y defendido sobre la Peña, da la imagen de la profundidad temporal de lo habitado. Así se sucedieron los usos de algunos soportes grabados durante siglos. Los elegidos son aquellos destacados por la presencia de una cornisa basal, paneles-estrados a modo de un altar. Peñas Coloradas designa una modalidad estilística que marca un cambio en los patrones de representación y en los temas, sin que exista una clara ruptura con lo anterior, es decir, sin que el relato visual pierda su continuidad temporal.²¹

Uno de los cambios es la preponderancia que adquiere la figura humana, bajo sus distintas formas. El otro, es esa doble distinción, que se polariza según los paneles, entre figuras genéricas de camélidos –de dimensiones proporcionalmente grandes– con contornos curvilíneos de patas rígidas, que no definen la especie (guanacos o vicuñas sin rasgos diferenciales) y aquellas más esquemáticas de lomos rectos (llama). El diseño de la llama inmóvil, de cuerpo rectangular y cuatro patas rectilíneas, se adopta y multiplica. Pero las otras continúan, asociadas a representaciones de máscaras u otras figuras humanas.

En estas representaciones humanas aparecen diferencias de tamaño y tratamiento que sugieren un orden de importancia o jerarquía. Una forma es la de un cuerpo prolongado y desproporcionadamente grande, con cuello y con extremidades reducidas. Estas proporciones recuerdan figuras de otros sitios de Inca Cueva vinculados con los dos primeros contextos cerámicos; recuerdan también el contorno de los monolitos de Tafi del Valle, entre los que se encuentran representaciones antropomorfas.²² Ese gran cuerpo aparece con divisiones o diseños internos a modo de ropaje o adornos y está rodeado por dos de los grandes camélidos, una gran llama felinizada de cuerpo punteado y otra más pequeña.

La otra representación tiene los rasgos de una figura solar antropomorfa, con brazos, piernas, tocado y una prolongación a modo de cola o rastro de su movimiento. Está asociada a un felino y a otra figura de rasgos antropomorfos, ubicada exactamente por debajo, todas con interior o cuerpo punteado, a modo de réplicas de las manchas del felino. En el conjunto hay una línea almenada –en la que se apoya el felino– y varias llamas esquemáticas de cuerpo lineal muy alargado. Ambas figuras antropomorfas ocupan lugares centrales en estos paneles destacados y están rodeadas de las dos variantes de camélidos, distribución que sugiere un papel importante en el conjunto.

Otra representación asociada a camélidos o que aparece en los extremos de sectores en los que éstos fueron localizados, son las máscaras. Estas pueden ser de contornos simples –circulars, elipsoidales, cuadrangulares–.
Conjunto de camelidos y representación de máscaras en el sitio Peñas Coloradas 3
Detalles de un conjunto de figuras antropomórficas en Peñas Coloradas I.
o con apéndices superiores o inferiores. Lo importante es que implican otra forma en la asociación entre la representación de lo humano y los camélidos.

Máscaras, cuerpos humanos como monolitos y llamas felinizadas constituyen un repertorio iconográfico particular, ligado a las comunidades agrarias de los siglos próximos al comienzo de la era. En particular, este repertorio se vincula a las estilísticas definidas como parte de las entidades culturales Condorhuasi-Alamito, Tafi y Ciénaga. Las máscaras de piedra pulida se han asociado a las dos primeras culturas, pero la mayoría de ellas las conocemos en colecciones sin referencia a su contexto de origen. Sólo hay un caso documentado. Se trata de una pieza hallada en una sepultura con alfarería Río Diabolo, una cerámica temprana dentro de la estilística Condorhuasi. 23 Constituyen un rasgo temprano de estas comunidades agroalfareras y su presencia en el arte rupestre, formando agrupaciones de máscaras, ha sido registrado en el sector occidental del ámbito valiserrano, al pie de la Puna, entre el Valle de El Bolsón y Condorhuasi. 24

Entre máscaras y monolitos pueden establecerse ciertos nexos de significación. Los estudios etnográficos señalan la importancia del doble de la persona en imágenes modeladas o huauqui y en piedras que, por su tamaño y forma, se cree que contienen la potencia del antecesor muerto (monolitos o huancas). 25 Si aceptamos una analogía en esta dirección, las máscaras podrían interpretarse como una forma de huauqui, de un doble materializado de la persona. Probablemente no de cualquier persona, sino de aquella que ostenta el poder. Esta práctica podría tener lejanos antecedentes en las figurillas que los antiguos cazadores-recolectores Chinchorro de la costa norte de Chile ponían junto a algunos cuerpos momificados. En esta misma línea analógica, los monolitos Tafi serían huancas erigidas en espacios domésticos, productivos o simbólicos, destinadas a canalizar esta potencia generativa de los ancestros en beneficio del grupo familiar o la comunidad. Si tal interpretación es correcta, en estos conjuntos de arte rupestre tendríamos una doble metáfora, la máscara (huauqui) y el soporte (huancas). Al respecto, los grabados rupestres de El Potrerito, en Corral Blanco, al sureste de Antofagasta de la Sierra, muestran los mismos rostros antropomorfos de los monolitos de Tafi, en conjuntos donde las figuras de camélidos abundan. El tema Máscara-Camélido en este arte rupestre nos da una pista para explorar el papel que habría jugado el culto de los ancestros en estas comunidades agrarias tempranas.

La llama con atributos felinos es una representación común en la estilística de Ciénaga y de Condorhuasi. En la primera, como formas integradas a la decoración alfarera y en la segunda, como figuras modeladas. En el arte rupestre, sin embargo, asistimos al despliegue de este proceso de amalgama entre los atributos formales del felino y la llama. Cada vasija o panel rupestre tiene una versión distinta en la combinación de rasgos, pero el resultado es el mismo: el poder o la sagacidad del felino se instala en la tropa del ganado doméstico en la figura del llamón felinizado.
Estas comunidades agrícolas, con fuerte base en la economía pastoril, están instaladas en el fondo de la cuenca de Antofagasta de la Sierra hacia 300 antes de Cristo. Los sitios son montículos con evidencias de actividades agrícolas y en un primer momento las cerámicas recuperadas en ellos marcan relaciones con el área atacameña. Más tarde, las cerámicas responden a los estilos definidos para el ámbito valliserrano: Ciénaga, Saujil, Condorchuasi. Es un cambio que se sitúa hacia los comienzos de la era y que se ha asociado a la expansión de las actividades agrícolas. Es un cambio que también indica una intensificación de la interacción con los valles de Abaucán, El Balsón o Huallín.

PEÑAS CHICAS

Esta expansión de los espacios agrícolas no debió estar exenta de conflictos y el arte rupestre lo refleja. Peñas Chicas nombra un sitio con uno de estos paneles-estados, destacado por su cornisa inferior y también una modalidad estilística en la que se hacen explícitos estos conflictos. Las diferencias jerárquicas en el seno de las sociedades aparecen bajo la forma de tocados y ornamentos, diferencias de tamaño entre figuras que definen una perspectiva jerárquica en cada composición. Los hombres armados y sus enfrentamientos, las escenas de lucha, son temáticas que se multiplican con tratamientos diferentes de quebrada en quebrada.

Los camélidos siguen acompañando estas temáticas, pero integrando conjuntos discretos, separados. Como si el diálogo visual siguiera canales diferentes de comunicación en espacios o sitios específicos. Así, vemos aparecer pinturas con escenas de tropas de camélidos y figuras con tocados en vegas altas como la de Real Grande, grabados con escenas de individuos armados y de luchas cuerpo a cuerpo en Curuto o arqueros y enfrentamientos en Peñas Chicas. Entre los camélidos aparece la figura cuadrícular y en un caso la figura del camélido bicápite con una figura humana erguida en medio, que semeja los “tronos bicápite” reconocidos en el estilo La Isla del Alto Loa.

La figura humana tiene numerosas variaciones, salvo las cabezas, todas las cuales suelen ser circulares, proporcionalmente de grandes dimensiones, sin representación de cuello y luciendo tocados a modo de apéndices. También pueden presentarse como una circunferencia simple vacía o con un solo punto interno. Una conjetura es que representen coberturas a modo de turbantes, como aquéllos del Formativo del norte de Chile, sobre los que se insertan objetos de metal a modo de tocados. Algunos de estos objetos en forma de ancla, medialuna invertida o tumi, se conocen en Tiwanaku y aparecen aquí en figuras pintadas en sitios como Real Grande 3. En el sitio Peñas Chicas, otras figuras muestran adornos pectorales y en Cacao 1, exhiben cuerpos con subdivisiones y las piernas notablemente curvadas hacia un lado.

A esta modalidad y a otro canal de comunicación distinto, deben vincularse conjuntos de grabados integrados por líneas sinuosas, combinando hoyuelos o “morteritos” o figuras de campos o cuadros rectangulares, generalmente utilizando superficies delimitadas de cierta pendiente. Esto nos lleva a plantear una posible relación con el manejo del agua; situarlos como un posible antecedente de las “maquetas” de virtuales sistemas de regadío que veremos aparecer posteriormente en otros sitios del área y que también se registran en el ámbito atacameño. Esto ocurre en el piso superior del Alero Don Vicente, ya mencionado, y en diversos bloques del adyacente sitio Punta de la Peña 9, caracterizado por la presencia de abundantes restos de palas líticas, artefactos de moliena y cerámicas Ciénaga en superfi cie. Si bien en este sitio sólo se han practicado sondeos, estos rasgos lo asocian al momento cuando se activa la producción agrícola y se establecen relaciones con el ámbito valliserrano. Di-
Detalle de figura humana con tocado en el sitio Piedra Pintada de la Ovejería. San Pedro de Cololalo, Tucumán
La representación que vemos en Peñas Coloradas, no por azar ubicada en un panel a la par de aquella figura antropomórfica-solar, presenta dos imágenes repetidas de esta figura en su variante más simple. Una de mayor tamaño, con el cuello bien diferenciado y la cabeza proporcionalmente grande, manteniendo el rasgo antes introducido, ocupa el plano superior entre un grupo de camellidos y un felino. Pero esta figura tiene sus antecedentes también en el ámbito atacameño, donde con diversas variantes se ha visto que aparece en distintos sitios del Alto Loa. No obstante, si ahondamos un poco más en esta figura, vemos que es también la actitud que adoptan el “sacrificador” y las figuras de las placas de metal atribuidas a Aguada. El agregado de armas o cabezas trofeos de to nos distintos para un mismo tema central. Es esta figura la que ocupa una posición equivalente a la figura solar referida en Peñas Coloradas, sólo que aquí aparece explícitamente acompañada por camellidos con otro patrón de diseño, propio de esta modalidad Pun ta de la Peña.

**PUNTA DEL PUEBLO**

En la inmediata periferia del poblado actual de Antofagasta de la Sierra existe una gran pared con grabados, que corresponderían al Período Medio o de Integración Regional en el ámbito valliserrano. Este es el momento en que la estilística de la entidad cultural Aguada aparece conectando distintos valles y quebradas a través de ciertos iconos o temas iconográficos.

El hecho de que sólo algunos de estos iconos y rasgos de diseño llegan a estos espacios puneños, sugiere que esa integración opera con intensidades diferentes. No hay nada equivalente a las imágenes felinas o del sacrificador, que son recurrentes en la iconografía cerámica y en el arte rupestre de la Sierra de Ancasti. Es más, podríamos decir que el arte rupestre puneño, en particular el de Corral Blanco-Laguna Blan-

ca, donde un importante centro de producción agrícola habría funcionado durante el Formativo o Período Temprano, presenta esa temática antes que la iconografía de Aguada imponga sus propios iconos, tales como la figura de los brazos alzados se identifica con la deidad suprema” de Aguada.\(^{31}\)

Detalles de figura con máscara felina y piernas semifletadas en el sitio La Tunita, Sierra de Ancasti. (Foto C. Aschero).
Mascariformes y camelídos con contornos compartidos en el sitio Punta del Pueblo
En el sitio Punta de la Peña, los camélidos muestran un característico tratamiento de contornos abiertos y de contornos compartidos con otras figuras, en particular mascariformes que presentan los ojos rasgados, en posición oblicua y los apéndices cefálicos que conocemos de momentos anteriores. Esos ojos son recurrentes en la iconografía de la cerámica Aguada pintada e incisa del Valle de Hualfín.\(^{32}\) Esta es una imagen que parece cerrar el tema Máscara-Camélido que aparece en distintos sitios desde su introducción en la modalidad Peñas Coloradas. Otras figuras con forma de máscaras pueden asociarse a esta modalidad, pero ya no asociadas a camélidos. Son representaciones de cabezas con vistosos tocados y cabezas trofeas, identificadas por la característica boca cosida.

Figura de estilo La Aguada con tocado y adorno pectoral en cerámica Hualfín Gris Incisa (Colección Instituto de Arqueología y Museo-Universidad Nacional de Tucumán).

Entre las figuras humanas, el canon es el de una imagen en estricta norma frontal, de cuerpo rectangular completo o incompleto y cabezas con tocados diversos. El caso del sitio Campo de las Tobas muestra la asociación de estas grandes figuras antropomorfas con caminos. Se trata de un piso de roca expuesta, sobre el que pasa el camino a la Vega de Real Grande y a lugares más distantes hacia el este. Las figuras se disponen en el soporte horizontal, asociadas con representaciones de pisadas humanas y de camélidos, figuras de serpientes y representaciones de monos, entre otras.\(^{33}\)

Estas representaciones de pisadas humanas, junto con la de felinos, conformando series verticales o "ras- tros", aparecen superpuestas sobre camélidos de la modalidad estilística anterior en el sitio Cacao 1. Los rastros de felino son comunes en distintos sitios y en el caso mismo de Punta de la Peña parecen ser el rastro dejado por un felino representado en el panel con indicación de collar. También son comunes unas variantes de esas referidas "premaquetas", que semejan, en escala reducida, la representación de probables andenes de cultivo, en sitios próximos a los ríos Punilla y Las Pitas.

En esta modalidad aparecen otros temas que serán retomados en el arte rupestre posterior. Es el caso de la representación de llamadas en alineaciones estrictas, que semejan caravanas, pero sin indicación de carga, y de la representación de la figura humana que lleva una llama atada a un cuero. Este último motivo tiene antecedentes también en la cerámica gris grabada de Hualfín de la misma estilística de Aguada.\(^{34}\)
Vista general del sector central del Alero Cacao 1.

Bloque con grabados de pisadas y morteros de contorno elíptico en Peñas Coloradas.
CONFLUENCIA Y DERRUMBES

En la banda oeste del río Punilla hay dos sitios en los que se cierra el relato del arte rupestre de Antofagasta de la Sierra. Ambos contienen la mayor concentración de arte rupestre adjudicable al lapso 900-1535 de nuestra era, coincidente con el sector aledaño a la mayor concentración de población registrada por la arqueología del área. Los sitios amurallados de La Alumbrera y Cuyarparcito representan jerárquicamente las relaciones de asentamiento y de poder entre comunidades.

Confluencia simplemente anuncia a Derrumbes. Hay algunas diferencias en las proporciones o patrones de diseño de los camélidos, y la posición que más tarde ocuparán las figuras escultóricas está aquí representada por una figura con tocado, portando un hacha, en la que es característica una semilínea de las piernas, común en la iconografía de Aguada. En la base de este panel de Confluencia se ubica la más compleja de las "maquetas" conocidas en el área. Un poco más allá, pasa la acequia central que regaba los extendidos campos de cultivo de aquella época y donde ahora impera el desierto. Pero el personaje del hacha sigue rodeado de camélidos, marcando el papel central que siguieron teniendo estos animales en las economías puneñas.

En el sitio Derrumbes-1, los camélidos son la tónica. La única representación de caravana con carga se muestra aquí con los camélidos del patrón Confluencia. Vemos también aparecer el patrón tardío de la representación de la llama que reconocemos entre el Alto Loa y el ámbito valliserano del noroeste argentino, con una notable estandarización. Esta estandarización ocurre durante los Desarrollos Regionales o Intermedio Tardío y está unida también a la aparición de figuras con el atuendo de las túnicas andinas o unku, o bien, con posibles petos de cuero y las figuras con formas de escudo. Esta estandarización comporta también una reducción temática. Esto no quiere decir que no subsitan diferencias o prácticas particulares de las diferentes áreas investigadas. Las hay y son variadas e indican que detrás de la circulación de información subsisten componentes idiosincráticos.

Muchas de estas representaciones de camélidos tardíos siguen agregándose en Peñas Coloradas en los paneles-estrado, en proximidad a esas figuras antropomórficas más antiguas que ocupan los lugares centrales. Quizás, este hecho indique una práctica simbólica o ritual que establece nexos con un tiempo anterior.

Las Figuras Escudo, al igual que los personajes ataviados con distintos trajes y tocados, representan una nueva imagen de los relatos de poder. Conocemos estos "escutiformes" en distintos sitios del noroeste argentino y en el Alto Loa, en Chile. Algunos investigadores piensan que podrían tener que ver con la presencia inka.36 Lo cierto es que cuando seguimos los rasgos de estas formas, éstas nos llevan a los contornos de las hachas de metal y piedra. Habría una suerte de variación formal que puede seguirse para este caso de las hachas y otros motivos que aparecen...
Personaje con hacha y camélidos en el sitio Confluencia.
Representación de caravanas en el sitio Derrumbes 1.
Bloque con grabados de camelidos de patrones tardíos del sitio Derrumbes 1 y vista de la vega del río Punillas.
Vista general del sitio Cacao 1.
como adorno corporal tanto en Tiwanaku como en las placas metálicas de Aguada. Parecería que se trata de un verdadero “revivir” de iconos y objetos, que refieren, por su sola presencia, atributos de poder. Así, vemos reaparecer en el norte de la Puna los motivos del tumi, del hacha de doble hoja y de las grandes circunferencias, como ocurre en Sapagua, Inca Cueva, Doncelas o Casabindo. 

Decíamos al comienzo que en este arte rupestre de los Desarrollos Regionales o Intermedio Tardío hay diferencias que subsisten detrás de las semejanzas. Hay casos puntuales, como el de Inca Cueva y el de Cueva de las Máscaras, cerca de El Bolsón, en Cafamarcas, que muestran usos altamente diferenciados de las representaciones rupestres. En la primera de estas cuevas, vemos sucederse distintas escenas pintadas de pequeñas figuras humanas en actitudes diversas: la caza del suri o ñandú, escenas de cómputo, figuritas de cucillitas y otras. En la segunda, vemos rostros masquiformes grabados en un sector oscuro de la cueva. Dos de estos rostros tienen la particularidad de estar incompletos, con sólo una mitad representada. Uno de ellos recuerda estrechamente rostros de las placas de metal de la cultura Santa María.

Otro aspecto de este arte rupestre final es su relación con los caminos y las caravanas. La pregunta “¿es éste un arte rupestre de los caravaneiros?” podría tener varias respuestas. Aquí ensayamos dos. En Antofagasta de la Sierra o en Inca Cueva, éste es un arte de los pastores, quienes también son, sin duda, caravaneiros. No es un arte de grupos especializados en caravanas, es decir, cuyo oficio sea únicamente andar con sus recuas. Es un arte de la gente que habita estos mismos espacios, que reutiliza los espacios de sitios anteriores, que se incorpora al relato de los tiempos. Por supuesto, esta respuesta no descarta una segunda posibilidad, que en los traye-

tos más alejados del desierto encontrámos la marca de estos mismos pastores denotando paskanas, angostos o puntos de inflexión de un paisaje que es puro camino.

El arte rupestre de estas modalidades antofagastecas, como el del grupo estilístico C de Inca Cueva, el de Las Cuevas de Las Juntas, en Guachipas (Salta) o el de Santa Bábara en el Río Loa (norte de Chile), constituye, además, un ejemplo de la complejidad de las interacciones que se fueron articulando a través del tiempo desde aquel lejano inicio con los cazadores-recolectores. Cuando los leemos desde el arte rupestre, trazan una historia particular, con un final que marca la apertura máxima alcanzada por esas redes de intercambio o interacción. Luego comenzará un desmembramiento progresivo, acelerado por la conquista españa.

De esa época conocemos para el área que nos ocupa dos representaciones de jinetes, una en el sitio Confluencia y otra en Caco 1. Pero la avanzada europea no llegó a Antofagasta de la Sierra sino mucho más tardíamente que en los valles del este. Esta era aún dominio indígena cuando el último bastión de los Quilmes caía en Yokavil. ¿Qué pasó desde ese entonces hasta que las primeras misiones o colonos se instalaron? Ese es un nuevo silencio y contiene un tiempo en el que las voces de las imágenes rupestres callaron para siempre.

Detalle de escena de enfrentamiento en el sitio Los Pintados de Sapagua, Jujuy.
(Foto C. Aschenio)
Conjunto de figuras de máscaras del sitio cueva de Las Máscaras, en El Bolsón, Catamarca.

Notas

* Carlos Aschero, investigador del Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, Provincia de Tucumán, Argentina, Email: <ciarqueo@unt.edu.ar>.

1 Las investigaciones arqueológicas en Antofagasta de la Sierra, a que haremos continua referencia, se iniciaron en 1983 dentro de un proyecto interdisciplinario del Instituto Nacional de Antropología dirigido por la Dra. D. Rolandi de Perrot. Desde ese momento hasta la actualidad, D. E. Olivera y M. M. Podestá y posteriormente C. Aschero han coordinado numerosas campañas arqueológicas que reunieron a estudiantes y egresados de distintas universidades argentinas. P. Escola, E. Pintar, D. Elkin, J. Reales, A. Nasti, L. Manzi, M. F. Rodríguez, P. Falchi y A. Horsey, son sólo algunos de ellos, gracias a quienes esas primeras preguntas tuvieron respuesta. La lista de las nuevas generaciones sigue actualmente creciendo y las preguntas también.

5 Aschero & Podestá (1986).
7 Nos referimos a los sitios Punta de la Peña 4 y 5, Quebrada Seca 2-3, Real Grande 3 y Cacao 1, que aparecen en el mapa adjunto.
8 Son los sitios Real Grande 3 y Cacao 1, ubicados entre 4 y 15 kilómetros de distancia de esos campamentos recurrentemente utilizados.
13 Berenguer & Martínez (1986); Berenguer (1995).
14 Berenguer & Martínez (1986); Berenguer (1995).
15 Ver Berenguer en este volumen.
18 Aguerre et al. (1973, 1975); Aschero (1975); Aschero & Yacobaccio (1994).
19 Gallardo et al., en este volumen.
21 El autor no puede dejar de mencionar que este trabajo se apoya y mucho debe a la primera síntesis de Podestá (1986-87) sobre el arte rupestre de la Etapa Agroalfarrera de Antofagasta de la Sierra. Pero lo que aquí entregamos bajo el concepto operativo de modalidades estilísticas, son ideas personales, responsabilidades propias que no comprometen a Podestá ni a los otros investigadores que, de un modo u otro, han participado en las investigaciones sobre el arte rupestre local.
22 Al respecto pueden verse Aschero (1996: Fig. 4) y García (1996: Fig. 4).
23 González (1980).
27 Berenguer et. al. (1985).
28 Gallardo et. al., en este volumen.
32 Podestá (1986-87).
33 Podestá et. al. (1991).
35 Berenguer et al. (1985).
38 Aschero (Ms.).
39 Aschero (Ms.).
Referencias


Productor Ejecutivo
Ricardo Ruiz de Viñaspre Puig

Editores
José Berenguer Rodríguez
Francisco Gallardo Ibáñez

Diseño
Manuel Arriaza Torres
Carlos Alegria Vargas
David Malhue Godoy
Freddy Sepúlveda Vásquez

Corrección de pruebas y estilo
Hernán Llanos Magallanes

Fotografías
Fernando Maldonado
Los créditos de fotografías de otra procedencia
se indican en el pie de foto correspondiente.

Impresión
Editorial Trineo S.A.

I.S.B.N. 956-243-035-9

Arte, Diseño y Producción
ENGRAMA

Santiago de Chile 1999
EN LA CULTURA

El aporte editorial que ha realizado nuestra institución al Museo Chileno de Arte Precolombino consta de las siguientes obras:

- Museo Chileno de Arte Precolombino (1982)
- Platería Araucana (1983)
- Tesoros de San Pedro de Atacama (1984)
- Arica, Diez Mil Años (1985)
- Diguitas, Pueblos del Norte Verde (1986)
- Hombres del Sur (1987)
- Obras Maestras (1988)
- Arte Mayor de los Andes (1989)
- Artes Chilenas (1990)
- Los Orfebres Olvidados de América (1991)
- Colores de América (1992)
- Identidad y Prestigio en los Andes: Gorros, Turbantes y Diademas (1993)
- La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentro (1994)
- Sonidos de América (1995)
- Nasca (1996)
- Rostros de Chile Precolombino (1997)
- América Precolombina en el Arte (1998)
- Arte Rupestre en los Andes de Capricornio (1999)

Este libro es auspiciado por

Banco Santiago