

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús estableties per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

UAB
**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Facultat de Filosofia i Lletres
Departament de Prehistòria
Doctorat en Arqueologia Prehistòrica

Narrativas sobre el arte rupestre en las sociedades cazadoras
recolectoras del valle del río Ibáñez medio, Chile.
Memoria, agencia y paisaje en la construcción de texturas territoriales.

M. Rosario Cordero-Fernández
Tesis de Doctorado



Tutora: Dra. Laura Mameli
Director: Dr. Andrés Troncoso

2023

Índice

Agradecimientos.....	2
1. PRESENTACIÓN.....	3
1.1. Introducción.....	4
1.2. Planteamiento del problema de investigación.....	4
1.3. Objetivos Generales y Específicos.....	7
1.4. Estructura de la tesis.....	7
2. EL ÁREA DE ESTUDIO	10
2.1. Introducción.....	11
2.2. Características geográficas del valle río Ibáñez	12
2.2.1. Región de Aysén y el valle del río Ibáñez	12
2.3. Caracterización paleoambiental del río Ibáñez	18
2.4. Síntesis.....	21
3. ANTECEDENTES ARQUEOLÓGICOS.....	23
3.1. Introducción.....	24
3.2. Síntesis de la arqueología local	24
3.2.1. Historia de la investigación en el área de estudio	24
3.2.2. Arqueología del valle del río Ibáñez medio	25
3.2.3. Sitios de arte rupestre excavados en el río Ibáñez medio	28
3.2.3.1. RI-01 "Paredón de las Manos de Cerro Castillo"	29
3.2.3.2. RI-06 "Alero Largo"	32
3.2.3.3. RI-16 "Cueva De Las Guanacas"	35
3.2.3.4. RI-22 "Alero Fontana"	37
3.2.3.5. RI-23 "Alero Las Mellizas"	41
3.3. El arte rupestre asociado al área de estudio.....	43

3.3.1. Cronología tentativa de las representaciones rupestres presentes en el río Ibáñez medio.....	46
3.3.2. Grupos estilísticos propuestos previamente en el arte rupestre de Patagonia Central	49
3.3.2.1. Grupo A	49
3.3.2.2. Grupo B	51
3.3.2.3. Grupo B-1.....	51
3.3.2.4. Grupo C	52
3.3.2.5. Grupo D	53
3.3.2.6. Grupo E	53
3.3.3. La problemática de los grupos estilísticos	54
3.4. Localismo en el arte rupestre del valle del Río Ibáñez medio	55
3.5. Síntesis.....	57
 4. MARCO TEÓRICO	60
4.1. Introducción	61
4.2. El concepto de arte rupestre	61
4.3. Paisaje	66
4.3.1. El paisaje como concepto	66
4.3.2. Fenomenología y <i>habitus</i>	71
4.4. Agencia, <i>Personhood</i> , Ontologías animistas y Ontologías Relacionales	80
4.4.1. El concepto de “Individuo” en Occidente	80
4.4.2. Agencia	83
4.4.3. <i>Personhood</i>	88
4.4.4. Ontologías animistas	91
4.4.5. Ontologías relacionales	92
4.5. Memoria	94
4.6. La noción de estilo en la arqueología	103
4.6.1. El concepto de estilo en el arte rupestre	103

4.6.2. La definición de estilo en esta investigación	107
4.6.3. El estilo y la teoría del intercambio de información	108
4.7. Síntesis.....	111
5. MARCO METODOLÓGICO	112
5.1. Introducción.....	113
5.2. Levantamiento de información	114
5.3. Registro del arte rupestre.....	118
5.4. Selección de las categorías para el análisis	125
5.5. Limitaciones del estudio	128
5.5.1 Asociación estratigráfica	129
5.5.2 El problema de la datación	134
5.5.2.1 El caso de los sitios con arte rupestre del valle del río Ibáñez medio	140
5.6 Síntesis	145
6. PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS	147
6.1. Introducción.....	148
6.2. Descripción general de los sitios con arte rupestre registrados en el valle del río Ibáñez medio.....	148
6.2.1. RI-01 “Paredón de las Manos”	148
6.2.2. RI-03 “Alero Lejos”	152
6.2.3. RI-04 “Guanaca con Cría”	154
6.2.4. RI-05a “Alero Rayado Alessandri”	155
6.2.5. RI-05b “Alero Rayado Chico”	157
6.2.6. RI-06 “Alero Grande Lino Maureira”	158
6.2.7. RI-07 “El Balcón”	161
6.2.8. RI-08 “Manos Azules”	163
6.2.9. RI-10 “Laguna Isidoro Cea”	164

6.2.10. RI-11 “Barda Blanca” o “Barda El Potro”	165
6.2.11. RI-19 “Los Tábanos”	168
6.2.12. RI-21 “Bardas Feas”	169
6.2.13. RI-22 “Alero Fontana”	170
6.2.14. RI-23 “Alero Las Mellizas”	173
6.2.15. RI-24 “Guanacos del Lapparent”	174
6.2.16. RI-26 “Campo de Isidoro Cea, Los Acampaos”	176
6.2.17. RI-27 “Las Guiñas.....	177
6.2.18 RI-28 “Manos Blancas”	178
6.2.19. RI-30 “Alero Sandoval”	180
6.2.20. RI-32 “Casa Techo Rojo”	181
6.2.21. RI-40 “Manso Zancudo”	182
6.2.22. RI-45 “Curso Guías”	184
6.2.23. RI-57 “El Parrillal 2, Los Echados”	185
6.2.24. RI-58 “Guanacos del Parrillal 3”	187
6.2.25. RI-62 “Vacas Malas”	189
6.2.26. RI-68 “Alero Bajo”	190
6.2.27. RI-74 “Alero Los Caballos”	192
6.2.28. RI-86 “Barda del Eco”	193
6.2.29. RI-91 “Alero de la Mano Amarilla, Señora Inés”	194
6.3. Tipos de sitios donde se ubica el arte rupestre.....	196
6.4. Orientación de los sitios con arte rupestre	197
6.5. Dimensión de los sitios	198
6.6. Visibilidad y visualización de los sitios.....	198
6.7. Técnicas en la aplicación de la pintura	200
6.8. Tipos de motivos registrados.	201
6.9. Asociación entre los motivos de arte rupestre	203
6.10. Disposición y distribución de los motivos de arte rupestre	204
6.11. Colores de los pigmentos	212

6.12. Lateralidad en los motivos de manos	214
6.13. Tamaño de los motivos de manos	215
6.14. Síntesis	219
7. DISCUSIÓN.....	220
7.1. Introducción.....	221
7.2. Definiciones estilísticas del arte rupestre del valle del río Ibáñez medio	221
7.3. El problema de la superposición.....	236
7.4. La distribución del arte rupestre.....	237
7.5. Funciones de los motivos de manos.....	239
7.6. Las pinturas, el contexto y su capacidad de agencia.....	243
8. PALABRAS FINALES	248
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	251
10. ÍNDICE DE FIGURAS	265
11. ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS	270

AGRADECIMIENTOS

Han sido muchos los años dedicados a este largo proceso, acompañado de numerosas personas que, de una u otra manera, y algunas sin siquiera saberlo, hicieron posible que llegara hasta aquí.

Ante todo, quiero agradecer mi tutora, la Dra. Laura Mameli, por su inquebrantable orientación y apoyo. A mi director, el Dr. Andrés Troncoso, por alentarme a seguir en este camino.

Especialmente, tengo que expresar mi gratitud al Dr. Miquel Molist, director del programa de doctorado, por su comprensión, empatía y valiosos consejos.

Agradezco al equipo académico del Departament de Prehistòria de la UAB, en especial al Dr. Jordi Estévez, quien acogió mis primeras ideas que hoy se plasman en estas páginas, además él dejó que pudiera instalarme en un lugar en el laboratorio. Gracias a la Dra. María Saña, por permitirme continuar utilizando ese espacio que me entregó enriquecedoras conversaciones, pausas para el café y hacerme sentir que existía una vida universitaria, especialmente quiero agradecer a Robert, quien sin darme cuenta se convirtió en un amigo, a Eva, por su apoyo constante, a Vanesa, Roger, Albert y todos esas grandes personas e investigadoras que dieron sentido a mi decisión de cruzar el charco y aventurarme en este desafío.

A ese otro lado de ese inmenso mar, conocí a gente maravillosa, que hizo que mi vida en Barcelona sea hoy en un pequeño tesoro que llevo guardado a donde sea que vaya... a mis amigas Fernanda, Julio, Roxana, Marina y Albert.

Un largo camino que vivimos junto al Lipe, donde el amor lo abrazó todo, esas intensas y maravillosas conversaciones que daban pie a que la imaginación llegara lugares supersónicos.

Los bailes junto a los Richardson, los arroces llenos de cariño de Mariona y Albert. Al entrañable Poble Sec, que me cuidó día y noche, con grandes conversaciones y risotadas junto a Eli, y los musicones de Elena y Geni. Mis compis de piso -las amiguis de la misioncita. A Eugenio, Jaqui y Sala, que se bancaron mis manías.

También quisiera agradecer a mi familia: a mi madre, mis hermanas, mis sobrinos y sobrinas, que, a pesar de la distancia, siempre han sido esenciales en cada decisión que he tomado. A mi viejo, Horacio, inspiración constante por su vida dedicada a la investigación y la academia. Y a mi padre, Juan, quien desde un lugar invisible siempre ha estado conmigo.

No puedo dejar de mencionar a mi maravilloso amigo Diego Artigas, quien me inspiró a entrar en el campo de la investigación del arte rupestre y me invitó a participar en el Proyecto Fondecyt 1110556. Gracias a todos los que formaron parte del equipo de Fondecyt 1110556, en especial al Dr. Francisco Mena, y mi querida Cami, por su incondicional apoyo y permitirme usar los datos presentados en esta tesis.

Toda esa información se fue expandiendo, y ahí nos encontramos con lo que ahora es nuestro “equipo transcordiellarno”, gracias Anahí y Pancho por las reuniones virtuales, la inspiración y sobre todo la buena onda.

Mis amigas que he conocido gracias a esta profesión que, hoy, vuelve a encantarme, especialmente a mis queridas Naty, Panchita y Pablo, con quien el re encuentro fue un gran regalo.

A mis fieles escuderas y amigazas Paula, Inés, Ale, Nico, Manuel y Kano. A mi hermana de la vida, Carito, mi propia barra.

A mis compañeras (y mucho más) de “la Alberto”, Òscar, Boris, Consu, Lucho, Dani, Paz. gracias por darme fuerza y reavivar ese amor por el trabajo en equipo.

Al Jero, un romántico, un apoyo, ese empujón final que tanto me ha ayudado, gracias por su amor y paciencia.

Es probable que esté dejando a mucha gente fuera, pero a todas ellas, sin que diga sus nombres una por individual, saben que son parte de todo esto...

¡Gracias infinitas!

Esta tesis ha sido desarrollada gracias al financiamiento de ANID, Becas Chile de Doctorado en el extranjero.

1. PRESENTACIÓN



Sitio RI-22, Conjunto "G"

1.1. Introducción

La siguiente investigación doctoral tiene por objetivo contribuir al análisis de las dinámicas involucradas en la producción del arte rupestre de los grupos cazadores recolectores que habitaron en el pasado la zona del río Ibáñez medio, Patagonia Central, Chile. Para ello se problematiza el modo de demarcar el espacio a través de la utilización de las imágenes rupestres, a modo de estrategias vinculadas con el intercambio de información. la utilización de las imágenes rupestres en la marcación visual del espacio y la comunicación de información entre grupos cazadores-recolectores.

A partir del registro sistemático de diferentes sitios de arte rupestre ubicados en el sector del valle del río Ibáñez medio, en este estudio se utiliza el arte rupestre como un dispositivo para explorar la vida social y cultural de los artistas y sus comunidades. En particular, se reevaluarán los conceptos relacionados con el arte rupestre, el paisaje, la agencia, la memoria y la noción de estilo para poder explorar la teoría del intercambio de información en arqueología, a base de un marco metodológico e interpretativo que enfatiza los roles sociales y culturales del arte rupestre en el área de estudio.

Se busca, de esta manera, describir el sistema de arte rupestre manifestado en el sector del río Ibáñez, con el fin de definir un modelo de interacción cultural, en la que la teoría del intercambio de información proporciona la base de la que se desprende el modelo propuesto esta investigación.

1.2. Planteamiento del problema de investigación

Considerando que el arte rupestre refleja la identidad de quienes lo produjeron, la acción de marcar el espacio con pinturas, como se observa en los sitios del río Ibáñez medio, sugiere que estas sociedades tenían la intención de dejar constancia de algo significativo,

quizás el acontecer o surgimiento de una idea, de un principio esencial, entre otras tantas posibilidades. Desde esta perspectiva, la creación de gran parte del arte rupestre en sociedades tradicionales, como los son las de cazadores-recolectores, parece estar motivada por la necesidad de externalizar ciertos contenidos y dar forma tangible a la memoria tanto individual como colectiva.

Por las razones anteriores, el propósito principal de esta investigación consiste en analizar el papel desempeñado por los sitios de arte rupestre ubicados en el río Ibáñez medio, Patagonia Central, Chile, con miras a entender específicamente cómo estos sitios se integraron en las prácticas sociales, a través del uso de las pinturas como demarcadores del espacio y como un medio de comunicación de las sociedades que habitaron el área.

De esta manera, partiendo de la pregunta *¿cuál es el papel del arte rupestre en la configuración de la identidad social de las diferentes sociedades involucrados en los sitios arqueológicos del río Ibáñez?* el estudio de investigación propuesto se enfocará en abordar los siguientes cuatro temas:

¿Qué elementos iconográficos pueden arrojar información sobre las prácticas relacionadas con las identidades de las sociedades que ocuparon el valle del río Ibáñez medio y la posible reocupación de los sitios?

En esta investigación se presenta un análisis de distintas variables de los motivos del arte rupestre estudiado, vinculando los conceptos de arte rupestre y estilo desde una comprensión más profunda de la arqueología local. El objetivo es obtener una comprensión diacrónica del arte rupestre, considerando esta manifestación como una producción monumental que trasciende el tiempo, permaneciendo visible para las diversas sociedades que han ocupado el área del valle del río Ibáñez medio. Por lo anterior, es posible considerar que el arte rupestre se encuentra constantemente inmerso en un proceso de resignificación cultural, desempeñando roles diversos en la vida social. Asimismo, se evalúa la presencia de arte rupestre en áreas aledañas al sector del valle del río Ibáñez medio, con el fin de

comparar las manifestaciones registradas en distintos espacios dentro de la Patagonia central de Chile.

¿Cómo se manifiestan las variaciones cronológicas y geográficas en el arte rupestre dentro del área de estudio, teniendo en cuenta que en dicho espacio no se registran cambios significativos en las estructuras sociopolíticas y económicas de las sociedades que lo habitaron?

Para abordar lo planteado, este estudio busca comprender cómo diversas sociedades se relacionaron con los lugares que contienen arte rupestre a través del análisis de la reocupación de los sitios. Para ello, se examina la superposición de pinturas, las relaciones espaciales y los sus diseños visuales. Este enfoque, por tanto, permite entender cómo diferentes grupos humanos se vincularon a lo largo del tiempo con los sitios que contienen arte rupestre.

¿Cuál fue la relación entre las sociedades que habitaron el sector del río Ibáñez medio con el paisaje?

A base de lo enunciado, se analiza la interacción entre las diversas poblaciones que habitaron esta área geográfica a través de la comprensión de la relación entre estos grupos y su entorno natural. Así, se busca comprender cómo influyeron en la configuración del paisaje y en sus prácticas sociales.

¿Cuál es la disposición y organización espacial de los sitios de arte rupestre y qué elementos definen la ubicación de este tipo de producciones?

Tras esta pregunta, se analizan e identifican posibles factores que podrían determinar cómo se organiza espacialmente la distribución de los sitios de arte rupestre, con el propósito de reconocer ciertos elementos que influyeron en la selección y ubicación de estos espacios.

1.3. Objetivos Generales y Específicos

El objetivo principal de esta investigación es caracterizar la ocupación espacial y visual de sitios de arte rupestre en el valle del río Ibáñez medio. Para abordar este objetivo, el análisis de los sitios de arte rupestre se centrará en:

- Generar una revisión crítica de las categorías y conceptos utilizados en relación con las nociones de paisaje, estilo y memoria en relación con la identidad cultural.
- Identificar los patrones de marcación visual en los sitios que presentan arte rupestre, mediante el análisis de la distribución de los motivos y las particularidades topográficas de la ubicación de los yacimientos.
- Caracterizar patrones de composición visual en los sitios con arte rupestre, a través del análisis de los motivos registrados, considerando aspectos como su morfología, técnicas de ejecución, colores y relaciones espaciales tanto entre los motivos como con el entorno de cada sitio
- Reconocer la distribución espacial y establecer las relaciones espaciales de las diferentes ocupaciones.
- Analizar desde la arqueología del paisaje cómo las diferentes prácticas y mecanismos sociales están configurados por los grupos que habitaban el área de estudio.

1.4. Estructura de la tesis

Esta tesis se estructura en ocho capítulos. En el Capítulo 2, subsiguiente a esta introducción, se presenta la caracterización de la zona del río Ibáñez medio con el objetivo de contextualizar la información y las evidencias del área de estudio. Se desarrolla una descripción ambiental del valle del río Ibáñez Medio, especificando su ubicación geográfica y principales características geomorfológicas y geológicas. Asimismo, se caracterizan las especies vegetales y animales presentes y se presentan los datos paleoambientales de la región, resumiendo investigaciones paleoclimáticas de la Patagonia Central.

En el Capítulo 3, se describen las características generales de la arqueología del valle medio del río Ibáñez. Se inicia con una revisión del contexto arqueológico de la zona, mediante un resumen de las investigaciones en la región. Luego, se abordan las condiciones paleoambientales del valle y su relación con los sitios de arte rupestre excavados. Se finaliza con un resumen sobre el arte rupestre, los estudios arqueológicos relacionados y una reflexión sobre la posible presencia del concepto de "localismo cultural" propuesto por investigadores de la zona.

En el Capítulo 4 se exponen los lineamientos teóricos de la tesis, resumiendo los conceptos y definiciones desde donde se orienta este trabajo. Se abordan los conceptos de arte rupestre, paisaje, agencia (incluyendo personhood, ontologías animistas y relaciones), estilo, redes de información y memoria.

En el Capítulo 5 se detalla la metodología utilizada en la investigación, describiendo las etapas de recolección de información y análisis de datos, las escalas de análisis, las variables utilizadas y las limitaciones del estudio.

El Capítulo 6 presenta los resultados. Se describe cada uno de los sitios registrados y sus características, mostrando los aspectos seleccionados para comprender el comportamiento de los sitios y del arte rupestre, basándose en las variables definidas para este estudio.

En el Capítulo 7, a partir de la metodología aplicada y del análisis de patrones y relaciones, se discuten e interpretan los resultados arqueológicos. Se busca delinear las actividades, interacciones y elementos que puedan ofrecer interpretaciones sobre la cosmovisión de las sociedades que habitaron la región en el pasado.

Finalmente, en el Capítulo 8, se evalúa el cumplimiento de los objetivos, la eficacia del enfoque teórico y metodológico empleado, y se reflexiona sobre los aportes de la

investigación. Asimismo, se reflexiona en profundidad sobre los aportes significativos de esta investigación y se proyectan posibles líneas de trabajo e investigación para el futuro.

2 EL ÁREA DE ESTUDIO



Sitio RI-01, Conjunto "N"

2.1. Introducción

El siguiente capítulo tiene como objetivo contextualizar la información y las evidencias del área de estudio de la presente investigación. Para ello, se desarrolla una descripción ambiental del valle del río Ibáñez Medio, específicamente en el contexto del sector medio de dicho valle, donde se especifican y detalla su ubicación geográfica y principales características geomorfológicas y geológicas, así como también se entrega una caracterización de las especies vegetales y animales presentes.

Posteriormente, se dan a conocer los datos paleoambientales de la región, donde se resume la información sobre las investigaciones paleoclimáticas de Patagonia Central (Figura 2.1).



Figura 2.1. Mapa de ubicación Patagonia.

2.2. Características geográficas del valle del río Ibáñez

La zona geográfica conocida como Patagonia se encuentra en el cono sur de Sudamérica, al sur del paralelo 41° sur, en un área compartida por Chile y Argentina de aproximadamente un millón de kilómetros cuadrados, dominada por un clima frío y con fuertes vientos (Figura 2.1). El área abarca una diversidad de paisajes, en los que es posible encontrar desiertos y llanuras que se extienden desde el lado oriental de los Andes hasta las costas del Océano Atlántico, que son a la vez atravesados por una serie de valles delimitados por la pampa esteparia (Mena y Lucero 1998). Dentro de esta región geográfica se encuentra el Valle del río Ibáñez.

2.2.1. Región de Aysén y el valle del Río Ibáñez

La región de Aysén de Chile corresponde a la porción occidental de Patagonia Central chilena. La zona relativa al sector continental ha compartido características geográficas e históricas con las provincias argentinas de Chubut y Santa Cruz, donde tradicionalmente en esta zona se han atribuido dos formas de vida: grupos canoeros y grupos terrestres, las que habrían integrado una organización social propia de sociedades cazadoras recolectoras (Arnold 1996, Bate 1992, Sade 2009).

Por su parte, el valle del río Ibáñez, ubicado en el paralelo 46° sur, en la vertiente oriental de los Andes patagónicos, el sector centro-este de la XI Región de Aysén (Figura 2.2) se caracteriza por ser un área con una altitud variable de entre 300 y 650 msnm (Mena 1990a; Mena 1991), con vientos que provienen desde el oeste. El río nace desde de un ventisquero hacia el sureste, a partir de un macizo que rodea al volcán Hudson (Niemeyer y Cereceda 1984), siendo uno de los principales alimentadores del lago General Carrera/Buenos Aires. Cuenta con 80 kilómetros de largo, en los cuales se ha desarrollado un gradiente climático y ambiental variado, en el que se observa una diversidad de paisajes, desde el bosque

siempre verde, pastizales y arbustos ubicados cerca del río, donde se encuentran las zonas de transición entre el bosque y la estepa, hasta la planicies esteparias (Mena 1990a; Mena y Lucero 1998), articulando distintos pisos vegetacionales que muestran diferencias tanto en términos climáticos como topográficos, permitiendo vías de comunicación entre sí.

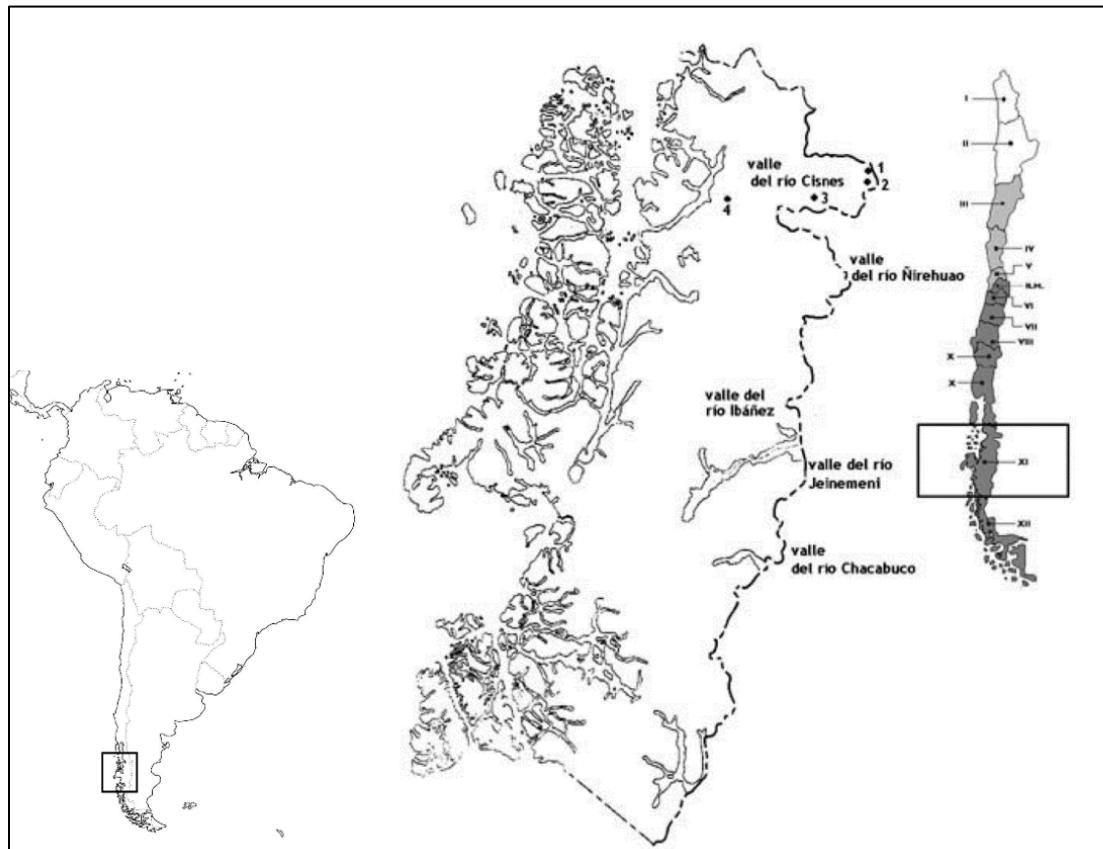


Figura 2.2. Mapa de la Región de Aysén (Reyes et al. 2006).

Dada esta diversidad de ambientes presentes en la zona, las investigaciones arqueológicas han afrontado el registro arqueológico desde una mirada ecológica y regional (Mena y Ocampo 1993). Desde esta perspectiva el valle del río Ibáñez se ha dividido en tres sectores: alto, medio y bajo en función de los siguientes límites (Mena y Ocampo 1993) (Figura 2.3 y 2.4):

- Ibáñez Bajo: desde el inicio del río Ibáñez hacia el oeste hasta el río Manso (Fotografía 2.1).
- Ibáñez Medio: desde el río Manso hasta el río Claro.
- Ibáñez Alto: desde el río Claro hasta la desembocadura del río Ibáñez, en el lago General Carrera/Buenos Aires.

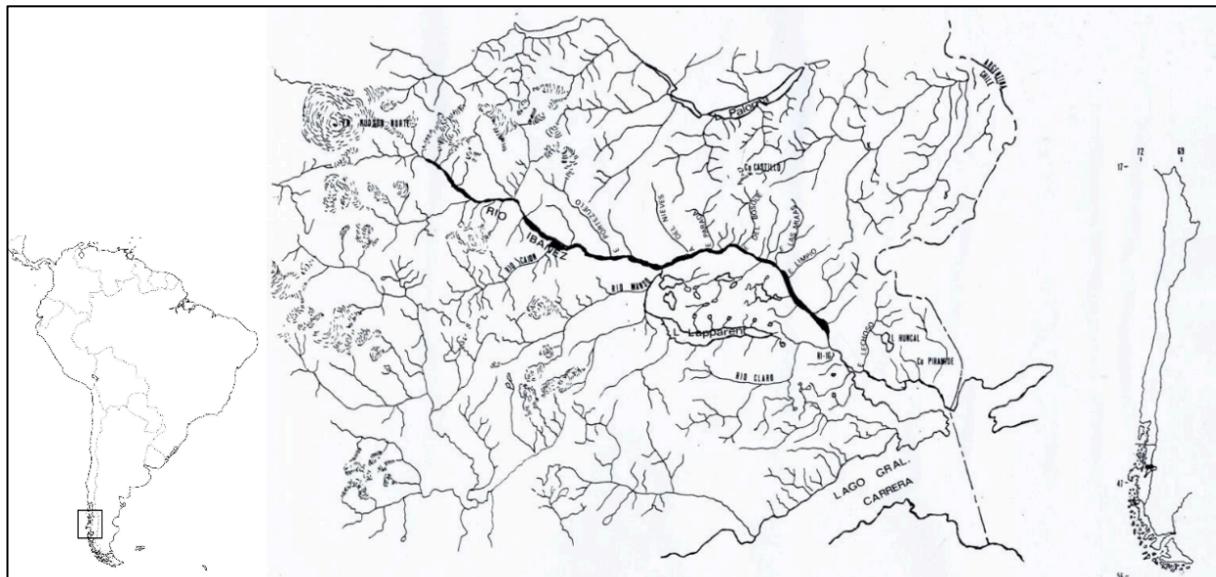
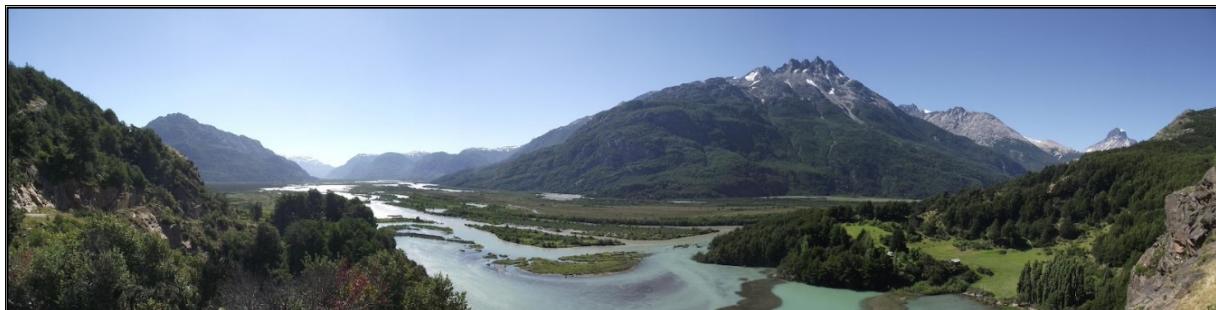


Figura 2.3. Mapa del Valle del río Ibáñez (cortesía de Francisco Mena).



Fotografía 2.1. Confluencia río Manso y Río Ibáñez, límite del sector medio del Valle del río Ibáñez.

Toda el área del río Ibáñez, y en específico el sector medio, se caracteriza por la existencia de acantilados, mesetas y cañones intercalados por una serie de arroyos y lagos, ubicados en su mayoría en la meseta basáltica que se extiende entre la ribera sur del río Ibáñez y el

Lago Lapparent (Mena 1990a). El valle se encuentra en el sector este de la cordillera de los Andes lo cual se ve reflejado en condiciones climáticas más frías y vientos continuos, además de presentar una pluviosidad promedio anual diez veces menor que en área aledañas, por estas razones presenta condiciones más esteparias (Romero 1985). A pesar de esto, como el valle del río Ibáñez se ubica en una zona montañosa tiene una dinámica ambiental con fluctuaciones y energías sedimentarias más fuertes que en ambientes plenamente de estepa, es así como existen diversas áreas volcánicas, la presencia de glaciares (retrocesos y avances de estos), inundaciones y cambios en los niveles lacustres, entre otros (Mena 1991; Mena y Ocampo 1993; Mena y Buratovic 1997).

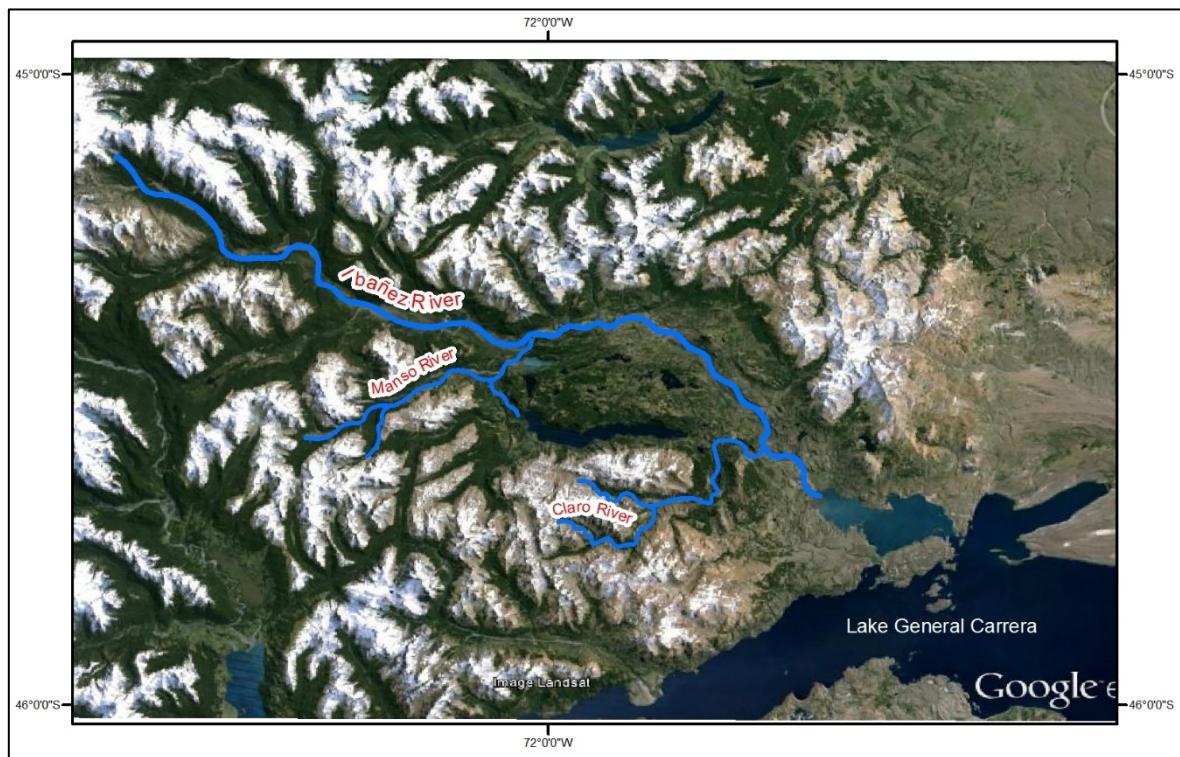


Figura 2.4. Mapa del valle del río Ibáñez

Aunque esta área ha sido enmarcada dentro de las condiciones fisiográficas, climáticas y geológicas dentro de la Pampa Patagónica, los tramos medio e inferior del río Ibáñez presentan un ambiente más variado que ha sido definido como un "mosaico ecotonal"

(Mena 1989), debido a la diversidad de microambientes, donde no sólo la transición general bosque-estepa, sino también las condiciones topográficas, desempeñan un importante papel biogeográfico.

Las tierras bajas del valle se caracterizan por llanuras cubiertas de hierba (coirón) y matorrales, lo cual se mezclan con densos bosques y laderas escarpadas que se elevan hasta los picos nevados que caracterizan las zonas de las tierras altas, las que dan lugar a una serie de franjas de vegetación donde, además, se han formado cuevas y aleros rocosos. Dichos espacios han sido utilizados como soportes para la producción de distintas manifestaciones de arte rupestre (Mena y Lucero 1998) (Fotografía 2.2).



Fotografía 2.2. Lago Tamango (sector medio del valle de río Ibáñez).

De acuerdo con Quintanilla (1983) el valle presenta dos regiones ecológicas: la ecorregión del bosque subantártico caduco de carácter trasandino, y la ecorregión de la estepa patagónica. La ecorregión del bosque subantártico caduco de carácter trasandino, representada en el curso medio del valle, se ubica entre los 500 y 1.500 msnm, a los 45°S y se caracteriza por la aparición del bosque nublado, con un clima semihúmedo y frío, con precipitaciones moderadamente altas que, a medida que se aleja el influjo orográfico andino, disminuyen de oeste a este. Asimismo, en esta ecorregión se combinan tres pisos vegetacionales (Luebert y Pliscott 2006):

- Herbazal templado andino de *Nassauvia dentata* y *Senecio portalesianus*, ubicado a 1.000 msnm que corresponde a un herbazal bajo y abierto de *Nassauvia dentata*, *Senecio portalesianus* y *Senecio triodon*, con subarbustos como *Berberis emperifolia* y *Perezia pedicularifolia* y hierbas tales como *Saxifraga magellanica* y *Cardamine glacialis*.
- Bosque caducifolio templado ubicado entre los 800 y 1.200 msnm, caracterizado por especies arbóreas de *Nothofagus pumilo* (Lenga) y *Nothofagus Betuloides* (coigüe). Arbustos como *Berberis ilicifolia* (michay), *Escallonia alpina* y *Maytenus disticha*, y hierbas como *Macrachaenium gracile* y *Viola reiche*.
- Entre los 600 y 1.200 msnm y, a medida que se traslada hacia el este, se observa la transición bosque estepa, donde se alternan especies como el *Nothofagus antártica* (ñire) y *Nothofagus pumilo*, algunos arbustos como *Berberis microphylla* (calafate) y *Ribes magellanicum* (zarzaparrilla) y, especies herbáceas se encuentran *Blechnum penna-marina* y *Fragaria chilensis* (frutilla silvestre).

En relación con la fauna, las principales especies presentes en el área son mamíferos como *Hippocamelus bisulcus* (huemul), *Felis concolor* (puma), *Conepatus humboldtii* (chingue), *Lycalopex griseus* (chilla) y algunos roedores como *Notiomys delphinis*, *Irenomys tarsalis* y *Akodon longipilis*. Las aves están representadas por *Theristicus caudatus* (bandurrias), *Megacyrle torquata stellata* (martín pescador), *Pteroptocho tarmii* (galletera), *Sephanoides* (picaflor chico), *Chloephaga poliocephala* (caiquén), entre otros (Quintanilla 1983).

Las actividades humanas del pasado en esta región se han documentado, principalmente, en los hallazgos efectuados en distintos estudios arqueológicos, los que han demostrado la ocupación del área desde el Holoceno Temprano. En este sentido, se ha evidenciado que, en un gran número de sitios arqueológicos diferentes, demostrando que las poblaciones que habitaron la región produjeron diversas representaciones rupestres (Bate 1970, 1971; Mena 1989, 1990a, 1990b; Mena y Lucero 1998, Mena y Lucero 2000; Artigas y Muñoz 2012, 2014; Muñoz 2013).

2.3. Caracterización paleoambiental del valle del río Ibáñez

La relación que existe entre los grupos humanos y el medio ambiente ha sido una preocupación recurrente dentro de los estudios arqueológicos (Dincauze 2000), es por esta razón que dentro de esta investigación se ha contemplado dar un lugar específico a las condiciones paleoambientales que han afectado el área de estudio en los últimos 15.000 años.

Desde hace algunas décadas, y a base de análisis de polen en zonas como Alto Juncal y en la isla de Chiloé, sumada a la datación de morrenas en los valles al sur del lago General Carrera/Buenos Aires, se ha generado un resumen general de las condiciones paleoambientales que afectaron la zona del valle de río Ibáñez (Mena 1984), evidenciando que el último avance glacial del Pleistoceno (Llanquihue tardío) ocurrió entre los 15.000 y 14.000 AP, con los glaciares alcanzando su posición actual alrededor del 11.000 AP (Mena 1990a). Sumado a lo anterior, estudios paleoambientales más recientes han expuesto, a partir de la observación del comportamiento de los glaciares y los registros de polen fósil, un brusco aumento de las temperaturas en el área lo que habría impulsado el comienzo de las desglaciaciones entre los 14.600 y los 14.300 AP (McCulloch et al. 2000).

Posteriormente, durante la transición post glacial, se estableció un clima más cálido y seco entre el 11.000 y el 10.000 AP, el cual permitió la aparición de nuevos espacios aptos para el asentamiento humano. Luego, el clima frío y seco continuó hasta el 9.500 AP, acompañado de la expansión del bosque, como lo sugieren las pruebas presentes en las morrenas en el sector del Lago Cochrane (Mercer en Mena 1990a) y estudios palinológicos en la región de los Lagos han demostrado que en estas fechas existe un cambio de vegetación de especies de temperaturas frías, como el *Nothofagus*, a especies de climas más cálidos, como el *Myrtaceae*. Dicho aumento en las temperaturas va acompañado de un incremento en las precipitaciones (McCulloch et al. 2000). Posteriormente, se registran otras dos fases de calentamiento, una entre los 13.000 y los 12.7000 AP y otra alrededor de

los 10.000 AP, periodo donde se habría producido la separación de Campos de Hielo Norte y Sur (McCulloch et al. 2000) y habría un acrecentamiento de algunas especies de *Nothofagus* en el valle del río Chacabuco (Villa-Martínez et al. 2012).

A partir de los registros de la columna de Mallín Pollux (~45° S) hacia el 8.900 AP, se registra la expansión de la especie *Nothofagus dombeyii* (coigüe), sumado a la disminución de taxones propios de la estepa, lo que mostraría la presencia de condiciones más húmedas y posiblemente más cálidas (Markgraf et al. 2007; De Porras et al. 2012).

En el período posglacial hubo una serie de fluctuaciones climáticas. Entre estos, un período entre 9.500 y el 6.000 AP con temperaturas más cálidas y precipitaciones más altas que hoy, conocido como el Rango Hipsitermal (Mena 1984), el cual se ha reflejado en altas frecuencias de polen de *Nothofagus* encontrado en estudios en el área del río Pinturas en Argentina. Esto habría afectado, durante el Holoceno Medio, al lago General Carrera/Buenos Aires con un aumento de 200 m³ en volumen (Mena 1984). Según Mena (1984), estas condiciones climáticas habrían perjudicado la movilidad humana y los espacios disponibles para la ocupación del valle de río Ibáñez. Además, durante este período, el área se vio expuesta a una erupción volcánica del volcán Hudson, que data de 5.540 años AP (Mena 1984).

Hacia el 6.600 AP, en la columna del Lago Pollux se reconoce un desarrollo de bosques lluviosos fríos (*Nothofagus*), lo que marca la presencia de condiciones climáticas similares a las actuales, con lluvias durante todo el año (Markgraf et al. 2007). En la misma columna, alrededor del 5.600 AP, se registra un aumento de especies de *Poaceae*, *Misodendrum* y *Escallonia*, lo que evidenciaría un retorno de condiciones más áridas, lo que, en conjunto con el incremento de incendios entre los 40° y los 45°S, que han sido atribuidos a un incremento en la variabilidad del fenómeno de El Niño (Markgraf et al. 2003, 2007).

Asimismo, utilizando los registros paleoclimáticos del río Chubut, se ha propuesto (Mena 1984) que hubo un avance neo-glacial alrededor del 4.600 al 4.200 AP, que causó un cambio en la temperatura y una consecuente reducción en los niveles del río. Al respecto, entre el 4.900 y el 3.160 AP se reconocen condiciones más frías y secas, lo que se relacionaría con dicho avance de los glaciares, además de una disminución en el nivel del agua del Lago General Carrera/Buenos Aires.

Posteriormente, y durante los últimos 3.000 años, se reconoce una disminución en los bosques, la cual se debería a una alta frecuencia de incendios, la que a su vez se relacionaría con un descenso abrupto de la humedad efectiva de la Laguna El Shaman (~44°S) (De Porras et al. 2012).

Más tarde, una segunda fase neo-glacial (de 2.700 al 2.000 AP), se caracterizó por condiciones más cálidas, de las cuales prevalecieron hasta el presente en algunas áreas de la Patagonia. Desde entonces, sólo ha habido cambios climáticos menores, como avances glaciares cortos, por ejemplo, en el 1.600 AP, dentro de los registros de la Laguna El Shaman y Mallín Pollux se reconoce un avance en los bosques de *Nothofagus dombeyii* (Méndez et al. 2010). En este sentido, a pesar de que el último milenio se considera un período muy variable dentro de la secuencia climática del Holoceno, las variaciones son más débiles, lo que ha permitido el establecimiento de las condiciones climáticas actuales en el sector del valle del río Ibáñez (Mena 1990a).

A su vez, el área de estudio se caracteriza por la presencia de distintas erupciones volcánicas en los Andes patagónicos. En este caso el volcán Hudson es el que se ha visto con mayor actividad, registrando nueve sucesos pequeños y tres grandes eventos (Naranjo y Stern 2004). Las tres erupciones mayores han sido localizadas y fechadas en las excavaciones del sitio RI-16, con fechas de 5.300 ± 180 años AP, 4.830 ± 60 años AP (Mena 1991) y la última gran erupción que se dio el año 1991.

Otro fenómeno para considerar en el área de estudio, son los diversos incendios forestales que se produjeron con cierta periodicidad en el pasado, principalmente debido a la presencia de tormentas eléctricas. Sin embargo, aquellos incendios forestales que realmente influyeron en la modificación del paisaje fueron originados durante el siglo XX, principalmente en veranos secos y ventosos, afectando a bosques deciduos que son sumamente inflamables (Mena 1991).

2.4. Síntesis

En este capítulo se ha descrito el valle del río Ibáñez medio, localizado en Patagonia, región dividida entre Chile y Argentina, es conocida por su clima frío y paisajes diversos que incluyen desiertos, llanuras y valles. En específico, el valle del río Ibáñez se sitúa en Patagonia Central chilena, en la región de Aysén y se extiende desde los Andes patagónicos. Históricamente, en esta región coexistían grupos canoeros y terrestres, reflejo de sociedades cazadoras recolectoras.

El área de estudio osee un gradiente climático y ambiental variado con paisajes que van desde bosques, pastizales hasta planicies esteparias, cada uno con su particular biodiversidad. Estas variaciones han sido estudiadas desde una perspectiva ecológica y regional. El río Ibáñez se divide en tres sectores: alto, medio y bajo, cada uno con características geográficas y ambientales distintivas. Pese a las condiciones predominantemente esteparias del área, el valle presenta una rica diversidad de microambientes y lo que ha sido definido como un "mosaico ecotonal", con transiciones de bosque-estepa y variaciones topográficas. El valle se compone de dos ecorregiones: el bosque subantártico y la estepa patagónica. Cada ecorregión alberga diferentes especies vegetales y animales, adaptadas a las condiciones climáticas y geográficas específicas de la zona.

La relación entre los seres humanos y el medio ambiente ha sido un foco en estudios arqueológicos, y en esta investigación se ha examinado las condiciones paleoambientales del valle del río Ibáñez en los últimos 15,000 años. Análisis de polen y datación de morrenas han proporcionado una visión general de las condiciones paleoambientales de la zona, indicando que el último avance glacial del Pleistoceno ocurrió entre los 15.000 y 14.000 AP. Estudios recientes han mostrado un aumento brusco de las temperaturas que impulsó la desglaciación entre los 14.600 y 14.300 AP. Durante la transición post glacial, se estableció un clima más cálido y seco que permitió la aparición de espacios para el asentamiento humano. Estudios palinológicos muestran un cambio de vegetación y un incremento en las precipitaciones. Posteriormente, se identificaron fases de calentamiento y se observó la expansión de la especie *Nothofagus dombeyii*. El período posglacial experimentó fluctuaciones climáticas, con un período cálido y húmedo conocido como el Rango Hipsitermal, que afectó la movilidad humana y el área disponible para asentamientos. Hacia el 6.600 AP, se reconoce un clima similar al actual, y en los últimos 3.000 años hubo una disminución en los bosques debido a incendios frecuentes. Además, se identificó una segunda fase neo-glacial caracterizada por condiciones más cálidas que prevalecen hasta el presente. El área de estudio ha sido afectada por diversas erupciones volcánicas, principalmente del volcán Hudson. También es importante considerar los incendios forestales que han modificado el paisaje, especialmente aquellos en el siglo XX causados por tormentas eléctricas y veranos secos.

3 ANTECEDENTES ARQUEOLÓGICOS



Sitio RI-28, Conjunto "B"

3.1. Introducción

En este capítulo se presentan las características generales de la arqueología del área del valle del río Ibáñez medio. En primer lugar, se muestra una revisión del contexto arqueológico general de la zona de estudio, mediante un breve resumen de la investigación arqueológica en la región. Posteriormente, se consideran las condiciones paleoambientales del valle del río Ibáñez medio y se indica cómo esta información se relaciona con los sitios de arte rupestre que han sido excavados.

Luego, se entrega un resumen del arte rupestre en el contexto del valle del río Ibáñez medio, centrado en los estudios arqueológicos vinculados con el arte rupestre que se han realizado en el sector, considerando los grupos estilísticos que se han propuesto para la región y, finalmente, se revisan algunas consideraciones sobre la posible presencia de lo que se ha conocido como localismo cultural, el que ha sido sugerido por algunos investigadores en la zona.

3.2. Síntesis de la arqueología local

3.2.1. Historia de la investigación en el área de estudio

En relación con los sitios arqueológicos hallados en sector medio del río Ibáñez medio, en el área se han documentado más de 60 yacimientos, de los cuales 29 corresponden a asentamientos que demuestran la presencia de arte rupestre, lo anterior hace evidente la alta presencia e importancia de este tipo de representaciones en el área de estudio, especialmente cuando se compara con zonas aledañas y otros valles de la Patagonia Central chilena (Lucero y Mena 2000).

El río Ibáñez medio ha sido parte de varios proyectos de investigación arqueológica durante más de 40 años (Bate 1970, 1971; Mena 1983, 1995; Mena y Ocampo 1993; Lucero y Mena 2000). Sin embargo, la mayoría de los trabajos recientes en la zona provienen de diversas fuentes (por ejemplo, proyectos relacionados con la erupción del volcán Hudson en 1991, construcción de líneas de energía, proyectos de turismo patrimonial, entre otros), los que en muchos casos se han vuelto en gran medida inaccesibles. Dado que hay una falta de literatura científica actualizada sobre el tema, muchos lectores interesados en la arqueología de esta área han seguido utilizando literatura que tiene más de 20 años. No obstante, aún es posible elaborar un esquema general de la arqueología del valle del río Ibáñez medio (Fotografía 3.1 y 3.2).

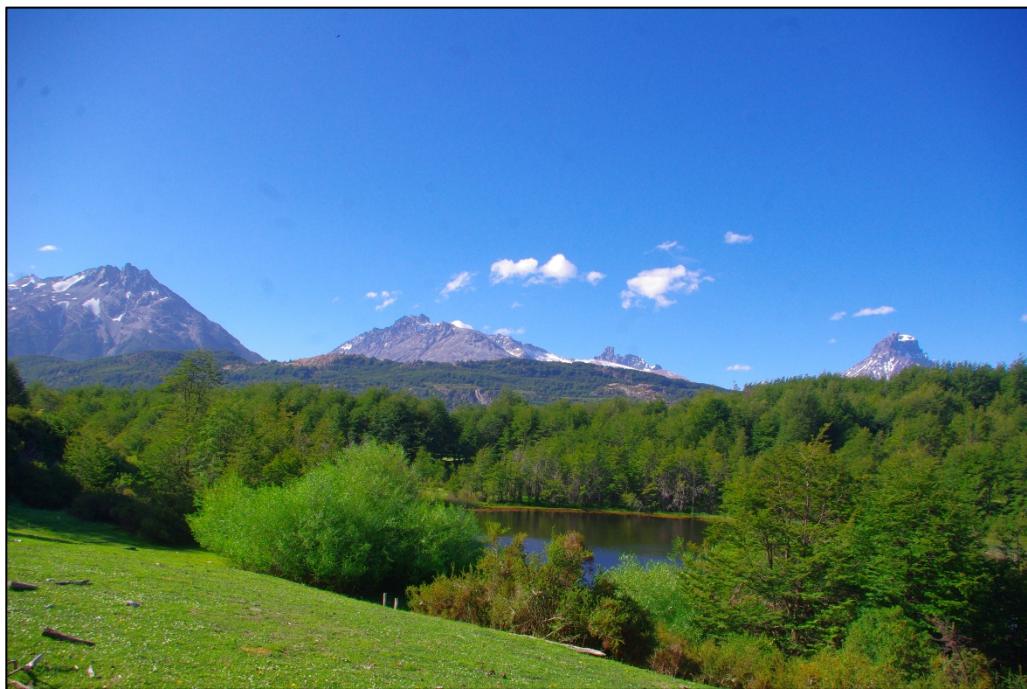
3.2.2. Arqueología del valle del río Ibáñez medio

Décadas atrás se postulaba que la llegada de grupos humanos al área del valle de río Ibáñez medio habría sido en el Holoceno Temprano, alrededor de los 9.000 AP, sin embargo, la evidencia arqueológica de las primeras ocupaciones en sitios como Cueva Las Guanacas (RI-16) y el Alero Fontana (RI-22) han sido fechadas dentro del Holoceno Medio en 5.800 AP (Mena 2013). Por su parte, Bate (1970, 1971) propuso que las poblaciones que ocuparon el valle del río Ibáñez medio vendrían, posiblemente, desde Argentina, trayendo con ellas una fuerte tradición de arte rupestre, que es una de las características más visibles de la utilización de este espacio.

La mayoría de los sitios arqueológicos estudiados en el área se centra en refugios rocosos, muchos de ellos con pinturas rupestres ubicadas entre 550 y 650 metros sobre el nivel del mar, en un entorno dominado por el bosque de hayas de Lenga (*Nothofagus pumilio*). Este tipo de bosque caducifolio tiene la ventaja, a diferencia del bosque siempre verde, de facilitar un mejor acceso humano, además de contar con varios sectores planos y cuencas de lagunas que permiten el paso (Mena y Lucero 2015).



Fotografía 3.1. Vista del valle del río Ibáñez Medio.



Fotografía 3.2. Vista del valle del río Ibáñez Medio.

Dentro del registro arqueológico se ha evidenciado la presencia de varias plantas comestibles, algunos de ellos son hongos como el digüeñe, frutos como la murtilla, el calafate, la chaura, y tubérculos como la papita del campo, que sólo crecen en verano (Mena y Lucero 2015). La mayor parte de los restos arqueológicos relacionados con la dieta de las poblaciones locales que habitaban el área se refiere al consumo de *Hippocamelus bisulcus* (huemul). También hay algunos restos de *Lama guanicoe* (guanaco), aunque en una mucho menor medida y, pequeños animales como *Zaedyus pichiy* (aramadillo) y *Lagidium viscacia* (vizcacha), sin embargo, sobre el consumo de éstos últimos aún no se ha aclarado si fueron producto de la caza planificada y sistemática, o corresponden a actividades oportunistas (Mena y Lucero 2015).

A su vez, en los distintos estudios no se han documentado indicadores directos de estacionalidad, por ejemplo, erupción dental o fusión epifisaria de huemul (Mena y Lucero 2015), lo que, además se suma a que no se han encontrado restos de aves o peces en ninguno de los sitios arqueológicos estudiados en la zona. Tampoco se han evidenciado tecnologías asociadas a la captura o consumo de estos animales, lo que se ha interpretado como indicativo de una población altamente especializada en la caza de huemules (Mena y Lucero 2015).

Por otro lado, se han reconocido erupciones repetidas del volcán Hudson en la zona (Naranjo y Stern 1998). De estas, ha habido dos eventos catastróficos principales:

- Hudson 1, aproximadamente 6.700 AP, que se enmarca antes de cualquier asentamiento humano conocido en el valle.
- Hudson 2, hacia el 3.600 AP, en este caso y a pesar de la evidencia de la presencia de sociedades móviles en la zona, parece que esta erupción no habría afectado a estos grupos, puesto que habría impedido el acceso a las poblaciones humanas durante unos pocos años, con el fin de evitar las consecuencias de la ceniza volcánica (Mena 1995).

Finalmente, en el período histórico, la llegada de grupos extranjeros a la zona se puede ver en el registro arqueológico, lo que coincide con el momento de la colonización europea de América, manifestado en la incorporación de nuevos elementos en el modo de vida de las sociedades locales, que es posible develar a través de restos de caballos y el uso de alfarería (Mena 1998; Mena y Lucero 2004; Velásquez et al. 2007).

3.2.3. Sitios de arte rupestre excavados en el valle del río Ibáñez medio

En el sector del río Ibáñez medio se han documentado más de 60 sitios arqueológicos, de los cuales 29 corresponden a asentamientos que muestran evidencia de arte rupestre, lo que indica una alta presencia de este tipo de representaciones en comparación con el resto de los valles de la Patagonia Central chilena (Lucero y Mena 2000).

Del total de yacimientos arqueológicos identificados solo un pequeño número de ellos ha sido excavado, específicamente los sitios RI-01, RI-05a, RI-06, RI-16, RI-18, RI-22 y RI-23. De estos pocos, algunas excavaciones se llevaron a cabo en el marco de otros estudios, fuera del marco de investigaciones arqueológicas. Tal es el caso de RI-05a, el cuál fue excavado como parte de un estudio de los procesos de formación de sitios ocurridos después de la erupción del volcán Hudson en el año 1991, sin poner un mayor énfasis en el tipo de asentamiento evidenciado en el lugar (Mena y Buratovic 1997). Por su parte, en el sitio RI-18 las excavaciones arqueológicas se centraron en el sistema de entierro hallado en el yacimiento, excluyendo la caracterización del arte rupestre presente en el lugar (Berquist et al. 1983).

A partir de lo anterior a continuación, se proporciona una breve caracterización de los sitios de arte rupestre que han sido excavados en el valle del río Ibáñez medio:

3.2.3.1. RI-01 "Paredón de las Manos de Cerro Castillo"

Este sitio fue descubierto por Bate (1970), quien lo describió como un yacimiento arqueológico caracterizados casi exclusivamente por la presencia de motivos de manos, en su mayoría de color rojo y blanco, con algunos en verde y amarillo. El abrigo rocoso donde se ubica el sitio cubre un área de 26 m² y se encuentra a una altitud de aproximadamente 400 metros. El sitio presenta un fácil acceso y tiene una cronología que comienza alrededor de 5.000 años a.C. (Lucero y Mena 1994, 1998) (Fotografía 3.3).

De acuerdo con la descripción realizada por Lucero y Mena (1994, 1998) se identificaron una serie de motivos de arte rupestre en el sitio, en su mayoría motivos de manos, predominantemente estarcidos en color rojo realizados, que corresponderían a tamaños de manos de niños y adultos. También se encontraron estarcidos de manos en amarillo, negro y verde, con baja tasa de superposición entre ellos (Fotografías 3.4, 3.5 y 3.6).

El trabajo de excavación realizado en RI-01 se limitó a un pozo de sondeo de 1 x 1 metro, el cual no proporcionó ningún tipo de evidencia de material cultural, sumado a la nula presencia de restos orgánicos (como, por ejemplo, carbón), lo que significa que no se pudo datar (Lucero y Mena 1994).



Fotografía 3.3. Vista general del sitio RI-01.



Fotografía 3.4. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto B del sitio RI-01 (fotografía cortesía de Diego Artigas).



Fotografía 3.5. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto E del sitio RI-01
(fotografía cortesía de Diego Artigas).



Fotografía 3.6. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto J del sitio RI-01.

3.2.3.2. RI-06 "Alero Largo"

Este sitio de alero rocoso fue registrado por primera vez por Bate (1970), ubicándose en una zona de bosque caducifolio afectado por la quema antropogénica. Corresponde a una gran pared vertical orientada al norte de toba andesítica (Imágenes XXXX), donde se encuentran una gran cantidad de pinturas, principalmente motivos de mano en color rojo (Mena y Lucero 2015) (Fotografías 3.7, 3.8 y 3.9).



Fotografía 3.7. Vista general del sitio RI-06.

Las excavaciones arqueológicas se llevaron a cabo en el año 2012, abarcando un área total de 8 m² adyacentes al alero rocoso, utilizando niveles artificiales cada 10 cm (Mena y Lucero 2015). A partir de lo anterior, la estratigrafía registrada se puede resumir en cuatro grandes

capas, las que se reconocieron inicialmente durante el trabajo de campo y, posteriormente, se confirmaron mediante granulometría (Mena y Lucero 2015). La mayoría de los restos culturales se encontraron en la capa IV (Mena y Lucero 2015).

La secuencia estratigráfica reveló un total de 96 artefactos líticos; sólo dos de ellos eran herramientas, mientras que el resto eran desechos de talla y diversos tipos de lascas (Mena y Lucero 2015). También, se encontró una herramienta ósea en forma de cuchara que fue fechada en 1.740 ± 25 AP (Mena y Lucero 2015). Aunque no hay evidencia macroscópica de pigmentos en la herramienta hallada, Mena y Lucero (2015) sugieren que podría haberse utilizado para manipular pigmentos, esto considerando artefactos similares encontrados en el sitio Cueva de las Manos, ubicado en el río Pinturas, en la Patagonia argentina.

Asimismo, se encontraron algunos restos carbonizados de semillas y frutas (Mena y Lucero 2015). A pesar de que se recuperaron más de 1.000 restos óseos, solo un porcentaje muy pequeño de ellos (11.65%) pudo ser identificado a nivel anatómico o taxonómico. La mayoría de estos restos pertenecían a huemules (Mena y Lucero 2015).



Fotografía 3.8. La imagen muestra algunos de los motivos registrados sitio RI-06, en la imagen la arqueóloga Renata Gutiérrez está registrando el sitio (fotografía cortesía de Diego Artigas).



Fotografía 3.9. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto K del sitio RI-06.

Debido a la dificultad para identificar los restos y a la amplia gama de fechas indicada por la datación por radiocarbono (desde 5.270 hasta 1.410 AP) no fue posible reconocer pisos de

ocupación estables (Mena y Lucero 2015). De acuerdo con Mena y Lucero (2015) esta amplia variación en las fechas podría deberse a desplazamientos coluviales repetidos, como sugiere la deposición de una capa gruesa de suelo datada en 1.700 a 1.800 AP.

A su vez, solo se pudo reconocer un rasgo en la excavación dentro de la capa IV: una estructura de combustión de densidad variable, asociada con cuatro artefactos líticos (Mena y Lucero 2015). Sin embargo, no se lograron definir áreas de actividad dentro del sitio, ni tampoco, el sistema y uso del espacio interno, es por esto por lo que la información documentada sugiere un uso ocasional del sitio (Mena y Lucero 2015).

3.2.3.3. RI-16 “Cueva De Las Guanacas”

La cueva que corresponde a este sitio arqueológico se encuentra aproximadamente a 200 metros de distancia de la confluencia de los ríos Claro e Ibáñez, caracterizándose por su ubicación en una línea de pequeños acantilados con una entrada orientada hacia el este y con una profundidad aproximada de 18 metros y un ancho de cinco metros, además, se distingue por la presencia de un arroyo ubicado a 20 metros por encima del sitio (Mena 1984).

Mena (1984) describió la presencia de motivos de arte rupestre en el sitio, detallando que la mayor cantidad se encuentran en la parte posterior de la cueva. Las pinturas se caracterizan por la presencia de motivos geométricos y zoomorfos, en su mayoría figuras de guanacos pintadas predominantemente en color rojo, aunque también se pueden ver un número menor de motivos en tonos marrones, negros y verdes.

Las excavaciones del sitio se llevaron a cabo en dos etapas durante los meses de febrero de 1982 y 1983, con visitas breves entre los dos períodos (Mena 1983). Se excavaron un total de doce cuadrados de 1.5 metros por 1.5 metros, abarcando las áreas frontal y trasera de la cueva, alcanzando un promedio de 1, 8 metros de profundidad, excavados a partir de niveles artificiales de 10 cm (Mena 1983).

Mena (1983, 1984) define que se pudo distinguir una estratigrafía compuesta por doce capas de tamaños variables, debido al gradiente de la cueva. Dentro de estas, teniendo en cuenta los hallazgos de artefactos, se pudieron establecer tres niveles culturales, compuestos por varias ocupaciones humanas, muchas de las cuales no se pudieron diferenciar debido a la estratigrafía y condiciones de depositación de la cueva (Mena 1983, 1984).

El primer nivel cultural corresponde a la evidencia más temprana de ocupación del sitio y se caracteriza por una gran cantidad de restos óseos de guanacos y huemules con marcas y huellas de carácter antrópico, además de la presencia de un conjunto completo de astas de huemul (Mena 1983). También se encontraron artefactos de basalto y arenisca "modificados groseramente por percusión y abrasión" (Mena 1983:72). Este nivel se ubicó claramente separado del siguiente por el efecto de un "sello" depositado compuesto por una capa diferente (Mena 1983).

El segundo nivel cultural también presenta una prevalencia y abundancia de restos óseos de guanaco, con una disminución en el número de restos óseos de huemul. Un elemento importante de este nivel es la presencia de áreas con pigmento rojo (compuesto por hematita y cuarzo), asociado con las figuras pintadas en las paredes de la cueva, fogatas y tres herramientas unifaciales (Mena 1983, 1984). Este nivel fue datado en 5.340 ± 180 AP (Mena 1983).

Finalmente, en el tercer nivel cultural datado en 450 ± 70 años AP (Mena 1984), se registraron varios fogones y, al menos, tres pisos de ocupación sucesivos, los que se caracterizan por la presencia de lascas y elementos similares al nivel anterior, pero de menor tamaño (Mena 1983). En este nivel, se evidencia la continuación del consumo de guanacos, pero los restos de huemul desaparecen por completo, siendo reemplazados por una mayor frecuencia de roedores (Mena 1983).

A partir de la evidencia anterior, Mena definió al yacimiento como un asentamiento utilizado "principalmente como campamento de caza, para el sacrificio de guanacos y preparación de pieles durante el verano (...) Esto se ha confirmado al menos para el nivel II, por el hallazgo de huesos de ejemplares neonatos que solo podrían haber sido cazados durante la temporada de parto" (Mena 1983:74).

3.2.3.4. RI-22 "Alero Fontana"

Este sitio se ubica en la meseta sur del valle del río Ibáñez medio, a una altitud de aproximadamente 650 msnm (Mena 1992; Velázquez y Trejo 2003). Corresponde a un abrigo rocoso de 22 metros cuadrados, plano y protegido por un salto vertical (Velázquez y Trejo 2003; Mena et al. 2004), con una orientación hacia el noroeste. Además, se ha supuesto que en el pasado el entorno estaba dominado por el *Nothofagus pumilio* (Mena 1992) (Fotografías 3.10 y 3.11).

Este sitio fue reconocido y estudiado por primera vez por Bate (1970, 1972) y, posteriormente, fue excavado en dos etapas en los meses de enero de 1988 y 1991 (Mena et al. 2004). Las excavaciones cubrieron ocho metros cuadrados, en los que se detectaron un total de diez capas estratigráficas, presentando una cantidad significativa de restos óseos sin diferencias importantes en cuanto a su distribución entre las diferentes capas. Además, se dataron artefactos en un período que se extendió desde 480 ± 60 AP (muestra en óseo animal) hasta 350 ± 50 AP (muestra de carbón) (Velázquez y Trejo 2003; Mena et al. 2004).

A partir del análisis de los restos óseos de animales, el registro arqueológico ha mostrado un consumo predominante de huemules, con un mínimo de 15 animales jóvenes (Mena 1992; Velázquez y Trejo 2003), junto con la ausencia de otros tipos de animales, como guanacos.

En cuanto a las modificaciones antrópicas en los restos óseos, se ha establecido "una amplia gama de actividades que se relacionan con todas las etapas de reducción" (Mena et al. 2004:103), desde el desmembramiento hasta el consumo de la pieza, lo que indicaría que las decisiones de transportar el animal al sitio no necesariamente estaban sujetas solo a los factores relacionados con la anatomía económica (Velázquez y Trejo 2003).

Por su parte, el arte rupestre presente en el sitio se ha descrito a partir del reconocimiento de motivos geométricos simples (líneas y puntos), geométricos complejos (grecas o meandros) y motivos de manos (Mena et al. 2004) (Fotografías 3.12, 3.13 y 3.14).



Fotografía 3.10. Vista general del sitio RI-22 (fotografía cortesía de Diego Artigas).



Fotografía 3.11. Vista del paisaje exterior del sitio RI-22.



Fotografía 3.12. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto A del sitio RI-22.



Fotografía 3.13. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto G del sitio RI-22
(Fotografía cortesía de Diego Artigas).



Fotografía 3.14. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto H del sitio RI-22.

A partir de lo anterior, RI-22 se ha definido como un sitio con ocupación marginal, caracterizado por funciones logísticas y la explotación intensiva de un recurso específico por parte de grupos móviles de la estepa oriental (Mena en Velázquez y Trejo 2003), que probablemente se establecieron en la zona preferentemente en la temporada de invierno (Mena et al. 2004).

3.2.3.5. RI-23 “Alero Las Mellizas”

Este sitio, registrado por primera vez por Bate (1970), corresponde a un abrigo rocoso de toba orientado hacia el norte. Está ubicado en el sector sur del valle del río Ibáñez medio, en una zona de bosque denso, caracterizada por ser una zona con lagos y con terrenos planos en términos geográficos. Por esta razón, a diferencia de otros sitios con pinturas rupestres en la región, este yacimiento se encuentra en la base del terreno y es de muy fácil acceso (Mena et al. 2013) (Fotografía 3.15).



Fotografía 3.15. Vista general del sitios RI-23.

Las excavaciones arqueológicas en este sitio se llevaron a cabo en enero de 2013. En la metodología se utilizaron niveles artificiales de 10 cm y se excavaron las capas naturales del suelo, cubriendo un área de seis metros cuadrados (Mena et al. 2013). Las unidades de excavación se ubicaron en diferentes áreas del sitio, con el fin de obtener una idea general de la diversidad horizontal (Mena et al. 2013) (Fotografías 3.16 y 3.17).



Fotografía 3.16. Esta imagen muestra las excavaciones arqueológicas realizadas en el sitio RI-23 en enero de 2013.

En términos generales, el sitio presenta una estratigrafía heterogénea debido a la topografía particular de esta área, sumado a las variaciones en las condiciones de viento y exposición de un punto a otro del sitio (Mena et al. 2013).

Se encontraron un total de 360 artefactos líticos, que incluyen un fragmento de una punta pedunculada y otras herramientas de mantenimiento (Mena et al. 2013). También se registraron 4.017 restos óseos, de los cuales el 77.6% correspondían a huemules (Mena et al. 2013).

Se llevaron a cabo diversas fechas radiocarbónicas mediante el uso de muestras de carbón, que generaron una secuencia estratigráfica que abarca desde el 5.750 hasta el 360 AP (Mena et al. 2013).



Fotografía 3.17. Esta imagen muestra las excavaciones arqueológicas realizadas en las unidades "2B" y "2C", asociadas al conjunto "B" en el sitio RI-23 en enero de 2013.

3.3. El arte rupestre asociado al área de estudio

La presencia de pinturas rupestres en el extremo sur de Chile quedó en evidencia, por primera vez, a principios de la década de 1930 por Junius Bird (aunque dicho estudio fue publicado mucho más tarde en 1993), un tiempo después fueron descritas por Annette Laming-Emperaire (1966), ambas refiriéndose sólo a Magallanes.

Específicamente para la región de Aysén, Niemeyer realizó los primeros estudios arqueológicos entre 1961-1962 (citado en Erickson 1966). Posteriormente, en 1963, Bate realizó una exploración en el valle del río Ibáñez y registró numerosos sitios con pinturas rupestres (Bate 1970, 1971).

Una década después, Mena (1983) reanudó la investigación en la región y, luego de llevar a cabo las primeras excavaciones sistemáticas en la parte baja del valle del río Ibáñez, particularmente en el sitio Cueva de las Guanacas, identificó dos niveles culturales, de los cuales el más temprano data de 5340 ± 180 AP, correspondiente al nivel medio (Mena 1983; Fuentes y Mena 2010). En dicho trabajo se destaca la presencia de pinturas en las paredes de la cueva, específicamente motivos de guanacos, además del hallazgo de una concentración de pigmento rojo (regolito compuesto por hematita y cuarzo) en el nivel medio, lo que sugiere que la datación podría corresponder al momento en que se realizaron las imágenes. Posteriormente, en 1983, en las excavaciones en el sitio RI-18 se hallaron pinturas compuestas por motivos de manos (Berquist et al. 1983). La cronología de las ocupaciones del río Ibáñez sitúa las primeras evidencias en 5850 ± 30 AP proveniente del sitio Las Mellizas (Mena y Lucero 2015), asociadas a poblaciones que posiblemente provenían de la vertiente oriental de la cordillera, lo que implicó una poderosa tradición de arte rupestre (Mena y Lucero 2015), producción que pasará a ser una de las características de la ocupación en la zona (Bate 1970, 1971).

No obstante, los trabajos arqueológicos realizados en el sector del río Ibáñez no tienen comparación con las numerosas investigaciones llevadas a cabo en Patagonia argentina (Menghin 1952, 1957; Gradić et al. 1976; Casamiquela 1984; Gradić 1988; Aschero 1996; Podestá et al. 2005, Podestá et al. 2008; Carden 2009; Carden et al. 2009, Re 2010; Acevedo 2017; Guichón 2018; entre otros).

En relación con ambas vertientes de la cordillera de los Andes, es posible observar que, en ambos sectores las ocupaciones en el Holoceno Medio presentan semejanzas. Sin embargo,

existe una cronología muy distante en relación con el inicio de la producción del arte rupestre de la vertiente occidental en comparación con las ocupaciones de la Patagonia argentina, donde se ha datado el comienzo de la producción del arte rupestre en el río Pinturas alrededor del 9.000 AP (Gradin et al. 1979, 1987; Carden 2009; Aschero 2012). Por estas razones, Mena (2016a) ha considerado que las ocupaciones del río Ibáñez medio corresponderían a sistemas sociales particulares, espacialmente restringidos. Esta delimitación espacial, incluyendo las características del arte rupestre en la zona, han permitido la formulación de interpretaciones que sugieren que los grupos humanos se organizaron como unidades sociales pequeñas que se movían al interior del valle en temporadas con mejor clima, con el fin de aprovechar ciertos recursos de la zona, por ejemplo, el huemul, observado en sitios como RI-22 (Mena 1992; Velásquez y Trejo 2003) y RI-23 (Mena y Lucero 2015).

Pese a los relevantes estudios realizados de la zona de estudio, el estudio del arte rupestre quedó relegado a aproximaciones meramente descriptivas en estos trabajos, especialmente respecto a su posición y orientación (Lucero y Mena 2000), y no como un elemento integrador del paisaje. Esto provocó que los sitios de arte rupestre no fueran incluidos en las interpretaciones regionales (Bate 1970, 1971; Mena 1989, 1990; Lucero y Mena 1994, 2000), ignorando su capacidad como material arqueológico e indicador cultural. Lo anterior se refleja en el bajo número de excavaciones en sitios con arte rupestre, haciendo difícil establecer asociaciones entre los materiales encontrados en excavaciones y las pinturas. No obstante, en los últimos años las investigaciones del arte rupestre se han integrado a la discusión ya existente, basada en los registros estratigráficos y los análisis de las materialidades consideradas como “más clásicas” dentro de la arqueología de la zona, como la lítica y los restos zooarqueológicos (Artigas y Muñoz 2012; Muñoz 2013, entre otros). Esto ha generado una nueva visión de los modos de ocupación del área, por lo que la definición inicial planteada por Mena (2016a), como sistemas cerrados, se ve en parte contrastada con los análisis de las distintas manifestaciones culturales. Esto nos permite un acercamiento diferente, considerando sociedades que pueden ser parte de sistemas más

amplios de movilidad, abarcando también las áreas del valle Ibáñez bajo, e incluso con el sector argentino (Méndez y Reyes 2006; Mena et al. 2013; Mena y Lucero 2015; Gómez, 2016).

3.3.1. Cronología tentativa de las representaciones rupestres presentes en el río Ibáñez medio

Actualmente no se cuenta con fechados directos de las pinturas presentes en el Ibáñez medio, aun cuando fueron analizadas 28 muestras de pigmentos extraídas directamente de los motivos hallados en diferentes sitios. Desafortunadamente, las muestras no contaron con suficiente material orgánico para poder realizar dataciones (Steelman, 2013), por lo que se cuenta únicamente con indicios indirectos correspondientes a restos de pigmentos identificados en estratigrafía, específicamente para los sitios RI-16 y RI-23. En cuanto a RI-23, se identificaron restos de pigmentos en la capa IV, que tras su análisis a partir de espectroscopia Raman, se logró determinar que corresponden a hematita (Mena et al. 2013), además de identificar en la unidad 15A, capa IV, un guijarro que en una de sus caras presentaba posibles restos de pigmento rojo.

A partir de lo anterior y, considerando que los motivos presentes en el sitio corresponden únicamente a improntas de manos en color ocre, descartando los manchones (Muñoz 2013), se obtuvieron dos fechas sobre carbón vegetal correspondientes a 5850+30 y 5820+25 AP (Mena y Lucero 2015), además de una datación de la base de la unidad 15A consistente en 2370+25 años AP (Mena 2016b).

En relación a RI-23, se hallaron restos de pigmento en la capa IV. Luego de un análisis mediante espectroscopia Raman, se determinó que estos correspondían a hematita (Mena et al., 2013). Además, en la unidad 15A, Capa IV, se identificó un guijarro con posibles rastros de pigmento rojo en una de sus superficies. Dado que los motivos identificados en

el sitio solo son motivos de manos en tono ocre, excluyendo las manchas (Muñoz, 2013), se obtuvieron dos dataciones basadas en carbón vegetal con 5850+30 y 5820+25 AP (UGAMS 13214 AMS y UGAMS 13217, Mena y Lucero, 2015). También se obtuvo una fecha para la base de la unidad 15A de 2370+25 AP (UGAMS 13215 AMS, Mena, 2016b).

Respecto a RI-16, durante las excavaciones llevadas a cabo en los años 80, se recuperaron 513 gramos de pigmento rojo del nivel cultural II (Mena, 1983), que más tarde fue denominado como nivel inferior (Labarca et al., 2008). Tras su análisis, se concluyó que tenía una relación directa con la pintura usada en los motivos del sitio (Mena, 2000). Es importante señalar que, en ese sitio, además de los motivos zoomorfos (guanacos) encontrados, se observaron motivos clasificados como geométricos simples con el mismo color (Muñoz 2013).

A partir de lo anterior, al vincular la presencia de pigmento en estratigrafía con las fechas obtenidas del nivel cultural II, concretamente de la base de la capa 6 y del tope de la capa 7, correspondientes a 4720 \pm 60 (Beta 103159) y 5340 \pm 190 (Beta 76356, Mena 1983, 2000), es posible relacionar de forma indirecta la producción del arte rupestre con estos períodos ocupacionales (Cordero et al., 2019).

No obstante, y en base a lo anteriormente mencionado, se infiere que durante los primeros períodos de ocupación del valle del río Ibáñez medio, se llevaron a cabo distintos motivos de manera simultánea (motivos de manos, zoomorfos, geométricos) (Cordero et al., 2019). Estos podrían haber continuado en etapas subsecuentes, considerando los lapsos de desocupación entre 1000 y 1400 años AP, y entre 2400 y 4800 años AP (Mena, 1983; Mena, 2000; Mena et al., 2013; Mena y Lucero 2015) (Figura 3.1). De todas maneras, es importante destacar que la información previa se fundamenta en suposiciones iniciales, ya que las investigaciones en el valle del río Ibáñez medio se han focalizado en el estudio de otras materialidades y no se disponen fechas directas sobre el arte rupestre.

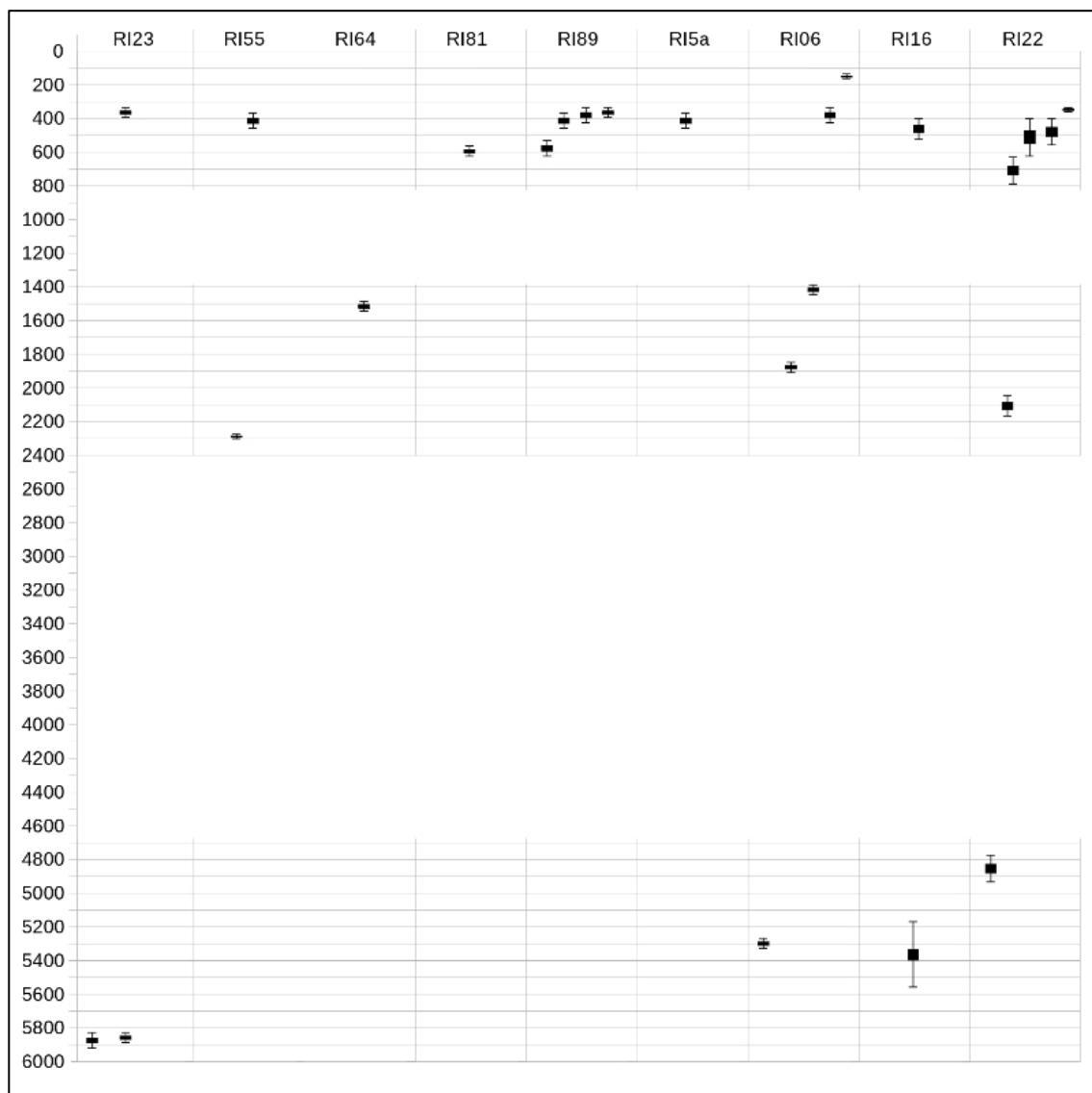


Figura 3.1. Fechados obtenidos en las investigaciones realizadas previamente en el sector del valle del río Ibáñez medio (Mena, 1983, 1992; Velásquez y Trejo 2003; Mena et al. 2013).

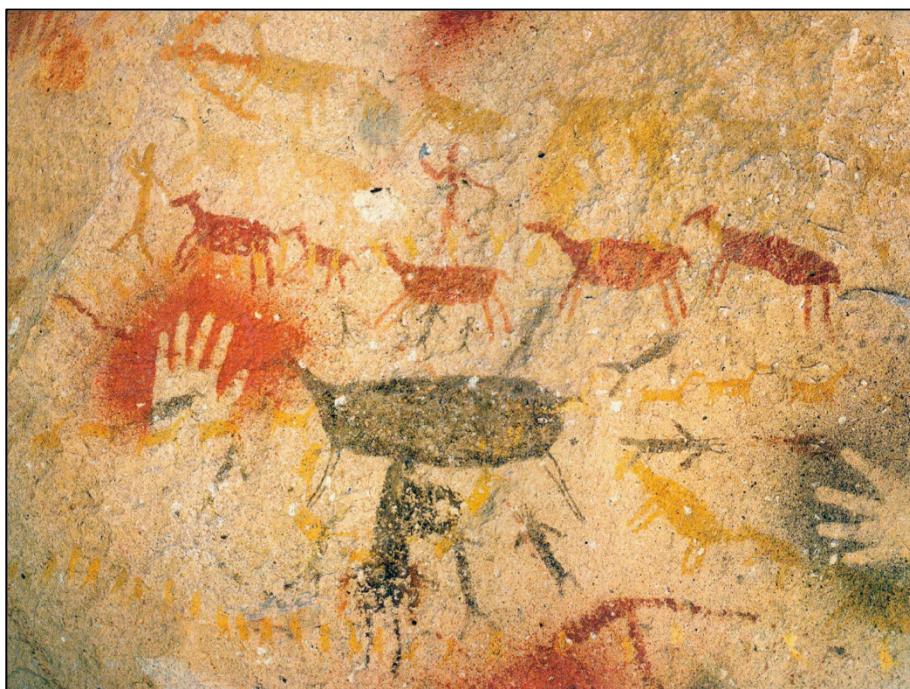
3.3.2. Grupos estilísticos propuestos previamente en el arte rupestre de Patagonia Central

El estudio del arte rupestre del sector del río Pinturas en Argentina, ha marcado fuertemente el conocimiento de esta manifestación en Patagonia Central. Estos trabajos, en su mayoría, poseen un fuerte enfoque histórico-cultural, especialmente en lo concerniente a explicar y distinguir los diversos motivos, definiendo diferentes grupos estilísticos o estilos, considerando a estos como la “agrupación de semejanzas temáticas, de ejecución y/o entre figuras animales, humanas y signos geométricos simples que ocurrían dentro del amplio repertorio de representaciones” (Aschero, 2012:5), definidos, además, por fechados radiocarbónicos indirectos y la superposición de los motivos.

A su vez, los motivos existentes fueron clasificados inicialmente en cuatro grupos generales (Gradin et al. 1979; Gradin 1983; Gradin y Aguerre 1994), posteriormente, incluyéndose dos más, que fueron utilizados recurrentemente en la caracterización del arte rupestre en la zona del valle del río Ibáñez medio (Lucero y Mena 1994, 2000), sin considerar la nueva revisión de los grupos estilísticos (Aschero 1996, 2012), planteada inicialmente para el área del río Pinturas, lo que ha generado ciertos problemas en su análisis.

3.3.2.1. *Grupo A*

El Grupo A ha sido datado en 9. 300 AP, a partir de fechas obtenidas en el sitio Cueva de las Manos. Este grupo está compuesto por escenas de caza, motivos de manos y representaciones dinámicas de guanacos y humanos (Gradin 1983). Se caracteriza por una representación naturalista y motivos punteados, con la utilización de una técnica de pintura plana en colores como el ocre rojo, amarillo, negro, violeta y blanco. Es posible observar una preponderancia de motivos en paneles externos o en las cornisas de los abrigos rocosos, así como concentraciones y superposiciones frecuentes entre los motivos (Gradin y Aguerre 1994) (Fotografías 3.18 y 3.19).



Fotografía 3.18. Imagen que ilustra el "Grupo A" de estilo: escena de caza, negativos de manos y representaciones dinámicas de guanacos y humanos en el sitio "Alero de las Escenas" IVb (Aschero 2010:14).



Fotografía 3.19. Imagen que ilustra el "Grupo A", escenas de caza de guanacos, motivos puntuados y negativos de mano en el sitio Cueva de las Manos (Cueva de Las Manos, 2012).

3.3.2.2. Grupo B

El Grupo B, asociado con fechas en torno a los 7.000 AP, muestra una pérdida en el dinamismo en los motivos, que son reemplazados por conjuntos aislados de guanacos estáticos, junto con la presencia de guanacos con vientres abultados y crías de estos camélidos. Además, en este grupo se observa un aumento en el número de motivos de manos, los que tienden a agruparse en conjuntos numerosos, preferentemente ubicados en los costados de los paneles y en las cornisas de los aleros rocosos y cuevas. En cuanto a la tendencia representativa, se ha definido como estilizada y utiliza una técnica basada en la pintura plana en colores negro, rojo, violeta y blanco (Gardin et al. 1979) (Fotografía 3.20).



Fotografía 3.20. Imagen que ilustra el "Grupo B" (Onetto & Podestá 2011: 71).

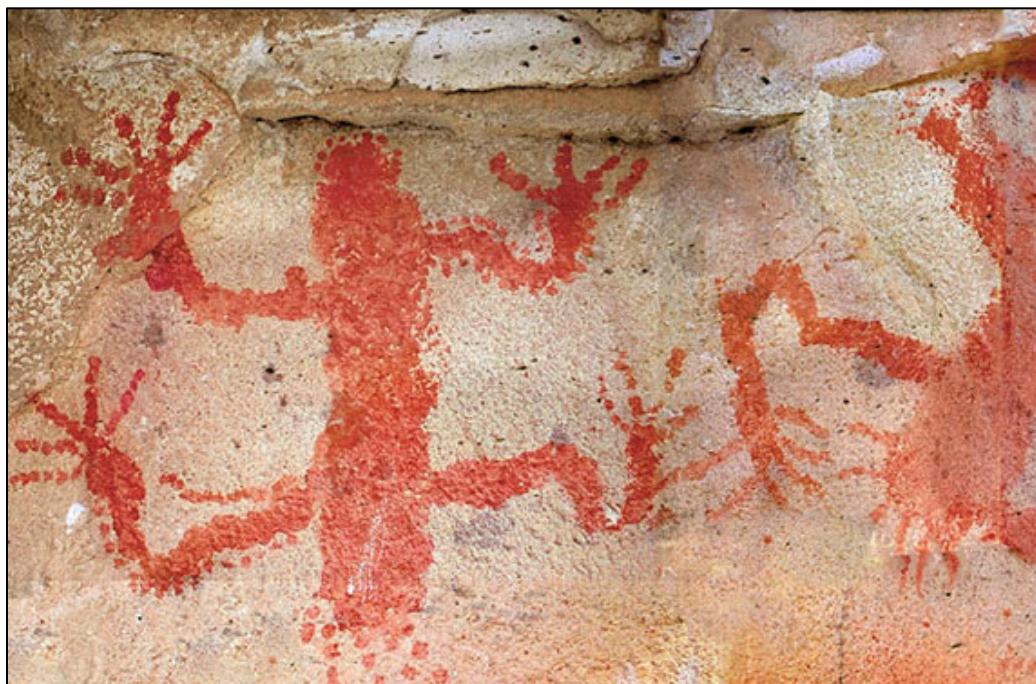
3.3.2.3. **Grupo B-1**

El Grupo B-1 deriva del estilo del Grupo B, caracterizándose por motivos definidos como esquemáticos, ya que representa una serie de figuras biomórficas como matuastos (*Phymaturus palluna*), motivos tripartitos, rosetas (círculos rodeados de puntos) y representaciones “aberrantes” de guanacos. La técnica empleada es la pintura plana y

lineal, con el uso de colores como el negro, rojo, púrpura y blanco (Gradin et al. 1979) (Fotografía 3.21).

3.3.2.4. *Grupo C*

Este grupo ha sido asociado con fechas en torno a los 3.330 AP, caracterizados por la utilización de una técnica de pintura lineal punteada. Esta técnica se evidencia, a su vez, con la preponderancia de los colores rojo, negro y blanco, con un uso escaso de policromía. Los motivos tienen una esquematización acentuada y una prevalencia de figuras geométricas en zigzag, puntos, líneas rectas y angulares, y círculos. Además, se observan manos esquemáticas y figuras humanas hechas con trazos lineales (Gradin et al. 1979) (Fotografía 3.22).



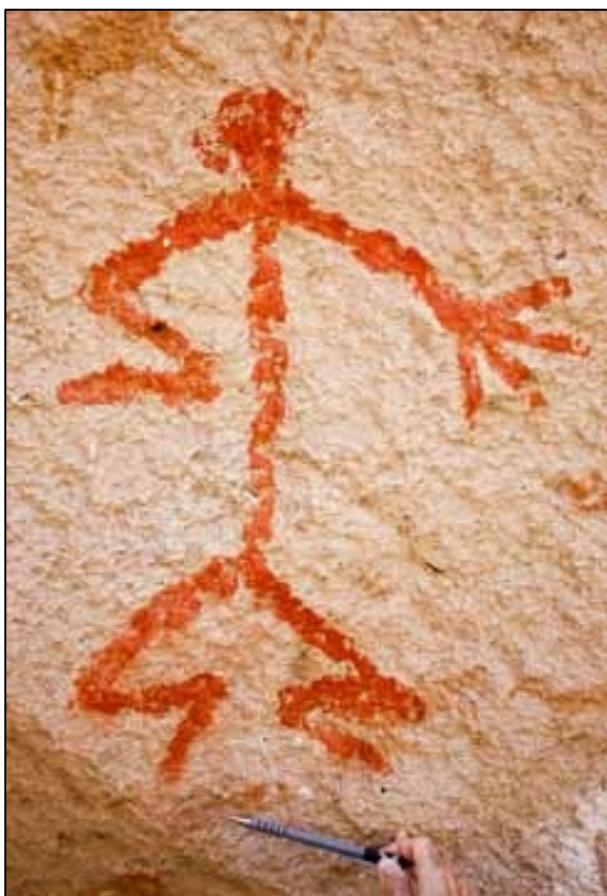
Fotografía 3.21. Imagen que ilustra el "Grupo B-1" con motivos de (Cueva de Las Manos 2012).

3.3.2.5. *Grupo D*

Asociado con fechas en torno a los 2.600 AP, se caracteriza por la presencia de motivos curvilíneos, trazos de puma (*Puma concolor*), motivos tripartitos y siluetas de matuastos. En este grupo se deja de lado el uso de pintura, y en su lugar, predomina el uso de grabados con marcas profundas (Gradin et al. 1979).

3.3.2.6. **Grupo E**

Definido como como lineal-abstracto, está compuesto por representaciones geométricas rectilíneas ("grecas" o meandros), además de formas cruciformes y laberintos. Se caracteriza por la utilización de una técnica de pintura lineal y la presencia de colores como el rojo, amarillo, blanco, azul y verde, se representa por el uso de pinturas policromadas. Este grupo abarca un período cronológico que comienza en el siglo VIII d.C. (Gradin et al. 1979).



Fotografía 3.22. Imagen que ilustra el "Grupo C", motivos antropomorfo creado a partir de trazos lineales (Onetto & Podestá 2011: 73).

3.3.3. La problemática de los grupos estilísticos

La propuesta de grupos estilísticos presentada por Gradin (Gradin et al. 1979) ha servido como base para diversos estudios de arte rupestre en la Patagonia. Sin embargo, esta propuesta ha enfrentado algunos problemas cuando se intenta aplicar en algunas áreas como es el caso del río Ibáñez medio.

En primer lugar, ha habido problemas en la relación entre el arte rupestre y la ocupación de los sitios, especialmente en los sitios de la Patagonia argentina. Específicamente a partir de la relación del arte rupestre con la ocupación estratigráfica de los sitios, puesto que la definición de los grupos estilísticos no siempre coincide con la caracterización cultural evidenciada en las excavaciones, generando gran debate sobre este tema (Boschín 1994).

Por otro lado, la caracterización de los estilos no detalla de manera particular la problemática que generan los motivos de manos (positivos y negativos) y las figuras geométricas simples, dado que estos diseños se asocian indistintamente con grupos estilísticos diferentes. Esto indica, por una parte, que algunos motivos del arte rupestre están presentes desde el inicio de estas producciones en Patagonia hasta tiempos tardíos, a la vez que habría dependido de la identidad y las tradiciones de los distintos grupos que habitaron la zona (Boschín 1994).

Por lo anterior, resulta necesario aclarar que las distancias temporales en el inicio de la producción del arte rupestre que se dan entre ambas zonas (río Pinturas y río Ibáñez) son lejanas, por lo que plantear relaciones entre motivos y formas debiera ser un tema que tratar con cautela, debido a que la producción simultánea de esta manifestación en ambas zonas podría asociarse recién con momentos tardíos de ocupación efectiva de los espacios (Borrero 1989-1990; Aschero 2012). En otras palabras, en el río Pinturas el inicio de las prácticas relacionadas con el arte rupestre están datadas hacia el 9.000 A P (Gradin et al. 1987), mientras en el río Ibáñez habrían aparecido unos 3.000 o 4.000 años más tarde, de acuerdo con las fechas obtenidas en las excavaciones arqueológicas del sector. Aun cuando

se aprecian algunas similitudes formales en los motivos, se hace necesario tener una visión crítica sobre las semejanzas que se observan en el arte rupestre de ambas zonas.

Finalmente, algunos estudios han formulado que las sociedades que habitaron los lugares donde se propuso originalmente la agregación estilística, serían poblaciones completamente diferentes a los grupos que habitaron el valle del río Ibáñez medio, no solo en términos culturales, sino también en términos temporales. Por lo tanto, para el área de estudio que abarca la presente investigación se han propuesto teorías que relacionan un cierto localismo cultural, lo que también debería evidenciarse en el arte rupestre, o evidenciar un modelo de diversidad regional distinto.

3.4. Localismo en el arte rupestre del valle del río Ibáñez medio

Como se ha señalado en este capítulo, Gradin junto a su equipo (Gradin et al. 1979; Gradin 1987; Gradin y Aguerre 1994) propusieron una secuencia estilística para el arte rupestre que se inició hace 10.000 años atrás con escenas de caza y motivos de manos rojas, lo que se extendió hasta el Holoceno Tardío, con la aparición de motivos geométricos complejos caracterizados por "grecas" (o meandros), además de motivos de guanacos estáticos y estilizados, entre otros. Esto agrupó el arte rupestre del sector central de la Patagonia dentro de una perspectiva macroregional, y dentro de estas categorías se clasificaron las pinturas del valle del río Ibáñez medio (Bate 1970, 1971), lo que condujo a asociarlas con los diferentes grupos estilísticos.

Sin embargo, las fechas del valle del río Ibáñez medio están ampliamente distantes de las ocupaciones de la Patagonia argentina. El inicio de la producción del arte rupestre en el río Pinturas, (Argentina) data de alrededor de 9.000 años atrás (Gradin et al. 1987) y, a pesar de las similitudes formales presentes en los motivos, no obstante, el arte rupestre del río Ibáñez Medio, que comienza con la ocupación de esta área, tiene fechas aproximadas de

3.000 a 4.000 años más tarde. Además, los sitios del valle río Ibáñez Medio tienen sus propias particularidades.

En los últimos años se han llevado a cabo una serie de estudios relacionados con el localismo en extensas áreas geográficas de la Patagonia (Chile y Argentina), que inicialmente se interpretaron como parte de un gran sistema regional (Franco 2008; Borrero y Charlin 2010; Charlin y Borrero 2012; Mena 2013; Muñoz 2014). La noción de localismo se refiere a una movilidad restringida en un área relativamente limitada (por ejemplo, un valle o una cuenca lacustre) asociada, y posiblemente, conectada con una noción de microidentidad (Franco 2008; Borrero y Charlin 2010; Muñoz 2014).

De esta forma, los estudios de arte rupestre relacionados con esta temática se han desarrollado asociados a la idea de la distribución de estas manifestaciones en el paisaje (Charlin y Borrero 2012), dejando de lado las nociones tradicionales de diferentes estilos descriptivos comunes a toda la Patagonia, que formaron una parte fundamental de los primeros estudios en la zona (Gradin 1972, 1983, 1985, 1988; Gradin et al. 1976).

Por tanto, los estudios asociados al localismo y al arte rupestre se basan en la premisa de que se entiende como una transformación del entorno introducida por seres humanos (Charlin y Borrero 2012) y compuesta por configuraciones singulares (Boschín 2009), delimitadas a un momento y un lugar particular con un rango de variación permitida (Fiore 1996). Así, a partir de sitios arqueológicos ya registrados y el hallazgo de nuevos yacimientos, ha sido posible identificar posibles diferencias en áreas extensas entre el río Santa Cruz y el estrecho de Magallanes (Charlin y Borrero 2012) o en el Campo Volcánico de Pali-Aike (Borrero y Barberena 2006; Borrero y Charlin 2010).

Sobre la base de lo anterior y, según Muñoz (2014), es posible evidenciar que en el valle del río Ibáñez medio se presentan ciertas características en la elaboración, composición y distribución del arte rupestre, que podrían referirse a la noción de localismo en el valle río

Ibáñez Medio. Una de las características que se destacan en este fenómeno en el área, es la alta presencia de sitios con arte rupestre (Mena et al. 2013; Muñoz 2014). Esto contrasta con otros sectores en la región de Aysén y la Patagonia Central de Chile, como el valle de Chacabuco, donde a pesar de la presencia de numerosos sitios arqueológicos, la densidad de sitios con arte rupestre es mucho menor (Mena 2013; Muñoz 2014).

Asimismo, las ocupaciones se ubican completamente en la margen sur del río, un patrón que es diferente en los tramos inferiores del río Ibáñez, dado que en esta área el arte rupestre se encuentra en ambas márgenes del río, sin una clara predominancia de un sector sobre otro, lo que podría estar relacionado con un sistema de microidentidad, en comparación con otras áreas de la Patagonia Central de Chile (Muñoz 2014). Además, es un hecho que el área al norte del valle río Ibáñez medio también existe la presencia de distintas formaciones rocosas que podrían ser adecuadas para la producción de arte rupestre, pero hasta ahora no se ha detectado este tipo de sitios (Mena et al. 2013; Muñoz 2014).

Todo esto, junto con la ausencia de asentamientos tempranos en el valle río Ibáñez medio, los que sí se han encontrado en los valles circundantes, además del énfasis en la caza de huemules y, por lo tanto, una adaptación específica al entorno forestal evidenciada en la ocupación de los sitios en verano e invierno y el uso de materias primas alóctonas (Mena 2013), ha permitido postular la posible existencia de un localismo de grupos asentados en el valle del río Ibáñez medio, las que podrían haber desarrollado identidades culturales microespecíficas (Muñoz 2014).

3.5. Síntesis

A partir de la literatura discutida anteriormente, es posible reconocer que dentro de las diversas investigaciones llevadas a cabo en el valle del río Ibáñez medio, hay áreas que han sido estudiadas constantemente durante más de 40 años. Sin embargo, la mayoría de los

hallazgos no se han publicado, ya que en muchas ocasiones las personas que identificaron nuevos yacimientos estaban interesadas en descubrir nuevos sitios, pero no seguían adelante con la publicación de los resultados. En ocasiones, los resultados se conocen a partir de informes de investigación y, a menudo, no son accesibles.

Hay un sólido conocimiento del valle del río Ibáñez medio en términos paleoambientales y zooarqueológicos. Asimismo, la bioantropología, aunque no es el enfoque de este estudio, ha permitido la producción numerosas publicaciones que se han relacionado, principalmente, con el sistema funerario de "chenques", característico del área de extremo sur de Chile.

Es evidente que falta interacción internacional en los estudios de arte rupestre y arqueología de América del Sur. Es comprensible que los investigadores decidan divulgar sus resultados a nivel nacional, pero también es necesario considerar algunos temas en un contexto internacional, con el fin de que sean discutidos y conocidos por la mayoría de los especialistas en la comunidad arqueológica global.

Más aún, se ha puesto poco énfasis en términos arqueológicos en el arte rupestre presente en la zona. Tal como se ha mencionado, la mayoría de los sitios arqueológicos en esta área muestran la presencia de arte rupestre, sin embargo, algunos investigadores que han estudiado la zona sólo han realizado estudios meramente descriptivos, sin integrar modelos teóricos e interpretativos a este tipo de manifestaciones culturales.

Por lo anterior, y a pesar de que han transcurrido varias décadas desde los primeros estudios sobre las pinturas rupestres en la Patagonia chilena, este tipo de manifestaciones visuales aún carecen de análisis sistemáticos. De esta manera, es necesario reiniciar los estudios relacionados con el arte rupestre en esta área geográfica, con el fin de interpretar los contextos asociados con las pinturas y la relación de las pinturas con aspectos territoriales, entre otros.

Es así, y conviniendo que el estudio de las pinturas es un tema interesante e importante de abordar, esta investigación incluye los sitios de arte rupestre del valle del río Ibáñez Medio, no sólo desde una perspectiva descriptiva, sino también integrados en el paisaje regional, tratando de reiniciar el estudio de este tipo de conjuntos, proporcionando así nuevos datos para contribuir al conocimiento de la diversidad de grupos que habitaron el área en el pasado.

4 MARCO TEÓRICO



Sitio RI-11, Conjunto "H"

4.1. Introducción

Tomando en consideración principios derivados de enfoques ecológicos, en los que el ambiente incluye tanto aspectos naturales como sociales (Gamble 1990), se entiende que el ambiente en sí implica oportunidades, así como exigencias para los seres y grupos humanos, los que los lleva a adoptar diversas estrategias que permitan maximizar los beneficios y a reducir los riesgos (Boone y Smith 1998). Empero, el ambiente, natural y social, es visto por los seres humanos de distintas formas, las que se traducen en la manera en qué se toman las decisiones dentro de un contexto particular, tanto en términos ambientales, culturales e históricos (Binford 1980a, 1980b; Kelly 1983, entre otros).

Esta investigación tiene como objetivo abordar la relación entre la dinámica poblacional de los grupos que habitaron el área del Ibáñez medio y las representaciones rupestres. Para ello, en este capítulo se resumen los conceptos y definiciones teóricas desde donde se orienta el presente trabajo. Para ello se desarrollan los conceptos de arte rupestre, paisaje, agencia -donde se incluyen los conceptos de *personhood*, ontologías animistas y ontologías relacionales- estilo, redes de información y memoria.

4.2. El concepto de arte rupestre

El término arte rupestre ha sido objeto de diversas conceptualizaciones a lo largo del tiempo, y desde su origen, ha estado sujeto a controversias, en particular porque incluye la noción de “arte” en sí mismo. Esta polémica se centra en la aplicación del concepto de “arte” a materiales arqueológicos, lo que plantea cuestionamientos acerca de las diferentes interpretaciones de lo que se ha comprendido como “artístico” (Leroi-Gourhan 1971; Morphy 1994).

La problemática radica en el encuentro entre el concepto de arte en el mundo occidental y las expresiones visuales de sociedades no-occidentales. El desarrollo de distintas definiciones del “arte” ha llevado a debates sobre la aplicación de este término dentro de las investigaciones arqueológicas. Por lo tanto, es fundamental abordar esta controversia con un enfoque crítico y contextual, reconociendo que el término arte rupestre es un constructo contemporáneo que se utiliza para describir manifestaciones visuales en contextos arqueológicos, pero que su aplicación precisa y su interpretación varían según el marco teórico y cultural desde el cual se analice.

Valga advertir, que, en algunas publicaciones relacionadas con el arte rupestre, se ha observado un intento por evitar el uso de este término, especialmente en lo que respecta a connotaciones poco académicas o definiciones occidentales (Ward y Tuniz 2000:6; Soffer y Conkey 1997:2-3). En su lugar, se han empleado conceptos como "marcado" (marking en inglés) tratando de abordar de manera más neutral y descriptiva este tipo de producciones.

Por su parte, autores como Chippindale (2001: 13-14) han abordado este tema al explicar que, dentro de los estudios arqueológicos, ha prevalecido la costumbre de utilizar el concepto de "arte" al hacer referencia a las pinturas y grabados en soportes rocosos. Sin embargo, Chippindale (2001) explica que al referirse a la noción de "marcar las rocas", se pone énfasis en el acto técnico y físico involucrado, dejando de lado otro tipo de connotaciones asociadas al término arte rupestre en su totalidad.

Por otra parte, aunque se reconoce que el término arte rupestre conlleva cierta carga cultural, la utilización de otros conceptos alternativos, probablemente, añadiría una mayor complejidad a este asunto. Esto se debe a que este término ha sido ampliamente utilizado en innumerables investigaciones para describir este tipo de producciones. Su uso, a pesar de sus connotaciones, ha establecido un marco de referencia ampliamente reconocido en el ámbito académico y arqueológico para identificar y estudiar este tipo de manifestaciones.

En tal sentido, tanto la antropología como la arqueología han realizado investigaciones con el propósito de encontrar una terminología que refleje la manera en que las sociedades que producen arte rupestre se refieren a él. Ejemplo de esto proviene de trabajos llevados a cabo en Australia por Sutton (1988), quien señala que los distintos grupos aborígenes de Australia utilizan un término diferente para describir conceptos relacionados con signos, marcas, diseños, patrones, entre otros. Este fenómeno resalta la diversidad de enfoques lingüísticos utilizados por las distintas sociedades para abordar este tema.

Además, investigaciones a mayor escala, como las realizadas por Anderson (1992), han dado a conocer que la mayoría de las lenguas no poseen una palabra que englobe el mismo significado que la palabra "arte" del castellano (o art del inglés). Lo anterior, pone de manifiesto, aún más, la complejidad de intentar categorizar y definir de manera uniforme la diversidad de producciones visuales en distintas sociedades.

De esta manera, es poco probable que se alcance un consenso sobre la definición de "arte" en el contexto de arqueología o la antropología, dadas las dificultades que surgen al considerar las diversas interpretaciones del concepto en diferentes lenguas. Además, al tener en cuenta las motivaciones y las variadas construcciones conceptuales involucradas en la producción de imágenes visuales en distintas sociedades, se vuelve muy complejo proponer una definición que sea plenamente aplicable al estudio del arte rupestre, especialmente cuando se investigan sociedades prehispánicas.

En relación con lo dicho anteriormente, es sabido que el arte rupestre es una forma de expresión que se ha manifestado en una amplia variedad de grupos culturales, continentes, entornos naturales y paisajes. Su investigación ha sido abordada a través de diversos enfoques e interpretaciones. Sin embargo, el término "arte" es, además, complejo de abordar, debido a que implica una categorización de las imágenes basada en nociones occidentales preexistentes.

Cuando se investiga el arte rupestre, la percepción y clasificación de las imágenes, se ve influenciada por las nociones preconcebidas de quienes las estudian. Además, el contexto del observador también influye en la forma en que se comprenden los motivos (Conkey 1987). Esta influencia contextual puede dar lugar a interpretaciones diversas y variadas del arte rupestre, resaltando la importancia de considerar tanto el enfoque del investigador o investigadora, como el contexto cultural en el análisis de estas manifestaciones visuales.

Sabido es que definir el concepto de “arte” es tremadamente desafiante, toda vez que es una noción profundamente subjetiva y variada. Sin embargo, existen diversas perspectivas que han tratado de abordar este concepto. Algunas de estas perspectivas incluyen:

- Según Dissanayake (1990), el arte puede entenderse como aquello que convierte algo común en algo especial -un espacio, un cuerpo, una vasija, etc. Esta perspectiva propone al arte como aquello que transforma algo.
- Levi-Strauss (1982) y Tilley (1991), ven el arte como un sistema de signos similar al lenguaje. En esta visión, el arte se convierte en un medio de comunicación que transmite significados y mensajes.
- Parsons (1951) propone que el arte es un simbolismo expresivo que sirve como mediador de las emociones humanas.

Pese a las diversas definiciones y enfoques para entender el arte, es innegable que el arte es una manifestación fundamental de la experiencia humana, el que se ha observado en todas las sociedades a lo largo de la historia, al menos desde el Paleolítico Superior europeo. De esta manera, el arte no solo es una forma de expresión individual y colectiva, sino que también desempeña funciones esenciales dentro de los contextos sociales en los que se produce. Dicho de otro modo, puede tener propósitos y significados específicos, relacionados con la cultura, la religión, la política, la identidad y muchas otras áreas de la vida humana. Además, su contexto de uso puede variar significativamente, los que pueden ser completamente distintos trascendiendo culturas, sociedades, temporalidades, etc.,

otorgándole un papel importante dentro de la comunicación, la expresión y la comprensión de la experiencia humana.

Por su parte, el arte rupestre ha sido comprendido desde diversas perspectivas, pero dentro de las investigaciones arqueológicas, se ha alcanzado un consenso en su definición. En primer lugar, existe un acuerdo en que se trata de una producción visual de cualquier tipo sobre una superficie rocosa fija, realizada con propósitos estéticos u ornamentales, o como una forma de expresión de contenidos simbólicos que pueden abarcar identidad, cosmovisión, mitologías, estatus, información sobre recursos, lugares, eventos, entre otros (Ucko y Rosenfeld 1967; Leroi-Gourhan 1971; Grdin 1978, 2001; Conkey 1984; Hernández Llosas 1985; Aschero 1988, 1996, 1997; Fiore 2006; Carden 2009; Re 2010, entre otros). Esta definición, amplia y abierta, refleja la naturaleza diversa del arte rupestre, la que puede abarcar una variedad de significados y propósitos en diferentes contextos culturales y cronológicos.

Sumado a lo anterior, el arte rupestre se entrelaza con una serie de fenómenos culturales y sociales. En efecto, desde su producción hasta el aprendizaje que conlleva, desde la promoción de la socialización hasta la entrega de una comprensión particular del mundo, y desde la crítica de la realidad hasta su capacidad para manipularla. Por lo tanto, cuando se habla de arte rupestre, no se hace referencia simplemente a una experiencia visual, sino que también se hace alusión a un modo único de concebir el mundo. La producción del arte rupestre, en todas sus manifestaciones, es inherentemente un acto social y colectivo (Wolff 1993; Troncoso 2002).

Por esta razón, el arte rupestre se convierte en un elemento clave para comprender a las sociedades, actuando como un medio para acceder a las motivaciones que lo produjeron, los contextos sociales que lo impulsaron y, por tanto, que le dieron significado. A través del acto de producción del arte rupestre, existe una intención evidente de comunicar contenidos que se traducen en imágenes y significados (Troncoso 2002). Sin embargo, esta

intención subyace en el producto final, el cual representa el resultado de un acto productivo (Lewis-Williams 2002).

Asimismo, al considerar los actos tecnológicos como manifestaciones sociales (Lemonnier 1992), se da forma un discurso narrativo que adquiere una relevancia significativa al abordar la tecnología y la producción dentro de un paisaje modificado. Este paisaje (la definición de paisaje será abordada posteriormente) se vuelve más complejo cuando se lo percibe como una parte integral de la esfera social. De este modo, la dimensión tecnológica no puede separarse de su contexto social, ya que está arraigada en una serie de relaciones históricas que han influido en las experiencias de las personas, a través de la formación de esquemas mentales y corporales, tal como lo sugiere Bourdieu (2005) con el concepto de *habitus* (concepto que será tratado más adelante).

4.3. Paisaje

4.3.1. *El paisaje como concepto*

Desde ya hace algunas décadas, al interior del discurso arqueológico, los estudios vinculados con el paisaje se han vuelto cada vez más frecuentes, sin embargo, en muchas ocasiones la utilización del concepto de paisaje sigue siendo un tanto impreciso, lo que implica que cuando se hace alguna definición de este no existe una más o menos consensuada. Es así, que dicho concepto puede significar un sinnúmero de cosas; desde paisajes naturales, como las montañas, los valles; paisajes culturales, como las terrazas de cultivo; hasta paisajes cognitivos, como los paisajes sonoros o paisajes marinos.

En este sentido, Preucel y Hodder (1996:32) han identificado cuatro enfoques principales del paisaje en arqueología. Dos de ellos se desarrollan desde una perspectiva basada en la arqueología procesual, mientras que los otros dos se relacionan con la arqueología postprocesual. Dentro de los enfoques vinculados a la arqueología procesual, en primer

lugar, se presenta la comprensión del paisaje como un ecosistema o un ambiente natural, perspectiva referida, principalmente, al estudio del entorno histórico en un área física dada. En segundo lugar, el paisaje se comprende como un sistema, donde los sitios arqueológicos se ubican dentro de un patrón de actividades y sistemas de subsistencia de asentamientos.

En relación con las perspectivas postprocesuales, uno de los enfoques entiende al paisaje como una forma de manifestación del poder. Este puede expresarse a través de relaciones entre varios individuos, las que se presentan físicamente en el paisaje, por ejemplo, en la construcción de grandes monumentos. Por último, se encuentra el enfoque que relaciona al paisaje como experiencia.

Siguiendo esta última mirada, el paisaje como experiencia, los estudios del paisaje en arqueología toman dos caminos: ya sea desde una arqueología más tradicional del paisaje, donde el objetivo es documentar la relación espacial entre las características culturales del paisaje (por ejemplo: Aston 1997). Y, por otro lado, una segunda dirección basada en la fenomenología y las teorías sobre el cuerpo, la percepción, el movimiento en el paisaje, etc. (Bender 2001, 2002; Knapp y Ashmore 1999; Thomas 1996, 2001; Tilley 1994, 2004, 2008).

Las concepciones más tradicionales con relación al paisaje lo definen como una unidad económica, o una unidad que se forma a través de la interacción entre la naturaleza (sus características topográficas) y la cultura, es decir, la influencia humana que existe sobre la naturaleza. Esta perspectiva pone énfasis en los recursos naturales, el medio ambiente y los asentamientos. Sin embargo, y a pesar de que la topografía natural genera un efecto estructurante, en muchas ocasiones es difícil distinguir entre lo que es natural y lo que es cultural. De esta forma, lo que determina qué es cultural o natural en un paisaje, es en sí misma una elección cultural, es decir, cuando se clasifica un paisaje como un paisaje natural, dicha designación tiene una base cultural, la misma que permite que el paisaje sea cultural. Esto, a su vez, se relaciona con una visión moderna del paisaje, donde existe una separación más distingible de lo que se considera como cultural y natural (Ingold 2000).

De todas maneras, diversos autores y autoras han intentado definir el paisaje de una manera que va más allá de la división entre naturaleza y cultura. Por ejemplo, Ingold define el paisaje como "(...) el mundo tal como es conocido por aquellos que habitan en él, que habitan sus lugares y recorren los caminos que los conectan" (Ingold 2000:193, traducción propia). Tilley (1999:177) también define el paisaje como conjuntos de lugares relacionales. Thomas (2001) tiene una visión equivalente del paisaje, entendiéndolo como una red de lugares relacionados. De manera similar, Knapp y Ashmore (1999) ven el paisaje como un espacio para la memoria, la identidad, el orden social y la transformación. En este sentido, no se comprende al paisaje como una unidad separada, sino como parte integral de las personas (Knapp y Ashmore 1999). Esto incluye distintos aspectos de la vida, desde objetos, animales, hasta las interacciones sociales llevadas a cabo, como por ejemplo las ideas, cosmovisiones, religiones, actividades cotidianas, relaciones sociales, etc. Es decir, el paisaje se entiende como un proceso cultural (Ucko y Layton 1999).

Desde esta última perspectiva, la relación entre las personas y el paisaje es dialéctica, dado que se considera que los seres humanos van transformando su entorno realizando diversas actividades en él, por ejemplo: cazar, trabajar la tierra, construir viviendas, etc. Pero esta relación no es unidireccional, puesto que el paisaje también influye en las vidas de las personas, creando obstáculos y límites físicos, y a medida que las personas invierten en el paisaje, otorgándole significados y poderes, estos factores también van influyendo en sus formas de vida. Es así como el paisaje puede ser comprendido y definido como una interacción entre lo natural y lo cultural, interacción que abarca desde la subsistencia básica hasta la cosmología, las reglas, y las actividades y las prácticas cotidianas.

Por estas razones, un elemento crucial dentro de la arqueología es entender que el paisaje es importante en términos del significado que se le atribuye. Es decir, el paisaje no tiene sentido en sí mismo, por lo que puede afirmarse que es una construcción social (Dellanoy et al. 2013). Desde esta perspectiva, el paisaje es considerado, básicamente, como una

materialización de las prácticas sociales y de la estructura social (Darvill 1999). Como tal, los lugares se construyen a través del uso de estos, los movimientos que se realizan en ellos, y los recuerdos que involucran (o evocan), vinculándose, por esto, con las identidades individuales y colectivas que se van produciendo y relacionando con y en ellos (Tilley 1994, 2004; Arsenault 2004; Thomas 2008).

Un lugar se define, de este modo, como un punto específico en el paisaje que tiene significado para una o más personas. A diferencia del espacio, los lugares significan más para los seres humanos, debido a que son unidades específicas delimitadas en el espacio, mucho más fáciles de definir, no sólo a nivel intelectual sino también experiencial. Así, a pesar de que el espacio puede, también, ser considerado como una construcción social -en la medida que es creado por las relaciones sociales-, el paisaje sólo se vuelve paisaje cuando el espacio es comprendido (y vivido) como un entramado complejo de lugares (Knapp y Asmore 1999). Esta diferenciación deriva de lo expuesto por Relph (1976:8) donde propone que, si bien el espacio es el contexto para los lugares, su significado deriva de lugares particulares.

De esta manera, y a partir de lo anterior, es posible ver y comprender cómo las relaciones entre los lugares van creando significado y coherencia en el paisaje. En la medida que el significado de los lugares se va reproduciendo y manteniendo tanto en el tiempo como en el espacio, ese significado va formando parte de las disposiciones que conforman el *habitus*, en el sentido que le da a este término Bourdieu (concepto que se tratará más adelante).

El espacio, entonces, no existe como espacio monótono y abstracto, sino que consiste en diversos lugares donde las personas lo van percibiendo según van nombrando su entorno: el espacio significa, orienta, teje relaciones, concretizándose, como diría Ingold (2015), como una trama interrelacionada de líneas en movimiento. Al nombrar lugares, el paisaje se construye culturalmente (Taçon 1994), uniéndose así con las historias en las que se elaboran las identidades individuales y colectivas. De esta manera, los lugares no sólo se

convierten en puntos de referencia estables, sino que también validan historias y pueden convertirse en marcadores de experiencia, puesto que contribuyen significativamente a la estabilidad, la permanencia y la identidad de una determinada comunidad.

Respecto a esto, se hace necesario recalcar que las personas clasifican y marcan su entorno y, por lo tanto, crean significado. Evidentemente, el significado no permanece estático, y tanto el significado como cualquier historia asociada con los lugares puede cambiar, puesto que ese cambio es parte de la práctica social. Sin embargo, las reinterpretaciones o resignificaciones relacionadas en estos cambios no se desarrollan sobre un espacio vacío, sino que están, de algún modo, restringidas, determinadas o, al menos, influidas por la categorización pre-existente en los lugares (Parker Pearson y Richards 1994). En el caso de los yacimientos con arte rupestre, esto es sumamente importante, porque los sitios son lugares fijos y muchos de ellos han sido utilizados y reutilizados durante un largo período, lo que puede verse reflejado a través del número de imágenes y los diferentes tipos de motivos. En este sentido, es posible que su significado haya ido cambiando y resignificándose a lo largo del tiempo, sin embargo, la gente continuó regresando a estos mismos lugares, lo que podría reflejar relaciones y estructuras sociales.

En síntesis, el paisaje no puede comprenderse como si fuera un cubículo abstracto y neutro que contuviese en su interior, inmutable y aséptico, el transcurrir de vidas humanas. Por lo mismo, no es posible diferenciar de modo tajante cultura y naturaleza pues, como se ha visto, ambas dimensiones están tramadas en un proceso permanente de generación de significados en los que se van materializando y resignificando identidades, prácticas sociales, etc. La “naturaleza”, al menos como se la ha considerado al interior de la comprensión moderna del mundo, no existe en sí misma. O, si se prefiere, responde a una determinada comprensión y experiencia de lo natural, regida por una mirada científica-occidental que prioriza una mirada desapegada del mundo: una mirada “desde ninguna parte”. Sin embargo, como se ha subrayado en párrafos anteriores, la concepción del paisaje que desarrollan las perspectivas arqueológicas contemporáneas lo perciben como

una trama de lugares que significan y dan sentido a las personas que habitan en ellos: lugares, como los sitios de arte rupestre, en los que se articula la memoria, la identidad y la creatividad de grupos que, volviendo a los *mismos* lugares, van reinterpretando su modo de ser y estar en el mundo.

4.3.2 Fenomenología y el *habitus*

Dentro de la arqueología del paisaje existe una fuerte corriente que ha utilizado la fenomenología para el estudio del paisaje, especialmente en relación con los monumentos neolíticos en Gran Bretaña (Tilley 1994). Como se sabe, parte importante del pensamiento fenomenológico ha buscado mostrar que la división cartesiana entre el cuerpo y la mente no corresponde a nuestra experiencia básica del mundo de la vida, sino que es una inferencia o representación posterior. Es decir, la relación que se da entre un sujeto (la mente) y un objeto (el cuerpo) no es primaria o básica, sino que da por sentado un involucramiento experiencial en el que nos vivimos absortos en un mundo que nos hace (o no) sentido. Si esto es así, el enfoque tradicional del paisaje, que considera al mismo como espacial y donde el espacio se entiende como un "contenedor" abstracto para la acción humana (Tilley 1994:7-11), es insuficiente, es decir, no se da en nuestra experiencia un espacio neutro al que luego, se le otorga sentido desde nuestras representaciones mentales. Por eso, este enfoque, que se ha concentrado en representaciones geométricas del espacio, ha sido contrarrestado por una crítica de carácter esencialmente fenomenológico, que argumenta que el espacio no es abstracto, sino que siempre se experimenta (Thomas 1991; Tilley 1994).

Ahora bien, esta aproximación fenomenológica al paisaje, si bien contribuye significativamente a desmontar los presupuestos antes incuestionados de la concepción cartesiana, presenta el problema de no estar acompañada de una metodología contundente. Precisamente Tilley, quien utiliza mapas y fotografías para sus análisis,

argumenta que no existe una metodología para "(...) proporcionar una guía concisa para la investigación empírica. El enfoque requiere, más bien, una dialéctica continua entre ideas y datos empíricos" (Tilley 1994:11, traducción propia). De esta forma, la falta de una metodología sistemática ha provocado, en muchas ocasiones, que la arqueología del paisaje fenomenológico sea considerada demasiado sensitiva, puesto que basa sus interpretaciones en lecturas subjetivas del paisaje y la experiencia de este.

Uno de los principales problemas en este tipo de estudios es que, las más de las veces, aseveran ciertas relaciones dentro del paisaje sin proporcionar apoyo externo para dichas interpretaciones. Ejemplo de esto ha sido la crítica realizada por Fleming (1999) al análisis de monumentos de Tilley (1994) en relación con las colinas en Gales. De hecho, muchos análisis de paisajes fenomenológicos parecen fundamentarse en las experiencias de quienes investigan mientras caminan por los monumentos, con el fin de relacionar los hitos y vincular los paisajes rituales (Nash 2000; Tilley 1994, 2004, 2008). En este sentido, este tipo de análisis requieren que su metodología involucre, o forme parte, de un programa de experimentación del paisaje a través de la visita de los yacimientos arqueológicos. Es por esta razón, que algunos estudios han intentado buscar formas de representar ciertas percepciones de los sitios de una manera más objetiva, y desarrollar metodologías para el análisis fenomenológico del paisaje (Cummings et al 2002; Cummings 2004; Hamilton y Whitehouse 2006).

Otro problema es que el énfasis en la experiencia se relaciona más con la acción de quien investiga que con la experiencia, en sí misma, de las personas que vivieron en el pasado. La experiencia puede variar mucho en el tiempo y el espacio, así como en relación con el género, la edad, el contexto, el estado social y de ánimo o emocional, etc. Esto significa que las interpretaciones producidas no necesariamente reflejan realidades prehistóricas o del pasado, y tal vez nunca lo hagan. La forma en que se percibe un paisaje también depende de la relación que cada persona tenga con un paisaje, es decir, una persona vinculada con ambientes costeros pondrá énfasis en otras características topográficas que las de una

persona vinculada a la academia y a ciudades actuales. A su vez, otros factores, como, por ejemplo, las condiciones climáticas también tienen un impacto en cómo se percibe el paisaje, lo que es bastante evidente, pero que muchas veces no es incluido en los trabajos publicados.

Hay que considerar, de todos modos, que muchos de los trabajos de corrientes fenomenológicas, señalan que, si bien el paisaje no es universal, sí lo es nuestra capacidad de percibir y experimentar (Thomas 1996, 2001). En este sentido, dichos estudios asumen que, como seres humanos, tenemos la misma capacidad de experimentar y, que, por lo tanto, podemos experimentar las mismas cosas. Al respecto, es posible reconocer que existen ciertas características humanas que pueden ser consideradas universales, como la experiencia, la percepción y la corporalidad. Sin embargo, esto no quiere decir, necesariamente, que lo que se experimenta hoy al caminar hacia un monumento, sea lo mismo que experimentó una persona en la Patagonia en el pasado.

Con todo, y a pesar de estas críticas que se pueden hacer a la arqueología fenomenológica del paisaje, es interesante (e importante) seguir utilizando conceptos de carácter más bien fenomenológicos - como el ser-en-el-mundo de Heidegger (*In-der-Welt-sein* en alemán, concepto que el autor comienza a acuñarlo en el año 1919, tomando forma en el año 1924 y que cobra especial relevancia en el libro *Ser y Tiempo*, publicado originalmente en el año 1927), la habitación y la vivienda -para pensar en el paisaje, los lugares y el arte rupestre. La razón es que estos conceptos pueden contribuir a una aclaración de la relación entre las personas y el mundo en el que viven, específicamente en cómo se encuentran y dan sentido a las cosas, y cómo se pueden percibir, usar y experimentar los lugares. El problema, como ya se ha expuesto, es la falta de desarrollo metodológico, pero también el hecho de que gran parte de la fenomenología del paisaje se ha concentrado en los monumentos neolíticos y los llamados "paisajes rituales". En este sentido, la vida cotidiana y la interacción social no están incluidas, lo que abre toda una dimensión para futuras investigaciones.

En buenas cuentas, los lugares son tangibles: existen y pueden identificarse como tales en un contexto histórico y cultural específico. Esto también permite ver el paisaje como habitado, es decir, habitar el mundo y comprender el mundo con referencia a la experiencia personal y biológica, así como a un orden social o cosmológico. Siguiendo a Barret "la habitación es un proceso de comprensión de la relevancia de las acciones ejecutadas en algún lugar por referencia a otros tiempos y a otros lugares" (1999:260, traducción propia). A su vez, el concepto de habitación está vinculado con el de vivienda, desarrollado por Heidegger (2012), e incluido en sus trabajos por Thomas (1996, 2001) e Ingold (2000), donde se comprende que vivir implica estar familiarizado con el entorno, es decir, sentirse como en casa (Thomas 1996:89), y sentirse como en casa, la habitación, es una de nuestras formas de estar en el mundo (Heidegger 2012). De esta manera, en lugar de ver el mundo como un objeto preexistente que un individuo autónomo encuentra frente suyo, la vivienda implica que la habitación es lo que hace que el mundo tenga sentido (Ingold 2000:173).

Recordemos que el concepto de estar-en-el-mundo fue desarrollado por Heidegger (2012) para describir cómo las personas se sienten como en casa en el mundo (Moran 2000). Estar-en-el-mundo es, así, la estructura ontológica del ser humano, lo que quiere decir que, desde el principio, nos comprendemos y encontramos inmersos y concernidos en mundos cuyos significados, posibilidades e interpretaciones concretas nos preceden. Para romper con los significados implícitos que conlleva pensarnos como sujetos o animales racionales, Heidegger utiliza el término *Dasein* (Heidegger 2012; Thomas 1996; Moran 2000) para dar cuenta del ente que somos nosotros mismos, término que puede intercambiarse con el término ex-sistencia (Heidegger 2012). *Dasein*, existencia, son términos que subrayan el hecho de que el ser humano no es en primera instancia una mente que juega con sus representaciones que “extrae” de un mundo objetivo y neutro que encuentra frente suyo, sino que está absorto, concernido, jugando en un mundo de preocupaciones, posibilidades, prácticas, significados y sentidos. Es decir, que está, en primera instancia, “afuera”, en el mundo, utilizando instrumentos, relacionándose con otros, y comprendiéndose a sí mismo desde esas relaciones y vínculos dinámicos y concretos. De esta manera, la característica de

las personas es que su ser está vinculado, entrañado, comprometido a y en un mundo. *Dasein* quiere decir que aquello que caracteriza al ser humano es que, desde el comienzo, se experimenta concernido al interior de las dinámicas de un mundo de prácticas, conversaciones y expectativas. La forma particular de ser humanos implica estar siempre en un mundo (Thomas 1996:64), y esto significa que las personas están inmersas en un mundo.

Por mundo se entiende un mundo de contextos significativos, donde los seres humanos relacionan cosas o fenómenos que encuentran con una comprensión ya desarrollada del mundo, o una estructura de inteligibilidad preexistente desde la que se lee, vive y experimentan la textura de la existencia. Por eso, cuando las personas encuentran cosas en un contexto cotidiano, las mismas tienen sentido al relacionarlas con un contexto significativo, es decir, con el mundo que ya conocen y con el que ya están familiarizadas. El ejemplo clásico de Heidegger es del martillo. El significado del martillo no lo comprendemos, al menos en primera instancia, al contemplarlo desinteresada y descomprometidamente estando frente a nosotros sobre una mesa. El significado del martillo lo percibimos experiencialmente cuando hacemos uso de él, es decir, cuando estamos martillando un clavo en una pared. Por esto mismo, si el significado del martillo se experimenta al martillar, no puede comprenderse sino en relación con el clavo y a la pared. Pero no sólo eso. Tampoco puede comprenderse sin tener en cuenta el «para qué» estamos clavando un clavo en la pared, sin tener en cuenta quién y para quién se está clavando ese clavo, ni tampoco desconociendo las habilidades y modos de vivir y de hacer relaciones con el hecho de clavar un clavo en la pared para esto o para aquello. Por eso, el martillo, su significado, se comprende desde la trama de relaciones que constituye lo que Heidegger denomina “mundo a la mano”, es decir, el mundo en el que vivimos con sentido en nuestro día a día, sin necesidad de tener presentes explícitamente en nuestra mente nuestras representaciones, creencias, ideas, etc. En este sentido, Heidegger utilizó la hermenéutica, no sólo en términos de método, sino también en el sentido de que los seres humanos son, antes que nada, interpretativos: ese es el núcleo de la experiencia humana, los seres

humanos interpretan cosas que encuentran, así como cosas que ya han sido interpretadas (Moran 2000:235). De esta manera, las personas tienden a caer en prácticas habituales, habituales en su compromiso con el mundo. Eso significa que interpretan o encuentran cosas basadas en esas prácticas comunes en las que nos relacionamos con el mundo, con las otras, con los útiles y con nosotros mismos.

En relación con esto último, estas ideas también se encuentran en el concepto de *habitus* de Bourdieu, lo que ha llevado a algunas pensadoras a subrayar sus puntos en común (Dreyfus y McDowell 2013). El centro de la teoría de Bourdieu es el concepto del *habitus*, que consiste en sistemas de disposiciones duraderas, la generación y la estructuración de prácticas (Bourdieu 1977:72). Lamentablemente, este no es un concepto fácil de entender, debido a que Bourdieu lo utilizó de manera diferente en varios de sus escritos. El *habitus* se define como un sistema de disposiciones, es decir, de maneras permanentes de ser, ver, actuar y pensar, o un sistema de esquemas o estructuras de percepción, concepción y acción duraderos (en lugar de permanentes) (Bourdieu 2005:27).

El *habitus* está constituido por la sociedad, por las formas en que las personas piensan y actúan en un entorno social, y se crea a través de la socialización y las condiciones materiales. Lo anterior, significa que el *habitus*, las formas de pensar y comportarse se aprenden a través de la educación, el conocimiento y las rutinas cotidianas. Por lo tanto, se adquiere, en lugar de ser natural, y es compartido por personas dentro de las mismas condiciones sociales, de modo que se reproduce socialmente (Bourdieu 2005). Es importante destacar que el *habitus* puede cambiar, ya que es un producto de la historia, pero cambia lentamente. Nuevas experiencias, ideas, conocimientos pueden contribuir a cambiar el *habitus* y la forma en que las personas actúan y piensan. Sin embargo, el *habitus* cambia dentro de ciertos límites establecidos por la estructura o sociedad existente (Bourdieu 2005). Aunque hay cambios constantes, esos cambios tienen lugar dentro de un límite para que la sociedad permanezca estable.

El habitus es, por lo tanto, un sistema de prácticas que son regulares sin ajustarse a las reglas y que no son necesariamente el resultado de acciones conscientes. Estas estructuras condicionan las acciones y las elecciones hechas por un agente. Es decir, el habitus permite al agente individual tomar ciertas decisiones, a su vez, dichas elecciones están estructuradas por el mundo que rodea al agente, y al mismo tiempo, las elecciones que hacen los agentes influyen en el mundo que les rodea. De esta manera, la relación entre el agente individual y el mundo que lo rodea es dialéctica.

A partir de lo anterior, se puede comprender que el habitus es tanto individual como colectivo, puesto que los agentes individuales tienen opciones en términos de acciones o creencias, pero las decisiones que toman son el resultado de su experiencia e historia, y la posición de ese individuo dentro de un campo social. El habitus es, por lo tanto, las prácticas sociales de rutina dentro de las cuales las personas experimentan el mundo que las rodea (Knapp y Ashmore 1999: 20). Es cómo viven, recuerdan, memorizan, actúan, piensan y sienten los seres humanos. Cómo lo hacen, afecta, directamente, las elecciones que toman, y esto también es crucial en el desarrollo de la identidad personal y colectiva.

Seguidamente, entendiendo que en lugar en que vivimos tiene un impacto en la formación de nuestra identidad, puesto que subyace un vínculo entre ellos, es importante destacar que el lugar donde vivimos, lo que llamamos hogar, es el punto de partida para las relaciones sociales y las redes. Como escribió Emmanuel Levinas, el hogar (o, en sus términos, la morada) es el lugar desde donde experimentamos, contemplamos y comprendemos el mundo: el lugar desde donde partimos, pero, sobre todo, el lugar al que regresamos o en el que nos recogemos (Levinas 2016). Con el tiempo, al vivir en un lugar se crea un sentido de pertenencia e identidad, que implica, necesariamente, aprender los códigos sociales y el cómo funcionan las relaciones sociales, a su vez, el comprender sobre su historia o, en buenas cuentas, aprender el habitus. La identidad, entonces, trata de comprender a la comunidad y sus reglas, y definir o distinguir entre una misma y otras

personas, y otros grupos. Así, se puede decir que la identidad es conocimiento, es decir, comprender los códigos de la comunidad y, por lo tanto, es parte integral del habitus.

Por otra parte, Bourdieu usa los términos campo y espacio social para indicar el lugar donde se lleva a cabo la práctica. En tal sentido, campo es donde se lleva a cabo la acción o la práctica social y puede ser político, cultural, ideológico, económico, religioso, etc. Asimismo, cada campo consta de estructuras, y el espacio social es una síntesis de las estructuras en los campos más importantes. El habitus es, por lo tanto, parte de este espacio social. Entretanto, el campo consiste en posiciones tomadas por agentes sociales, que juegan un "juego" en el campo; Este juego es altamente competitivo y su objetivo es acumular capital: capital económico, social, cultural y simbólico (Bourdieu 1977). Para poder participar es necesario conocer la doxa, es decir, las "reglas" no escritas del "juego" (Bourdieu 1977). Así, nuestras acciones y elecciones dependen de nuestra posición dentro del campo social, en el que el capital es un elemento central en la teoría de la práctica de Bourdieu. Al respecto, hay muchas formas de capital, capital económico, cultural, simbólico y social. El capital simbólico consiste en cosas que representan otras formas de capital. El capital social puede consistir en redes y relaciones familiares, mientras que el capital cultural puede consistir en conocimiento, preferencias estéticas y culturales. El capital económico consiste en activos como dinero, propiedad, etc. Cada forma de capital se puede convertir a otras formas, por ejemplo, el capital económico puede convertirse en capital cultural. El capital cultural se adquiere a través de la socialización. De esta manera, el arte rupestre podría considerarse como capital simbólico, ya que podría referirse a redes, contactos, viajes y conocimiento y, por su parte, los objetos e instrumentos líticos, por ejemplo, pueden representar capital económico, social, cultural y simbólico.

Por lo dicho, el habitus es un concepto útil porque las personas no son necesariamente conscientes de sus acciones, más aún, no analizan sus acciones constantemente para comprender los significados o intenciones ocultos detrás de ellos, o el resultado de las acciones. Estas acciones son rutinarias, se dan por sentadas. Sin embargo, esto no significa

que todas las acciones sean inconscientes, las personas moldean activamente su mundo con el que se identifican y memorizan (Knap y Ashmore 1999:20). No hay un límite claro entre lo que es consciente y lo que no. En consecuencia, el habitus está en constante cambio. El punto principal aquí es que las personas actúan e interactúan dentro de un marco dado, el habitus.

Mientras que, en términos de paisaje, el habitus es particularmente interesante porque conecta paisaje, agencia, práctica social e identidad. Esto es particularmente útil para comprender los lugares y cómo se les da un significado. En términos del arte rupestre, los sitios pueden expresar o representar las acciones, elecciones e identidades que conforman el habitus. La ubicación en el paisaje podría representar la práctica social. Esta es una perspectiva interesante para considerar los monumentos en el paisaje, ya que son puntos fijos.

Ahora bien, estos conceptos están relacionados, pero no necesariamente son similares. Heidegger y Bourdieu se inspiraron en Husserl (1970) y sus ideas sobre el mundo de la vida. Sus conceptos se superponen, y todos expresan lo mismo: la necesidad humana de significado y orden, las personas van creando relationalmente significados, habitando así en mundos inteligibles. A su vez, junto a esto, siempre está el riesgo de que dichos significados implícitos se desplomen, poniéndose en evidencia su falta de fundamento, como lo destacó Heidegger en *Ser y tiempo* a propósito de su análisis de la angustia. El sinsentido de la pura contingencia, es decir, de la experiencia inmediata de una cosa varada en frente nuestro sin ninguna referencia a otra cosa que le done sentido. Por ello, ir creando lugares y marcándolos, construyendo, produciendo y usando herramientas, se podría decir que nos «salva» del caos y de la desintegración: nos hace capaces de vivir. Si se considera lo que señala el filósofo Josep Maria Esquirol, «mundo» designa justamente un cierto orden, un cierto equilibrio, una cierta configuración, una cierta justicia, que sostiene aquello que posibilita el cultivo consistente de nuestras vidas singulares y colectivas. Lo contrario de

mando es justamente, lo in-mundo, la in-mundicia, el no-mundo, es decir: aquello que no nos deja vivir (Esquirol 2021:92-97).

4.4. Agencia, *Personhood*, Ontologías animistas y Ontologías Relacionales

Para entender adecuadamente la agencia en contextos no occidentales o premodernos, es esencial reconocer primero que esta se basa en modos de existencia y relación que difieren de las concepciones occidentales modernas. Por ende, resulta crucial examinar la evolución del pensamiento occidental para descubrir cómo se ha configurado la percepción de la individualidad y la humanidad. Esto es especialmente relevante para desmitificar y cuestionar la noción de individualidad como una forma universal de existencia y generación de agencia

4.4.1. El concepto de “Individuo” en Occidente

En la Edad Media, la noción del "individuo" se entendía estrechamente vinculada a una existencia indivisible en el ámbito divino, susceptible a las influencias sagradas y espirituales de espacios consagrados. Por otro lado, la filosofía clásica griega no situaba las interrogantes más enigmáticas y profundas del universo dentro del individuo, y tampoco mantenía una distinción clara entre el Bien y el Mal. Estos últimos elementos cobraron relevancia y fueron acentuados con la introducción del cristianismo. La consolidación del cristianismo en Europa trajo una visión que ponía énfasis en la batalla moral interna y en la imperativa confesión y enunciación de faltas (Thomas, 2004:127).

La doctrina cristiana de la encarnación del Verbo, que sostiene que la sabiduría eterna tomó forma humana, proporcionó un renovado enfoque antropológico a la filosofía. Esta concepción del ser humano otorgó importancia tanto a las relaciones externas como a la

interioridad y profunda intimidad de los individuos. San Agustín emerge como una figura central en la teorización sobre esta dualidad de la existencia humana, entre el mundo físico y el inmaterial (Garagalza, 2006:197). La concepción de que los humanos pueden coexistir en una dualidad del "hombre exterior" (cuerpo) y el "interior" (alma) se volvió esencial para entender a los seres humanos como agentes morales (Thomas, 2004:128).

En el umbral de la modernidad, tanto el Renacimiento como la Reforma Protestante amplificaron estas concepciones, aunque desde ángulos distintos. Mientras el Renacimiento encumbró la libre voluntad y la razón, la Reforma puso énfasis en la relación sin intermediarios entre el individuo y Dios, dejando a un lado la intervención clerical. Estos dos movimientos impulsaron una creciente preeminencia de la autonomía personal y del pensamiento humanista, posicionando al ser humano —y no a la divinidad— en el epicentro del universo conceptual (Thomas, 2004; Ferraris, 2005:57).

Con el avance de la modernidad, filósofos como Descartes y Hobbes delinearon marcos teóricos que, respectivamente, enfatizaban la dicotomía mente-cuerpo y veían al cuerpo como una máquina. Estas perspectivas influyeron profundamente en la epistemología, sentando las bases para una visión más secular y mecanicista tanto del ser humano como de la sociedad. El cuerpo comenzó a ser percibido simplemente como un recipiente para la mente y el alma, y la concepción del ser humano se inclinó hacia un entendimiento más racional y objetivo, distanciándose de las interpretaciones sagradas previas (Latour, 2007:40).

En el siglo XIX, la aparición de teorías evolutivas y genéticas, como las propuestas por Darwin, consolidó una perspectiva más biológica y mecánica de la humanidad. No obstante, el "individualismo", entendido como un discurso que enaltece al individuo, es un concepto relativamente moderno, emergiendo en el siglo XIX y vinculándose al Romanticismo alemán (Fowler, 2004:16).

El individualismo se fundamenta en la premisa de que cada ser humano es una entidad única e indivisible. Bajo esta perspectiva, cada persona es considerada un individuo autónomo y libre, guiado por sus propias motivaciones. Este enfoque instala al individuo como el eje central de la agencia. En el ámbito de la arqueología, tal percepción de la individualidad, entendida como una característica inherente y universal de la humanidad, ha tenido un impacto en las interpretaciones tempranas sobre la agencia (por ejemplo, Sahllins, 1963).

La modernidad se caracteriza, en gran medida, por procesos extensos de alienación. Estos se fundamentan en una concepción particular del ser humano, vista como la máxima expresión de la esencia humana: un ser definido física y conceptualmente por la individualidad. Esta perspectiva presupone que el individuo autónomo existe antes de las relaciones sociales y el lenguaje, creando una dicotomía sujeto/objeto con estos elementos. Surge, así, la idea de que la agencia es absolutamente libre, actuando independientemente de cualquier estructura de poder.

No obstante, es posible observar que tal individuo autónomo es más un ideal, una creación cultural de la modernidad, que, aunque pueda influir en la percepción de "cómo somos", no representa una realidad precisa. De la misma forma, la individualidad de las personas del pasado no puede ser desacreditada como si carecieran de autoconsciencia o agencia reflexiva. En cambio, se debe admitir que estas características no necesariamente demandan que la persona sea indivisible o autosuficiente en un cuerpo para ser evidentes (Fowler, 2004).

Es así que, a lo largo del tiempo, la noción de individualidad ha evolucionado. Sin embargo, ha conservado un subtexto constante que considera a los seres humanos como entidades únicas e indivisibles. Esta perspectiva ha moldeado significativamente las filosofías y las ciencias sociales en la modernidad y la postmodernidad.

4.4.2 Agencia

El desarrollo de las teorías de agencia responde a un deseo de contraponerse a modelos de acción humana deterministas, destacando que los individuos tienen un papel en la formación de las realidades sociales a través de sus acciones y no son meros reactivos a cambios externos (Dornan, 2002). La discusión sobre la persona, la voluntad y la autodeterminación puede rastrearse desde la filosofía griega, siendo esenciales también en los siglos XVIII y XIX a través de pensadores como Locke. No obstante, es en los años 80 los antropólogos y antropólogas revisitán la relación entre agente y estructura, esencialmente a través de las teorías de Bourdieu y Giddens.

Bourdieu introduce el concepto de habitus, un conjunto de disposiciones internalizadas inconscientemente que guían nuestra percepción y acciones en el mundo, determinado por experiencias y condiciones sociales previas (Bourdieu, 2005) (como se ha visto en párrafos anteriores). Por otro lado, Giddens propone que los individuos, a través de su acción y conciencia práctica, son activos en la estructuración del mundo, pudiendo innovar y crear a cada instancia de práctica (Giddens, 1995 [1984]).

En la arqueología contemporánea, la agencia se ha convertido en un tema muy debatido, especialmente desde las décadas de 1970 y 1980, involucrando enfoques relacionados al género, variación de la cultura material, construcción social de subjetividades del actor y estudios de desigualdad social (Dobres y Robb, 2000; Moore, 2000). Las teorías de agencia hoy continúan desarrollándose, siendo influenciadas tanto por discusiones filosóficas históricas como por discusiones contemporáneas, manteniendo como eje central la dialéctica entre el agente y las estructuras sociales en las que participa.

Las teorías de agencia sostienen que la comprensión de los individuos y la sociedad en su conjunto requiere examinar sus conexiones recíprocas. Se postula una relación simbiótica y evolutiva entre la estructura y la agencia, en la que la actividad humana simultáneamente

forma y es formada por la estructura. A pesar de ello, aplicar estas teorías a la arqueología ha sido un desafío debido a las confusas definiciones de estructura y agencia. Comúnmente se presupone que la agencia se centra en la acción individual, mientras que la estructura se relaciona con la sociedad. Se cae así en una presunción de que son entidades distintas y contrapuestas con características definidas (Thomas, 2004). En consecuencia, se proyecta retrospectivamente una dicotomía entre el individuo y la sociedad y, por ende, un concepto humanista de un individuo que existe previamente a su integración en el contexto social (Thomas, 2004).

De acuerdo a Dobres y Robb (2000), existe un acuerdo generalizado de que la agencia no es tanto un acto en sí mismo, sino un atributo de relevancia social de un acto. Aunque esta perspectiva es valiosa, también es lo suficientemente abierta como para permitir interpretaciones muy diversas de la agencia (Dobres y Robb, 2000). La definición de agencia ha sido abordada de múltiples formas, incluso hasta el grado de que ciertas definiciones pueden estar en conflicto entre sí. En contextos como este, determinar qué aspecto de la agencia es más aplicable se convierte en un desafío. A través de los años 80 y 90, la agencia ha sido percibida de diferentes maneras, tales como: reproducción de estructuras cognitivas subconscientes;; manifestación de relaciones de poder mediante actos culturales; oposición a estructuras de poder a través de acción directa o indirecta y colectiva o individual; configuración de subjetividad individual mediante relaciones de poder difundidas; evolución de la individualidad desde una perspectiva psicológica; experiencia de la acción individual en la formación de su propio relato vital; introducción de forma en la cultura material mediante actividad creativa situada socialmente; un proceso de diálogo intersubjetivo con el entorno material y social; establecimiento de diferenciaciones formales y sociales a través de la actividad expresiva; desarrollo efectivo de conocimientos y habilidades tecnológicas, tanto discursivas como no discursivas; táctica utilizada para lograr las metas de un actor racional; y táctica para alcanzar un objetivo en consonancia con un concepto culturalmente establecido de personhood (Dobres y Robb, 2000:9).

El desafío de definir la agencia se enfrenta con dos enfoques propuestos por Dobres y Robb (2000). La estrategia variada reconoce que la agencia puede tener múltiples manifestaciones, y que las discrepancias entre sus definiciones pueden ser más representativas y pertinentes según el contexto. Sin embargo, esta perspectiva, al tratar de ser amplia, puede volverse demasiado general, restando precisión y relevancia al concepto. La otra estrategia propone entender la agencia de manera más circunscrita y enfocada al tema en cuestión, lo que, aunque proporciona una mayor claridad, podría pasar por alto elementos que otorgan riqueza y profundidad al término en el análisis de situaciones sociales reales (Dobres y Robb, 2000). En términos generales, se relaciona la agencia con la habilidad para actuar y con algún tipo de modificación o evolución derivada de dicha acción. Se considera más un atributo de significado social de un acto que el acto en sí (Dobres y Robb, 2000; Moore, 2000). La dificultad radica en que no toda capacidad de acción o el acto por se poseen un valor social. Además, al ver la agencia como contraparte de la estructura y relacionada con el agente, se podría imaginar una constante actividad de los actores sociales, lo que Moore (2000) denomina como "eternamente superactivos o extremadamente activos". Finalmente, el término de habitus emerge como una alternativa más adecuada, pues el cambio es intrínseco en él, fusionando continuamente experiencias pasadas con las actuales, generando estructuras que a la vez son moldeadas y moldean la vivencia

La noción de agencia se concibe dentro de condiciones históricas y materiales específicas y rechaza una definición universal del concepto (Barrett, 2000). Según Latour (2007) la acción, en lugar de ser una actividad plenamente consciente, podría verse como un conglomerado de diversas formas de agencia. La investigación contemporánea de la agencia en la arqueología cuestiona no solo qué es la agencia, sino también quién o qué se define como agente, observando que los estudios de agencia han estado predominantemente enfocados en las intenciones y la racionalidad pragmática de los actores (Gillespie, 2001). Esta concepción contradice teorías recientes que visualizan a los actores no como entidades completamente racionales y pragmáticas, sino como seres a menudo imperfectos e

imprácticos y omite la variación cultural en conceptos como persona o motivación (Gillespie, 2001). La perspectiva que considera a los humanos como seres conscientes, morales y pragmáticos se reconoce como un producto del humanismo filosófico, pero es criticada por ser anacrónica y etnocéntrica cuando se aplica retrospectivamente. Las dicotomías que separan a los humanos de los no humanos, originadas en parte de la metafísica cartesiana y perpetuadas en la tradición intelectual occidental (Ingold, 2000), se destacan como influencias significativas en cómo conceptualizamos la agencia, y el análisis propone que la agencia debería abordarse de manera más inclusiva y conectada con la temática del paisaje.

Según Latour (2007), la modernidad ha invisibilizado las interconexiones entre lo humano y lo no humano, promoviendo una visión asimétrica que segregá lo natural, lo social y lo discursivo. Esta visión moderna, tal como propone Thomas (2004), introduce un dualismo mente/cuerpo en la antropología, atribuyendo falsamente universalidad a la biología humana y relegando la cultura a un segundo plano. Por su parte, Ingold (2000) sugiere que en sociedades cazadoras-recolectoras, las personas no se relacionan desde una mentalidad separada del cuerpo, sino desde una condición de seres totales inmersos en el mundo.

La crítica al humanismo, especialmente destacada por pensadores como Nietzsche y Heidegger, revela resistencia a la idea de que el pensamiento y el lenguaje existan fuera del mundo material. En este sentido, Heidegger (2012) y otros pensadores sugieren que no hay un ser trascendental; ser y mundo están intrínsecamente entrelazados. Así, el “yo” no se entiende como un ente autónomo y trascendental, sino como un Ser-ahí, un ente inmerso y conformado en y por el mundo.

La relación entre el lenguaje y la realidad es también explorada, sugiriendo que el lenguaje no simplemente describe, sino que interpreta la realidad. Henare et al. (2007) sostienen que materia y significado son indivisibles, mientras que Thomas (2004) argumenta que la materialización es un proceso integral que involucra lenguaje, cultura y sociedad.

La noción de identidad relacional desacredita la idea de un individuo aislado. Se argumenta que la humanidad y la agencia son fenómenos intrínsecamente relacionales y contextuales: se actúa en y con relación a otros, y las identidades se construyen y conocen a través de la inmersión corporal y sensorial en el mundo. Imponer el concepto moderno occidental de individuo en otras culturas o en el pasado es visto como potencialmente problemático (Thomas, 2004).

La perspectiva relacional valora la interconexión sobre la integridad autónoma del sujeto o del cuerpo. La agencia, en este marco, es vista como un acto relacional, y apunta a que categorías identitarias como parentesco, género y edad, las cuales podrían diferir significativamente en sociedades no occidentales debido a las diferentes ontologías en las que están basadas. Por tanto, se propone un modelo antropológico de personhood que considera estas diversidades, apoyado por trabajos de diversos investigadores como Gillespie (2001), Jones (2005), y Thomas (2004).

4.4.3 *Personhood*

La idea central de "personhood" sostiene que la identidad de un individuo se moldea a través de sus interacciones y vínculos; es decir, lo que una persona hace y cómo es, deriva de su relación con otros, su entorno cultural y la existencia (Jones, 2005 194:195). Desde esta perspectiva, el enfoque no solo se sitúa en la persona y los objetos que conforman su entorno, sino también en las conexiones que establecen entre ellos. El punto central del concepto de "personhood" radica en cómo se establecen esas conexiones en una sociedad, influenciadas por la actividad diaria y la interacción social. Estas conexiones pueden incluir interacciones entre personas, entre una persona y un grupo, entre grupos diferentes, y también relaciones con el entorno, como con animales, objetos o incluso aspectos climáticos (Gillespie, 2001; Ingold, 2000; Fowler, 2004). Esto plantea una visión donde todo

en el cosmos tiene un componente social en sus interacciones (Viveiros de Castro, 1996), en contraposición a la visión occidental que se centra solamente en las relaciones humanas.

En términos amplios, "personhood" se refiere a la naturaleza o condición de ser considerado una persona. Las identidades se moldean, cambian, mantienen y adaptan en el contexto de las interacciones sociales, tanto en vida como después de la muerte. Con esta perspectiva, las investigaciones sobre "personhood" se centran en entender las dinámicas culturales que definen a las personas, las tácticas que utilizan para navegar esas dinámicas y las identidades resultantes (Fowler, 2004). En cualquier contexto social, emergen tendencias específicas impulsadas por los actores de esas interacciones, generando diferentes maneras de concebir la persona. En nuestra cultura contemporánea, predomina la idea del individuo como una entidad única y coherente. Sin embargo, en contextos no modernos, prevalece otro tipo de concepción, denominada "dividual".

El concepto de "dividualidad" alude a una condición donde el ser es percibido como fragmentado y multifacético, a diferencia de la "individualidad", que sugiere una esencia sólida y homogénea. Esto implica que las personas se construyen a partir de las interacciones que mantienen, intercambiando aspectos de sí mismas, materializados o intangibles. Los rasgos que definen a la "persona dividual" pueden estar presentes físicamente o ser intangibles. Cualquier elemento del universo puede influir en la "persona dividual", alterando su esencia. Su naturaleza depende de las conexiones con otros seres o elementos, y dado que esas conexiones pueden manifestarse de manera tangible, una "persona dividual" encapsula aspectos de toda su colectividad (Fowler, 2004).

Es esencial destacar que no se pretende confrontar lo dividual frente a lo individual como antagónicos o contradictorios. En vez de eso, es adecuado verlos como maneras de interacción y, bajo este enfoque, ambos términos pueden ser valiosos al analizar sistemas de interrelaciones. Al abordar la relationalidad de forma amplia, podemos identificar diferentes tipos de conexiones.

En este marco, Fowler (2004) distingue dos variantes de la dividualidad: la divisibilidad y la permeabilidad. En la primera, se reconceptualiza al individuo al extraer una porción de su esencia y transferirla a otro en ciertas prácticas. La permeabilidad alude al individuo que absorbe sustancias que modifican su composición interna. Así, el cuerpo se ve como un conjunto, pero con límites que permiten el paso de sustancias y energía.

La idea dividual del ser sugiere que las sustancias generativas circulan no solo entre humanos, sino también en espacios, objetos y seres vivos. Las conexiones divitudales no solo unen personas, sino que integran todo el universo en un ser. De esta manera, el concepto de comunidad abarca tanto a humanos como a entes no humanos en una misma sociedad (Ingold, 2000). Estos entes pueden poseer conciencia y lenguaje, y por ende, influir en acontecimientos, convirtiéndolos en posibles actores sociales.

Bajo una perspectiva moderna, el humano se ve como una entidad biológica con mente, espíritu y autoconciencia. Aquí, la mente alberga la lógica, el alma es la esencia inmutable con valor espiritual y el cuerpo es su envoltorio. Al atribuir todo al humano, se le ve cada vez más indivisible. Aunque humanos y animales comparten características, se distinguen en la mente. A los animales les falta esta esencia, lo que significa que carecen de alma (Descartes 1984, citado en Willerslev 2007:14). Así, en la visión moderna, existe una conexión biológica pero una separación espiritual con la naturaleza.

Descola (2004) denomina esta perspectiva como "Naturalismo". Este enfoque ve una naturaleza única con múltiples culturas, reconociendo la materia compartida, pero diferenciándola en lo espiritual. Viveiros de Castro (2004) propone "Multiculturalismo" y "Multinaturalismo" para diferenciar las visiones modernas de las indígenas, asumiendo una uniformidad espiritual, pero diversidad de formas físicas.

En culturas no occidentales, los seres adoptan diferentes formas, no solo humanas, y pueden manifestarse como ríos, plantas o espíritus, todos con intelecto y sentimientos.

Taylor (1871) acuñó "Animismo" para estas creencias, aunque fue criticado por su generalización (Willerslev 2007: 15). Sin embargo, Descola (2004) aconseja usar el término con precaución por su connotación histórica y las implicaciones en el estudio de culturas antiguas.

Posteriormente, el concepto de animismo ha sido revisado para enfatizar las conexiones sociales entre seres humanos y otras entidades (Descola, 2001, 2003, 2004). También se le ha visto como una ontología vinculada al hábitat, en la cual distintos seres interactúan y perciben mutuamente (Ingold, 2000). Otros lo entienden como la habilidad de establecer interacciones ecosemióticas entre humanos y otros seres (Hornborg 2001a; 2001b; 2006).

Descola (2001) plantea que el animismo utiliza esquemas sociales para estructurar las conexiones conceptuales entre humanos y otros seres, visualizando a animales, vegetales, astros y minerales como entidades con esencia anímica capaces de interacción con los humanos (Descola, 2003).

De forma parecida, Bird-David (1999) introduce una epistemología basada en relaciones, centrada en el concepto de personalidad y la idea individual del individuo. Ingold (2000), por su parte, caracteriza la ontología animista o relacional como un continuo proceso de conexión, en el cual la existencia se manifiesta en las relaciones entre seres, no confinada en un individuo aislado. Así, cada entidad depende de la energía vital de las demás para subsistir, formando un complejo entramado de conexiones a través del universo (Ingold 2000). Este renovado interés en el animismo y su énfasis en la interconexión ha llevado a la expansión de las ideas tradicionales de socialidad, reconociendo la presencia y perspectivas de diversas entidades, sean humanas o no.

En última instancia, si entendemos la agencia como la capacidad de actuar e influir, esta no recae en los individuos en sí ni en sus propósitos, sino en las relaciones dinámicas que establecen entre ellos (Latour, 2007).

4.4.4 Ontologías animistas

Las ontologías animistas consideran que las personas no nacen solo como individuos. A través de diferentes rituales, objetos y sustancias, las personas son moldeadas y transformadas, contando con la intervención de seres divinos y primordiales. Estas prácticas juegan un papel vital en definir la identidad tanto individual como colectiva. Es esencial para los investigadores reconocer cómo los objetos y sustancias se involucran en estos procesos. Analizar cómo las sustancias juegan un papel en la creación de la identidad, especialmente en contextos ontológicos modernos, puede arrojar luz sobre las relaciones y cómo afectan la identidad.

Según Ingold (2000), las personas heredan dos cosas de sus ancestros: sustancias materiales (como la sangre) y memoria cultural. La primera está ligada a la herencia genética, mientras que la segunda a conocimientos y tradiciones pasados de generación en generación. Sin embargo, en muchas culturas, lo que se hereda no es solo biológico, sino también relacional, intercambiándose entre diferentes seres del mundo. Los ancestros no son solo humanos; pueden ser espíritus o seres míticos. Las relaciones no son solo con humanos; las personas también se conectan con animales, espíritus y objetos. No solo heredan atributos fijos, sino que se forman continuamente a través de relaciones.

Es decir, en las ontologías animistas, la identidad y el parentesco no son solo cuestiones biológicas. Se forman a través de interacciones y relaciones con diferentes entidades, y se nutren y moldean a lo largo de la vida diaria. Las actividades cotidianas y los intercambios desempeñan un papel esencial en este proceso.

4.4.5. Ontologías relacionales

Las ontologías relacionales, como el animismo, sugieren que seres no humanos tienen la capacidad de manifestar agencia o actuar como agentes sociales en determinados

contextos. Este enfoque ha cobrado relevancia, en especial desde el aporte de Gell (1998), proponiendo el concepto de abducción de la agencia, sugiriendo que ciertos objetos, en especial los que él llama "artwork", pueden involucrarse en interacciones sociales, argumentando así que la agencia de un objeto siempre se deriva del sujeto humano.

Es así, que Gell (1998) se enfoca principalmente en objetos de artwork como entidades involucradas en relaciones sociales y los considera como índices que permiten la abducción de la agencia. La categorización de estos índices es fundamental para él, ya que permite identificar la agencia social. Gell (1998) también distingue entre agentes primarios (seres intencionales) y agentes secundarios (objetos que distribuyen la agencia de los agentes primarios en su entorno causal). Sin embargo, Gell (1998) introduce el concepto de "personería distribuida" para superar esta dicotomía categórica, lo que implica que la agencia no reside solo en un agente aislado sino en una red de relaciones.

En este contexto, es importante destacar que no sólo los objetos pueden estar en esta categoría; incluso seres animados pueden carecer de alma o personería en las ontologías animistas. No obstante, es crucial comprender que no todos los seres con alma son considerados personas, y el estatus de persona no se aplica uniformemente a todos los seres animados (Willerslev, 2007).

La comunicación desempeña un papel central en la atribución de subjetividad y significado a estos objetos y seres animados. Dado que la comunicación es subjetiva y su significado es fluido, el grado de subjetividad asignado a estos objetos siempre está abierto a negociación y debate. Esta dinámica se convierte en un elemento fundamental para la integración social en su sentido más amplio y para la formación de identidades.

Es importante destacar que no todos los agentes necesariamente poseen voluntad o intencionalidad. Algunos objetos se consideran portadores de una esencia vital poderosa y autónoma, mientras que otros se les atribuyen formas más débiles de subjetividad o incluso

ninguna. Esto significa que no todos los objetos son percibidos como animados o dotados de subjetividad de la misma manera. La cantidad y calidad de la sustancia anímica que se cree que poseen influye en su capacidad para actuar de manera autónoma. Los objetos que carecen de alma o que poseen una sustancia anímica insuficiente para la acción independiente requerirán la intervención humana para manifestar agencia y, por lo tanto, pueden ser considerados agentes secundarios (Santos-Granero, 2009).

Es esencial comprender que un agente no existe de manera aislada, sino que forma parte de una red de relaciones en una estructura que al mismo tiempo estructura. Por lo tanto, es posible identificar la agencia o las capacidades de un ser de antemano; solo pueden activarse y reconocerse a través de la interacción con otros seres y dentro de sus propios parámetros ontológicos.

Algunos objetos pueden no ser productos del trabajo humano, sino resultado de una agencia sobrenatural, y encapsulan los poderes y afectos de sus creadores sobrenaturales. Sin embargo, estos objetos requieren la intervención humana para activarse. Otras formas de materializar la subjetividad implican la producción de objetos que actúan como sujetos, a menudo a través de la destreza manual. En estos casos, los artefactos se convierten en manifestaciones objetivas del conocimiento, las habilidades y los sentimientos de quienes los crearon, compartiendo así su subjetividad. Otra forma de objetivar la subjetividad se relaciona con la esfera de la acción ritual, donde se producen objetos que son simultáneamente sujetos.

Este enfoque permite comprender un mundo en el que, si bien no todos los seres son humanos, muchos de ellos pueden ser considerados personas. Sin embargo, es importante señalar que la categoría de persona no se limita a una distinción binaria entre personas humanas y personas no humanas. En cambio, varía según la calidad y cantidad de la sustancia anímica que poseen y su capacidad de agencia. Para entender las complejidades inherentes a las nociones animistas, es crucial centrarse en las capacidades sensoriales que

las personas atribuyen a la constitución anímica y corporal de diferentes tipos de seres (Santos-Granero, 2009).

En resumen, la agencia no siempre implica intencionalidad, y su naturaleza y alcance pueden variar según el contexto cultural y las relaciones entre agentes y objetos en ontologías relacionales como el animismo. Estas ontologías reconocen una diversidad de formas de ser y actuar de las cosas y de los seres, lo que enriquece la comprensión de la agencia en diferentes contextos culturales.

4.5. Memoria

La memoria es un elemento muy importante a la hora de intentar comprender los lugares, agregando no sólo una nueva dimensión al material arqueológico, sino también amplía el modo cómo este se interpreta. Si se parte de la premisa que hubo un pasado en el pasado, así como un presente y un futuro, y el pasado es fundamental para explicar y dar sentido al presente, es posible afirmar que el modo de vida que constituye a los seres humanos se relaciona íntimamente con su capacidad (y modo) de recordar. y que, en este sentido, la cultura material puede usarse para justamente para recordar. Toda técnica –tanto los objetos técnicos como los saberes- puede comprenderse, así, como una mnemotécnica, incluidas aquellas técnicas y prácticas que no se desarrollan explícitamente con tales fines (Stiegler 2004:219) Por ejemplo, los objetos pueden asociarse con personas y eventos específicos, de esta manera los bloques y las paredes con arte rupestre pueden considerarse como depósitos de motivos de varios eventos, y pueden usarse para narrar una historia.

Por otra parte, la memoria técnica o, como Stiegler la denomina a partir de una lectura de Husserl y de Leroi-Gourhan, la memoria terciaria, debe concebirse a partir del proceso de externalización implicado en la inscripción de la memoria en soportes o prótesis externas (Stiegler 2002a). Para Husserl (1959), la memoria o retención primaria es aquella experiencia del flujo temporal en el que el pasado muy reciente se va prolongando tanto en

el presente como también en la expectación de lo que está por venir, como es el caso cuando escuchamos una canción, objeto temporal por excelencia. La memoria o retención secundaria es, por su parte, el recuerdo como tal, la rememoración. Por último, la memoria o retención terciaria, la que en Stiegler (2002b) cobra un rol protagónico, es la huella de un pasado no vivido por la conciencia, es decir, lo que, a diferencia de las otras dos, no pertenece a la esfera de la experiencia vivida, lo que también podemos pensar como «herencia» o, en los términos del mismo Husserl, “conciencia de imagen”, inscrita en soportes externos que prolongan determinadas formas de vida (humana) a través de medios no vivos.

Lo interesante es que, para Stiegler, la memoria externa, inscrita tanto en objetos elaborados explícitamente para ello (libros, fotografías, pinturas) como también en aquellos elaborados para otros fines (como una punta de proyectil que, si bien es elaborada para la caza, en su elaboración y uso se prolonga un modo de relación particular con el mundo, con la naturaleza, con las creencias, etc.), constituye o determina la criteriología a partir de cómo se va experimentando lo que va pasando, las cosas a las que se les presta atención, las formas en cómo se recuerda y aquello hacia lo que se tiende y se espera. La memoria o retención terciaria es la memoria colectiva, en la medida que está inscrita y externalizada en los soportes de memoria, y constituye la posibilidad misma de su resignificación. Esto compone a la memoria colectiva, en tanto proceso de reelaboración continua de aquellas calendariedades y cartografías que establecen los lugares como espacios significativos para quienes los habitan. Como escribe el mismo Stiegler: “De manera muy general la retención terciaria es esta prótesis de la conciencia sin la cual no habría espíritu, ni retorno, ni recuerdo del pasado no vivido, ni cultura” (Stiegler 2004:61). Es decir, desde esta mirada, la memoria inscrita en los soportes externos, como el arte rupestre, es condición de posibilidad para el cultivo de todo modo de vida colectivo e individual, los que se traman en circuitos y procesos de larga duración al interior de los cuales los “recién llegados” adoptan las posibilidades heredadas, revitalizándolas de cara a otros futuros posibles. Técnica, cultura y memoria –en el sentido de que la segunda es la transmisión, a través de medios

no-vivos de modos de vida que se prolongan- no pueden pensarse entonces de modo separado, sino que son parte de un mismo proceso, proceso que articula sobre sí mismo la memoria, la atención y la espera.

La mitología, la cosmología y las historias sobre antepasados y el modo como estas se inscriben, conservan y transmiten de generación en generación, posibilitan y, a la vez, condicionan una comprensión compartida de la identidad y el pasado. En este sentido, la memoria, proceso a la vez interno y externo, a la vez espiritual y material, a la vez individual y colectivo, se vuelve importante para este estudio porque aumenta la posible comprensión de por qué se construye un monumento y por qué se elige un lugar específico. También es una herramienta analítica para interpretar la práctica social. La memoria se puede utilizar para legitimar la práctica social, integrándose simultáneamente en ella. El pasado puede servir para legitimar acciones y el estado de cosas en el presente, así como acciones y eventos futuros. La memoria social es interesante en términos de comprensión de la ubicación de los sitios de arte rupestre, así como la práctica de hacer imágenes en soportes rocosos y se utilizará en ese trabajo para analizar e interpretar la ubicación y la reutilización del lugar, es decir, regresar a los sitios de arte rupestre para hacer más imágenes, reutilizando y resignificando en ocasiones las preexistentes.

Con todo, existen muchas definiciones y enfoques para el estudio de la memoria. Una definición que funciona muy bien en relación con el aspecto colectivo de la misma, así como la formación y mantenimiento de la identidad, es el término memoria social, que se puede definir como "(...) una expresión de experiencia colectiva: la memoria social identifica a un grupo, dándole una idea de su pasado y definiendo sus aspiraciones para el futuro" (Fentress y Wickham 1992:25). Esta definición es útil para los propósitos de esta investigación, ya que abarca el aspecto colectivo, así como la formación y el mantenimiento de la identidad, que es central para el habitus. Hay varios términos para la memoria a nivel colectivo en la literatura disponible: memoria colectiva, memoria cultural, memoria social; los términos esencialmente significan lo mismo. Ha habido algunas críticas al término

memoria colectiva, puesto que se considera que estudia al grupo a expensas de los individuos y sus recuerdos personales (Misztal 2003). Assmann (2006) prefiere el término memoria cultural, que es una forma especial de lo que él llama memoria comunicativa (Assmann 2006:8). Según Assmann, la memoria comunicativa describe el aspecto social de la memoria individual, que crece a partir de la interacción entre las personas (2006:3).

Pues bien, recientemente se ha explorado la memoria en la investigación arqueológica, así como en diversas disciplinas como la historia, la sociología y la psicología (por ejemplo, Connerton 1989; Fentress y Wickham 1992; Halbwachs 1992; Hallam y Hockey 2001; Wertsch 2002; Misztal 2003; Assmann 2006). Dentro de la arqueología, se han publicado algunos libros y artículos importantes en la última década (Alcock 2002; Bradley 2002; Van Dyke y Alcock 2003; Williams 2003; Jones 2007; Armstrong 2012). Algunos estudios han estado relacionados con el desarrollo de la mente humana y los aspectos cognitivos relacionados (Renfrew y Zubrow 1994, Lewis-Williams 2002, 2005), pero no con la memoria como tal. Maurice Halbwachs es generalmente reconocido como el primero en escribir extensamente sobre el tema (Halbwachs 1992). Él creía que un pasado recordado colectivamente es esencial para la solidaridad y la unidad grupal. Halbwachs sugirió que el pasado podría cambiarse en términos de seleccionar recuerdos que reflejen el presente político, y que los grupos desarrollos su propio pasado único que contribuya a una identidad única (Halbwachs 1992).

Aún más, la memoria es tanto un proceso fisiológico como cultural. Aquí, el énfasis está en la memoria como proceso cultural o práctica. Se pueden distinguir varios tipos de memoria: memoria episódica o personal, que está relacionada con experiencias personales en el pasado; memoria semántica o cognitiva, recordando el conocimiento que cada persona no necesita haber experimentado; y "memoria de hábitos", recordando a través de la reproducción de una actuación o acción, como nadar, andar en bicicleta, etc. (Connerton 1989; Assmann 2006). La memoria es colectiva y personal, subjetiva e individual, pero también está estructurada por el lenguaje, las imágenes, las ideas colectivas y las

experiencias compartidas con otras personas (Fentress y Wickham 1992:7). Sin embargo, los límites entre la memoria individual y colectiva son difusos. La memoria está vinculada a la identidad personal y grupal, ya que los grupos son un marco estable para la identidad y la memoria, proporcionando a los individuos marcos donde se localizan los recuerdos (Fentress y Wickham 1992:37).

Paralelamente, en términos de función, la memoria tiene un dualismo inherente, ya que puede usarse para una representación precisa del pasado, así como para crear un pasado "utilizable" (Wertsch 2002: 31). Esto implica que una función de la memoria es crear un pasado, y al hacerlo se crea una identidad colectiva, basada en la experiencia y la tradición. La memoria social refleja así el marco social de un grupo particular y es subjetivo en el sentido de que diferentes grupos o comunidades tienen diferentes recuerdos colectivos (Wertsch 2002:40-45). Es decir, la memoria social pertenece a un grupo o comunidad, y cada comunidad tiene sus propias herramientas culturales particulares para recordar. Dichas herramientas podrían ser narrativas, genealogías y representaciones rituales. Es importante destacar que la memoria colectiva es, por lo tanto, parte integral de la práctica social. Según Connerton (1989), hay dos tipos de prácticas sociales: prácticas de inscripción, donde la memoria se almacena en libros, ordenadores, etc., y prácticas incorporadas, donde la memoria se almacena a través de la actividad corporal o la presencia (Connerton 1989:72-73). Esta última está asociada con prácticas y ceremonias conmemorativas que son performativas. La memoria social se encuentra en ceremonias conmemorativas, como los rituales, donde la repetición acentúa la continuidad con el pasado (Connerton 1989:44-45). Los rituales son un método formal de recordar o conmemorar, y las personas prototípicas o los eventos históricos o mitológicos, generalmente, se mencionan en las ceremonias conmemorativas. La recreación ritual se presenta en este tipo de ritual y esto es importante para crear y dar forma a la memoria comunitaria (Connerton 1989:61). Por lo tanto, el ritual es una forma de volver a experimentar ciertos eventos en el pasado. Las tradiciones son creadas y sostenidas por rituales. La memoria social se crea y mantiene a través de acciones repetitivas como parte de los rituales de tal manera que la memoria se encarna. La religión,

la cosmovisión y el ritual son, por lo tanto, prácticas relacionadas que son ideales para preservar la memoria, ya que la naturaleza repetitiva de las acciones rituales y la narración de historias contribuyen al recuerdo continuo.

Una de las formas en que se puede preservar la memoria es haciendo referencia al mundo material con el que las personas están familiarizadas (Connerton 1989; Fentress y Wickham 1992: 37, Taçon 1994; Ingold 2000). Los métodos de transmisión son a través del habla, la narrativa, las familias, los rituales y el lenguaje corporal (Fentress y Wickham 1992:47). Gosden y Lock (1998) distinguen entre mito o historia mítica e historia genealógica. Este último es el método principal para narrar la historia en sociedades no alfabetizadas y se utilizan varias mnemotécnicas para recordar. El parentesco podría haber sido muy importante en las sociedades cazadoras recolectoras, ya que regula las relaciones y alianzas sociales, así como la economía y la política. La evidencia etnográfica muestra que el paisaje puede actuar como un mnemónico, de hecho, es memoria, por ejemplo, en los aborígenes de Australia (por ejemplo, Morphy 1995; Ingold 2000). Este también podría ser el caso en otros grupos cazadores-recolectores, en el sentido de que los lugares o las características topográficas podrían haberse asociado con eventos históricos o mitológicos.

Sin embargo, hay otras posibilidades, por ejemplo, la repetición a través de canciones, rituales y monumentos. La mayoría de los estudios arqueológicos relacionados con la memoria tienden a concentrarse en los monumentos, en particular los entierros y la arqueología de la muerte (por ejemplo, Williams 2003). El término "monumento" proviene del latín "memore", que significa recordar. Los monumentos pueden construirse por varias razones: para conmemorar y recordar, para mostrar riqueza o estatus social, para marcar lugares, para confirmar y fortalecer las relaciones sociales. Los monumentos son eternos y atemporales y, como tales, son fundamentales en la transmisión y el mantenimiento de la memoria social, ya que las ideas, la identidad cultural y social pueden comunicarse a través de los monumentos. Sin embargo, el significado y la forma de un monumento pueden

cambiar drásticamente desde el momento de su construcción (por ejemplo, Barrett 1999, 2000). El pasado existe en el presente y en el futuro a través de monumentos.

En este sentido, la temporalidad es integral para comprender el lugar, el paisaje y la memoria. El paisaje no sólo consiste en relaciones espaciales, sino que también consiste en relaciones temporales, entre monumentos o entre el presente y las historias sobre el pasado. Evidentemente, esta es una perspectiva interesante para considerar el estudio del arte rupestre, que parece unir el pasado, el presente y el futuro y, por lo tanto, cambiar las concepciones y los significados. Es conceivable que el arte rupestre haya sido utilizado como un mnemónico, ya que las imágenes fueron reutilizadas. Del mismo modo, un objeto podría haber sido utilizado para contar una historia sobre el pasado, o un objeto en particular podría tener una biografía propia. La memoria social incluye cosmología, mitología y lugares relacionados con distintos eventos, como el conocimiento de lugares de reunión, caminos, entierros y asentamientos abandonados, dentro de un contexto histórico y cultural específico (Ashmore y Knapp 1999:14). En otras palabras, la memoria social se refiere a un marco espacial específico (Halbwachs 1992). La memoria tiende a organizarse en torno a los lugares y la experiencia sensorial, y deja huellas en el paisaje (Halbwachs 1992; Misztal 2003:16-17; Armstrong 2012). Esto significa que el paisaje puede incluir potencialmente memoria colectiva y personal.

Por lo anterior, la memoria y la identidad están estrechamente vinculadas y la relación es dialéctica: la identidad da forma a los recuerdos en términos de lo que se considera que vale la pena recordar, y los recuerdos dan forma a la identidad. La memoria consiste en imágenes, habla, experiencias y emociones. Las imágenes y las palabras se complementan entre sí. Las imágenes son metáforas, ya que contienen información que las personas con la misma identidad cultural pueden "leer" y comprender. Los códigos y símbolos se han acumulado durante mucho tiempo y, como tal, forman un "lenguaje" cultural. Las metáforas implican tomar un término de un marco de referencia y usarlo dentro de un marco de referencia diferente (Tilley 1999:4). Algunas metáforas siempre se entenderán

independientemente de la geografía y los antecedentes sociales o culturales. Otras metáforas son específicas de cada cultura y sólo pueden ser entendidas por aquellos que conocen los códigos culturales, por lo que no es extraño que algunas metáforas puedan no ser entendidas por alguien que no es un miembro de un grupo cultural particular (Tilley 1999:9). La identidad y las metáforas están por lo tanto relacionadas, y esto crea una base para construir una experiencia y memoria colectiva.

Así, la memoria social configura la identidad personal y colectiva, así como la identidad cultural. En consecuencia, crea y ayuda a mantener una identidad local. Las personas nacen dentro de una identidad social y cultural, y la memoria social juega un papel crucial en la configuración de esa identidad. Los recuerdos personales y sociales crean identidades individuales, así como identidad grupal, y lo que un individuo recuerda y elige recordar está relacionado con la identidad grupal, en el sentido de que las historias y tradiciones son parte de la identidad grupal y se aprenden desde la infancia. Esto significa que la memoria juega un papel importante en la forma en que el mundo se experimenta y se percibe individual y colectivamente.

Mientras que la memoria y el habitus se refieren tanto a la continuidad como al cambio, el cual no debe pensarse desvinculado de la inercia. La inercia se puede definir, precisamente, como la ausencia de cambio (Dodgshon 1998:162) y es la reacción de la sociedad al cambio, puesto que, aunque el mundo cambia constantemente, la gente quiere muchas veces que las cosas permanezcan constantes. La disposición a aceptar el cambio disminuye a medida que las comunidades se vuelven más fijas en el espacio y el lugar. La inercia mantiene el carácter estructural de la sociedad, es decir, las partes de una sociedad que cambian lentamente y resisten cambios rápidos o repentinos (Dodgshon 1998:162). Las prácticas y procesos sociales se centran en estructuras que conducen a la inercia, que no deben separarse de otras estructuras. Esto tiene implicaciones en términos de cómo pensamos sobre el paisaje, ya que la inercia puede ser tan poderosa como el cambio en lo que respecta a la variación en el tiempo y el espacio. La inercia también está relacionada con la memoria,

ya que la memoria conserva lo que es y lo que ha sido. Para mantener el equilibrio, se puede construir un pasado para que se puedan explicar las cosas. A medida que una comunidad se establece, sus estructuras se vuelven más estables y menos susceptibles al cambio. Esto significa que evitar el cambio y preservar una forma de vida podría ser de interés para algunas personas o grupos, o para la comunidad en general. Por otro lado, se producen cambios, por ejemplo, nuevos ritos funerarios. Se incorporan nuevas ideas e influencias a las tradiciones existentes, de modo que los cambios se producen lentamente. Esta continuidad crea estabilidad e identidad, y puede mantenerse, por ejemplo, a través del ritual. La inercia, y por lo tanto la continuidad, es una indicación de que se mantienen las estructuras sociales.

Ahora bien, la idea de que hubo un pasado en el pasado es, quizás, un reflejo de la comprensión lineal moderna del tiempo. Hay otras formas de conceptualizar el tiempo y el pasado, como lo demuestra la evidencia etnográfica.

4.6. La noción de estilo en la arqueología

Esta investigación se fundamenta en un marco teórico que abarca la noción de intercambio de información, un aspecto que se encuentra estrechamente ligado a la práctica del arte rupestre. Este marco teórico permite identificar los elementos clave que se relacionan con los espacios en los que se encuentra el arte rupestre, considerando el paisaje como un elemento que integra los motivos, los paneles y los sitios en cuestión. Además, se añade la diversidad de cultura material que se puede encontrar en distintos contextos.

Para poder hablar del intercambio de información, es necesario considerar la teoría del estilo, puesto que permite comprender cómo el arte rupestre y otras manifestaciones materiales pueden servir como medios para transmitir mensajes entre las personas.

En este contexto, el intercambio de información hace referencia a la eficacia que tiene el arte rupestre, y en especial los motivos de manos, para comunicar información a las diferentes personas que ocuparon los espacios donde se encuentran estas manifestaciones. Para ello, a continuación, se presentan distintas definiciones del concepto de estilo utilizadas en diversas investigaciones sobre el arte rupestre.

4.6.1. El concepto de estilo en el arte rupestre

Dentro de las investigaciones arqueológicas que han considerado el concepto de estilo y su interpretación, ha sido posible observar diversos cambios y distintas perspectivas en el transcurso del tiempo. Las variaciones que ha tenido la conceptualización del estilo han ido surgiendo en relación con la perspectiva de cada persona investigadora que ha utilizado este concepto, su escuela de pensamiento y el enfoque de su investigación.

En relación con el arte rupestre, los primeros investigadores e investigadoras que utilizaron el concepto de estilo lo definieron como una manera o una forma distinta de pintar, y entendieron, por lo tanto, que el estilo podía comprenderse como un elemento que demarcaba la presencia de distintos grupos (Francis 2001). Desde esta perspectiva, el estilo se utilizó para distinguir entre sí determinadas tradiciones de arte rupestre, por ejemplo, en el sur de Europa, el arte rupestre paleolítico fue diferenciado del arte rupestre post-paleolítico (Breuil 1920). Esta compresión del estilo también ha sido utilizada para distinguir diferencias entre el arte rupestre de sociedades cazadoras-recolectoras y sociedades agrícolas. Asimismo, el estilo ha sido utilizado para establecer fases cronológicas dentro de tradiciones específicas relacionadas con el arte rupestre (Breuil 1952, 1955-1975, Leroi-Gourhan 1967). De esta manera, la comprensión teórica del estilo continúa siendo utilizada por diversos investigadores e investigadoras con el propósito de desarrollar y analizar cronologías y secuencias en el arte rupestre (Francis 2001, Domingo- Sanz y Fiore 2014).

Así, el concepto de estilo ha sido ampliamente discutido en la arqueología, así como en estudios sobre cultura material y antropología social. Diversas corrientes de pensamiento han utilizado diferentes nociones de estilo en sus investigaciones (Hodder 1982; Sackett 1982, 1985, 1986; Wiessner 1983, 1989, 1990; Binford 1989; Layton 1991; Conkey y Hastorf 1990; Carr y Neitzel 1995). Enfoques considerados más "tradicionales" en la arqueología, como los estudios históricos culturales (Trigger 1992), han tratado las diferencias estilísticas como indicadores de cambios cronológicos (por ejemplo, Breuil 1952), una perspectiva que aún persiste en algunas investigaciones sobre arte rupestre. Sin embargo, a finales de la década de 1970 y principios de la década de 1980, desde la arqueología, las interpretaciones del estilo comenzaron a interpretarlo como un fenómeno activo que implicaba compromisos sociales emic, es decir, perspectivas internas y subjetivas, en contraste con las adaptaciones pasivas etic, relacionadas con las condiciones ambientales (Binford 1972).

Por su parte, Conkey y Hastorf (1990) han planteado que la interpretación del estilo no debería centrarse en "personas" o "sociedades" con diferentes etapas cronológicas, sino que más bien debe comprenderse en el contexto de cómo se hacen las cosas. En enfoques posteriores, la noción de estilo se ha configurado dentro de usos sociales e ideológicos más conscientes relacionadas con la cultura material, específicamente a través de la noción de "símbolos en acción" (Hodder 1982). Este aspecto ha generado debates en relación con las teorías de intercambio de información, las cuales se basan en diversas formas de estructuralismo (Leroi-Gourhan 1967; Wobst 1977; Smith 1989, 1994; Conkey 2001; Lewis-Williams 2002; McDonald 2008; McDonald y Veth 2011). Esto último ha conducido al desarrollo de investigaciones con aplicaciones e interpretaciones del estilo, tanto desde una perspectiva etic como emic.

Por otro lado, las investigaciones relacionadas con el arte rupestre que han interpretado el estilo como un fenómeno desde una perspectiva exclusivamente etic han demostrado ciertos problemas. Es así, que en la década de los ochenta cuando se introdujo constantemente la datación directa mediante radiocarbono, los investigadores e

investigadoras demostraron que las cronologías previamente establecidas del arte rupestre, basadas en criterios estilísticos, necesitaban ser reconsideradas (Lorblanchet y Bahn 1993). A pesar de que existieron algunas concordancias entre las cronologías tradicionales y las nuevas cronologías fundamentadas en dataciones absolutas, también surgieron diversas discrepancias.

Por su parte, considerar el estilo únicamente desde una perspectiva emic también plantea dificultades, por ejemplo, la variación estilística podría reflejar un cambio en el transcurso del tiempo (Layton 1991; Roe 1995). En distintas áreas donde se han investigado sitios con arte rupestre, se ha evidenciado cómo ciertos atributos estilísticos pueden surgir debido a la estrecha colaboración entre individuos o grupos artísticos específicos (Taylor 1996), en consecuencia, el estilo bien podría representar distintos conjuntos de individuos o sociedades. De esta manera, es posible que aquellos individuos que crearon el arte rupestre hayan producido numerosas pinturas a lo largo de su vida, las cuales, con el tiempo podrían formar una fase estilística completamente distinta a ojos de quienes las estudian con una distancia temporal considerable (Haskovec y Sullivan 1989; Chaloupka 1993a; Taçon y Chippindale 2001).

Seguidamente, de acuerdo con las investigaciones de Smith (1994) acerca del arte rupestre ella caracteriza el estilo como "...la expresión personal y/o grupal de la comunicación visual a través de formas creadas..." (1994: 34, traducción propia). Esta conceptualización surge a raíz de la percepción que la autora posee acerca del estilo como un fenómeno emic activo. En esta línea, la autora propone que, en sus investigaciones, esta interpretación del estilo se ajustaba a su campo de estudio y a sus fuentes (Smith 1994). Es por este motivo que Smith afirma que cada arqueólogo y arqueóloga debe ser capaz de desarrollar su propio enfoque para comprender el estilo, relacionado con su área de investigación específica, con el propósito de abordar las interrogantes particulares que surgen en el estudio del arte rupestre.

Brady (2005), por su parte, presenta una definición del estilo en un contexto parecido al planteado por Smith (1994), sin embargo, propone al estilo de una manera distinta al describirlo "...como una forma o manera de hacer las cosas" (2005:61, traducción propia). Esta definición se introduce de manera significativamente más amplia. Según su explicación, Brady (2005) plantea una conceptualización que busca abordar tanto la configuración visual como la técnica empleada en la creación de cultura material. A pesar de las diferencias, tanto Smith (1994) como Brady (2005) delimitan el concepto de estilo basándose en cómo puede ser adaptado a sus respectivos campos de estudio. De esta manera, ambos consideran el estilo como un fenómeno dinámico, utilizando este enfoque de manera equiparable para lograr una comprensión del pasado.

Chippindale y Taçon (1993) también desarrollaron su propia interpretación conceptual de estilo, sin embargo, se mostraron en contra de emplear el término en sí, propusieron la importancia de definiciones precisas. Argumentaron que las definiciones de estilo que existían incluían aspectos menos significativos que otros para examinar el "significado cronológico", objeto de su estudio (Chippindale y Taçon 1993:39). En consecuencia, tal como lo propuso Smith (1994), optaron por acuñar un término de investigación específico y pertinente para su estudio, el cual denominaron "manner of depiction" (modo de representación). Aunque esta definición guarda semejanzas con la de Brady (2005), su investigación concluyó que la forma de representación tenía principalmente relaciones cronológicas en lugar de enfocarse en los aspectos sociales o comunicativos del arte rupestre.

Mientras que Lewis (1998) en sus estudios del arte rupestre australiano utilizó una interpretación de carácter adaptativo al estilo en su aproximación, definiendo al estilo, en primer lugar, como un indicador desde una perspectiva externa (etic), utilizando esta noción para construir su secuencia temporal (Lewis 1988). No obstante, también siguió la línea de pensamiento de Gamble (1982) para explorar ciertas implicaciones desde una perspectiva interna (emic) en relación con sus observaciones (Lewis 1988:87). De esta forma,

argumentó que el arte rupestre reflejaba los límites sociales y cómo estos podían cambiar (Lewis 1988:93-94). Es así como Lewis (1998) también aplicó su propia concepción del estilo, incorporando tanto la perspectiva etic como emic, proponiendo que el incremento del nivel del mar en algunas zonas de Australia habría ejercido presión sobre las personas que vivían en estas áreas, lo que llevó a una competencia por los recursos. Como respuesta, quienes produjeron este tipo de manifestaciones comenzaron a plasmar su arte rupestre en áreas más delimitadas, desde un punto de vista social, y estas áreas se cristalizaron en estilos regionales (Lewis 1988).

Como se ha visto, la concepción y análisis del estilo está estrechamente ligado a la naturaleza del tema de cada investigación. Por este motivo, el análisis sobre el estilo en este capítulo no se ha abordado en detalle, sino que se ha focalizado en conceptos e ideas directamente relevantes para este estudio.

4.6.2. La definición de estilo en esta investigación

En esta investigación se establece una definición del estilo como una forma de representación que abarca un conjunto concreto de formas y atributos. El propósito de esta definición es abordar una concepción amplia del estilo y su importancia para la comprensión del pasado. El estilo es interpretado como un fenómeno emic y dinámico, en el cual la colección específica de formas y atributos observados corresponde a las elecciones particulares realizadas por los artistas en tiempos pasados. Esta interpretación emic adquiere relevancia dado que el enfoque central de esta investigación está vinculada a la experiencia, la cual implica una serie de procesos activos llevados a cabo por las personas. Por lo tanto, lo que se representa es el producto de decisiones activamente tomadas por una o varias personas involucradas en la creación del arte rupestre.

Esta definición también comprende la interpretación pasiva del estilo. Tal como sostiene Wobst (1977:317), resulta imposible comprender el estilo sin tener en cuenta su relación con la cronología. Por lo tanto, en este trabajo se parte de la premisa de que es altamente probable que la gran mayoría del arte rupestre investigado forme parte de sociedades que ocuparon esta región en períodos bastante cercanos en el tiempo. En consecuencia, para que el arte rupestre funcione como un medio de comunicación efectivo, suele ajustarse a restricciones estilísticas formales.

4.6.3. El estilo y la teoría del intercambio de información

Desde que Wobst (1977) presentara la teoría del intercambio, numerosos arqueólogos y arqueólogas han utilizado esta teoría como herramienta para investigar las conexiones entre el estilo y sociedades del pasado (por ejemplo: Smith 1989, 1994; Tilley 1991; Conkey 2001; Lewis-Williams 2002; Brady 2005; McDonald 2008). De esta manera, el propósito de este apartado no es detallar de manera exhaustiva todos los estudios junto a sus aspectos positivos y negativos, sino más bien señalar qué investigaciones específicas han tenido impacto en el enfoque y el método adoptados en este trabajo.

En tal sentido, Wobst definió el estilo como la "...variabilidad formal de la cultura material que puede relacionarse con la participación de los artefactos en procesos de intercambio de información" (1977:321, traducción propia). Esta definición, propone que el estilo presente en un objeto de la cultura material comunica a los observadores información proveniente de la persona que creó dicho objeto. Además, el individuo que crea (emisor) y la persona que recibe (receptor) la información no están obligados a pertenecer a la misma época temporal, y el objeto continúa siendo un medio de señalización, a menos que sea modificado por otro agente (Wobst 1977:321).

Este principio es válido en el contexto del arte rupestre, donde quien crea un motivo (mensaje) de manera individual, y tanto las personas de su época como las futuras generaciones pueden acceder a la información que transmite y relacionarse con ella en momentos posteriores. Es importante resaltar que la producción del arte rupestre está estrechamente ligada a una ubicación específica en el paisaje, lo que otorga un contexto espacial concreto a esta información, tanto para aquellos que la percibieron en su momento original, como para quienes las estudiamos en tiempos posteriores. A su vez, al tener acceso a secuencias temporales, es posible observar la interacción posterior con el arte rupestre como, por ejemplo, la incorporación de nuevos elementos a motivos o paneles más antiguos.

Asimismo, Wobst (1977:322) también asignó efectividad y resistencia a los portadores de la cultura material en este proceso de intercambio de información, proponiendo que "una vez producidos, estos mensajes cambian más lentamente que en otros modos. Por lo tanto, requieren un mayor compromiso por parte del emisor. Esto hace que sea más fácil monopolizar el intercambio de información en este modo a través de ciertos artefactos y controlar la emisión del mensaje" (Wobst 1977:322, traducción propia). En lo que respecta a las cronologías del arte rupestre, esto resulta beneficioso para quienes crean este tipo de manifestaciones continuar desarrollando un estilo establecido que ya sea comprendido por quienes lo observan. Además, cualquier cambio que ocurra debiera ser gradual, a menos que sea impulsado por una influencia externa significativa (Lewis 1988).

En este sentido Smith (1994:10-11) resumió de manera concisa la interpretación de Wobst sobre el estilo y sostuvo que a pesar de ciertos aspectos emic, seguía fundamentándose en una perspectiva etic del estilo y la cultura, postulando que "...las principales funciones del estilo están relacionadas con procesos culturales, como la integración y diferenciación del grupo, el mantenimiento de los límites y el cumplimiento general de las normas, que están asociados a la comunicación de la identidad social" (Smith 1994:10-11, traducción propia). Es por ello, que el intercambio de información es un supuesto subyacente en el marco de

esta investigación, al igual que en muchos estudios, donde el arte rupestre es entendido como un método de comunicación, lo que se manifiesta en este trabajo, por consiguiente, se trata de una definición del estilo que incluye tanto las perspectivas etic y emic.

4.7. Síntesis

En este capítulo, se ha revisado el concepto de arte rupestre, el que ha sido objeto de debate debido a las cambiantes definiciones sobre lo que se considera arte en diversos contextos culturales. Mientras algunos evitan el término por sus connotaciones occidentales, otros lo defienden. Sin embargo, las interpretaciones del arte rupestre dependen del contexto de quien las examina y sus preconcepciones.

Se ha visto cómo el paisaje ha sido interpretado en arqueología, pasando desde ser considerado un ecosistema hasta una manifestación del poder. Se reconoce como una construcción social, con lugares que refuerzan la identidad tanto colectiva como individual. Esta visión del paisaje vincula estrechamente la naturaleza y la cultura. Desde la perspectiva fenomenológica en la arqueología del paisaje, se ha puesto énfasis en cómo las personas experimentan su entorno de forma inmersiva. Aunque proporciona un entendimiento profundo de la relación entre las personas y su entorno, su aplicación es desafiada por la subjetividad y las variaciones en las experiencias individuales.

Para entender el concepto de agencia, se ha realizado un resumen de la percepción del "individuo" en Occidente, destacando su evolución desde la Edad Media hasta la actualidad. Esta noción ha sido debatida, y ser un individuo no necesariamente implica autonomía total. Las teorías sobre la agencia resaltan la capacidad de los individuos para influir en las realidades sociales. En la arqueología, este concepto es central, pero su definición y aplicación son complejas. Junto a la agencia, se ha considerado el concepto de "personhood", que enfatiza las interacciones sociales y la importancia de la cultura material,

ofreciendo una comprensión más relacional y en contraposición a la visión occidental tradicional.

En relación con lo anterior, la arqueología ha estudiado las ontologías animistas y relacionales. Las primeras buscan entender la identidad a través de rituales y relaciones con seres primordiales. Por otro lado, las ontologías relacionales, al igual que las animistas, sugieren que objetos y seres no humanos pueden tener agencia.

Otro concepto muy relevante para esta investigación es el de memoria, entendiendo que la memoria es esencial para interpretar los sitios arqueológicos, ya que está íntimamente ligada a la existencia humana. De esta manera, la cultura material puede actuar como un recordatorio, ayudando a las sociedades a recordar y conectar con su pasado.

A su vez, el concepto de estilo ha sido fundamental en los estudios de arte rupestre. Aunque originalmente se usaba para identificar tradiciones artísticas, desde la década de 1970 se ha comenzado a ver como un reflejo de aspectos sociales y subjetivos. En esta investigación, el estilo se ha definido como una representación que incluye un conjunto específico de formas y características, visto como un fenómeno dinámico que refleja las elecciones quienes produjeron el arte rupestre. Además, se considera que el arte rupestre tiene restricciones estilísticas que cumplen con su propósito comunicativo. En este contexto, Wobst (1977) propuso la teoría del intercambio de información, influenciando a muchos arqueólogos y arqueólogas al considerar el estilo como una variabilidad en la cultura material que transmite información a lo largo del tiempo. En el arte rupestre, las pinturas registradas pueden transmitir mensajes a través de generaciones, es decir se comprende como un tipo de una señalización que perdura, y el arte rupestre está vinculado a lugares específicos, dándole un contexto espacial, jugando un papel trascendental en la integración, diferenciación y conservación de la identidad social.

5 MARCO METODOLÓGICO



Sitio RI-58, Conjunto "A" (imagen manipulada con D-Stretch)

5.1. Introducción

Considerando la discusión teórica y conceptual presentada en los capítulos anteriores, así como la pregunta de investigación y los objetivos de esta investigación, a continuación, se presenta el enfoque metodológico considerado el más pertinente para abordar el problema de estudio de esta tesis doctoral.

La metodología que proporcionada ha sido elaborada en el marco del proyecto FONDECYT 1110556 "Sistematizando la arqueología del Ibáñez medio: ¿Subsistema cultural o adaptación particular a un sistema más amplio?" dirigido por el Dr. Francisco Mena. Este trabajo forma parte de un proceso continuo, relacionado con la realidad material de los sitios registrados y, por esta razón, es el resultado final de una serie de propuestas que se transformaron a lo largo del curso del proyecto.

El proyecto FONDECYT 1110556, ejecutado entre marzo de 2011 y marzo de 2015, se centró en sistematizar el registro de sitios arqueológicos en el valle del río Ibáñez medio (Figuras 5.1 y Fotografía 5.1). Para este propósito, se consideraron todos los sitios arqueológicos en la zona, y se incluyeron los sitios excavados a cielo abierto y en aleros rocosos.

En el caso de los sitios de arte rupestre, todos los yacimientos se registraron nuevamente, a partir de nuevas fichas de registro, especialmente preparadas para este proyecto, con el fin de obtener información homogénea sobre el arte rupestre de la zona. Además, se llevaron a cabo prospecciones arqueológicas para corroborar que se registraron la mayoría de los sitios arqueológicos y para identificar el posible hallazgo de nuevos sitios en la zona.

5.2 Levantamiento de información

Con el fin de generar una caracterización del arte rupestre en la zona del valle del río Ibáñez medio, se utilizan los registros realizados en cuatro campañas de campo dentro del Proyecto FONDECYT 1110556 llevadas a cabo entre septiembre de 2012 y septiembre de 2013. Para ello, se consideraron todos los sitios reconocidos en varios proyectos realizados en los últimos 40 años en la zona (desde Bate en 1970 en adelante), además de corroborar esa información con los habitantes actuales y la realización de prospecciones arqueológicas.

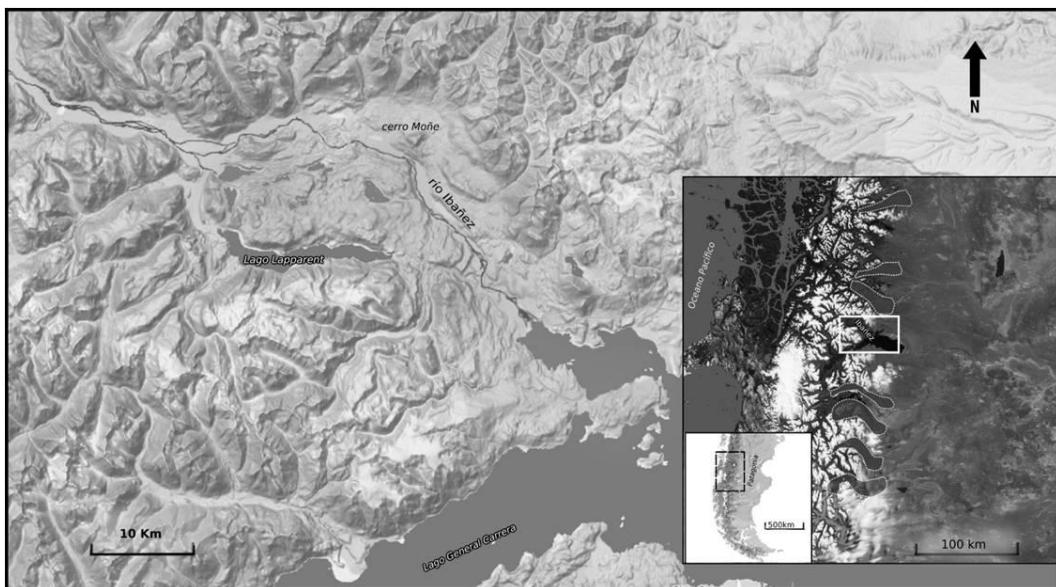


Figura 5.1. Mapa del área de estudio del FONDECY T 1110556 (Mena 2015:5).

La mayoría de los sitios reconocidos en el área del valle del río Ibáñez medio fueron descubiertos hace más de 40 años por Bate (1970 y 1971). A esta información se suman algunos sitios registrados en diversos proyectos de investigación dirigidos por Mena en la zona desde 1983 (Mena 1983, 1984, 1989, 1990a, 1990b, 1992, 1995, 1998, 2013, 2015, entre otros). Así, durante mucho tiempo, el área del valle del río Ibáñez Medio ha tenido un reconocimiento bastante completo de la ubicación de los sitios arqueológicos presentes en la zona; sin embargo, la información recopilada de ellos no era homogénea ni totalmente completa.



Fotografía 5.1. Valle del río Ibáñez medio, área de estudio del Proyecto FONDECYT 1110556.

Por esta razón, surgió la necesidad de unir toda la información recopilada durante más de 40 años en la zona y producir un registro sistemático y estandarizado para todos los sitios arqueológicos (con o sin presencia de arte rupestre). Así es, como surge la base principal del Proyecto FONDECYT 1110556, que tenía como objetivo unificar la información arqueológica del valle del río Ibáñez medio.

Dentro de los objetivos de este proyecto, se consideró evaluar la posibilidad de encontrar nuevos sitios arqueológicos. Por lo tanto, se llevaron a cabo diferentes prospecciones arqueológicas a pie en ubicaciones cercanas a los yacimientos previamente registrados (prospecciones sistemáticas) y en áreas donde los habitantes de la zona mencionaron la posible presencia de restos arqueológicos (prospecciones dirigidas).

La metodología de registro de los sitios de arte rupestre estuvo a cargo del arqueólogo, especializado en arte rupestre, Diego Artigas, además de la colaboración de diferentes

arqueólogos y arqueólogas como parte del equipo técnico del Proyecto FONDECYT 1110556 (Fotografías 5.2 y 5.3). En el marco del proyecto, tuve la oportunidad de trabajar en el campo en el registro de sitios de arte rupestre, además de llevar a cabo un análisis tecnológico relacionado con las pinturas.

En el trabajo de campo, se registraron un total de 29 sitios de arte rupestre (Figura 5.2), de los cuales catorce fueron descubiertos por Bate en la década de 1970, once fueron descubiertos por Mena en diferentes estudios después de la década de 1980, y cuatro sitios fueron descubiertos en el proyecto FONDECYT 1110556. Todos los sitios fueron fotografiados en detalle y se utilizaron GPS para tomar coordenadas.



Fotografía 5.2. Iván Maureira y Camila Muñoz registrando el sitio RI-28.



Fotografía 5.3. Diego Artigas y Diego Villagra registrando el sitio RI-06.

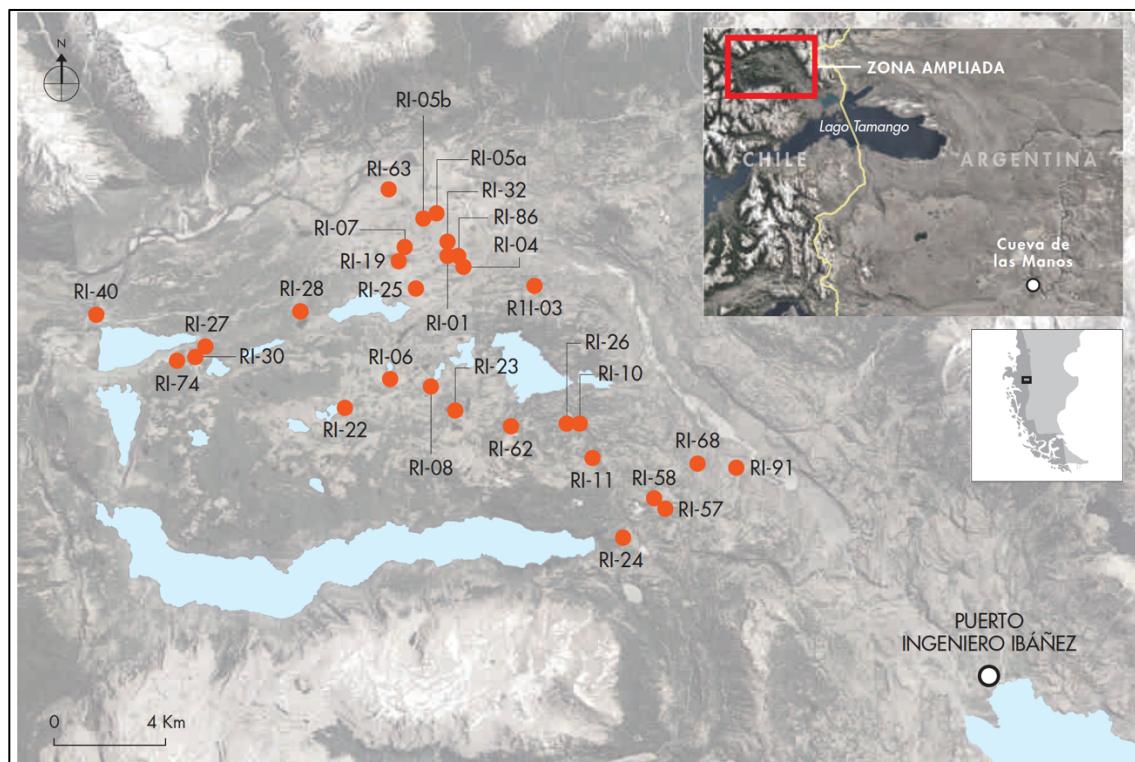


Figura 5.2 Mapa de los sitios con arte rupestre registrados (Cordero et al. 2019).

5.3. Registro del arte rupestre

Para el registro del arte rupestre, se confeccionaron desarrollamos fichas de registro específicas para el arte rupestre. Esto incluye tres fichas diferentes:

- Ficha de sitio – soporte (Figura 5.3).
- Ficha de conjunto (Figura 5.4).
- Ficha de motivo de manos (Figura 5.5).
- Ficha de otros motivos (Figura 5.6)

Dentro de la metodología empleada para el registro del arte rupestre, se definieron algunas variables que sirven como elementos organizativos de las diferentes manifestaciones registradas. En primer lugar, se realizó el registro de cada sitio donde se encuentran las pinturas, con el fin de describir en términos generales los diferentes elementos asociados (Figura 5.7).

En lo que respecta al registro de los sitios, no se utilizó la clasificación de "panel", una categorización que ha sido comúnmente utilizada en los estudios de arte rupestre (Leroi Gourhan 1968, Gradin 1978, Santos 1998, Troncoso 2002, Artigas 2003). Para este estudio, se decidió que los grupos de arte rupestre se incluirían en "conjuntos". Esto se definió de esta manera, al observar que no existía un orden claro y específico asociado a la noción de paneles, ya que varios sitios tenían pinturas agrupadas en rocas que mostraban diferentes inclinaciones y orientaciones (Figura 5.7).

Por lo tanto, la clasificación de "conjunto" se ha definido como una asociación visual que permite identificar una serie de figuras como parte de una unidad. Estos conjuntos pueden observarse dentro de un desarrollo lógico (un espacio que permite la aplicación cómoda de la pintura) o una lógica visual (grupos que mantienen un patrón similar, porque siguen la superficie de la roca o un grupo de manchas) (Mena et al. 2013, Artigas & Muñoz 2014) (Figura 5.7).

Por otro lado, en relación con los motivos específicos, se registró cada una por separado, sin perder la asociación contextual con el resto de las figuras (por ejemplo, superposición, yuxtaposición, etc.). Para esto se designaron diferentes tipos de diseños o motivos: zoomorfos, geométricos, motivos de manos (negativos y positivos) y manchas. En cada caso, se tomaron medidas (longitud, ancho y altura en relación con el suelo actual). También se hizo definir la coloración de cada figura, y se realizó una breve descripción de cada motivo.

Mientras se llevaba a cabo el registro, se hizo evidente que los motivos de manos, en negativo y en positivo, predominaban, por lo que se requirió información adicional en el registro (Figura XXXX). Por lo anterior, la mayor parte de información recabada se obtuvo de los motivos en negativo y positivos de manos. Para ello, se midió el ancho de la palma (A), el tamaño a lo largo de la mano (desde el inicio del dedo medio hasta el final de la palma) (B), la longitud del pulgar (desde la punta del pulgar hasta la base de la palma) (C) y la longitud del antebrazo (D) (Figura 5.8).

Cada conjunto fue fotografiado y dibujado en fichas de registro, se realizó un esquema de ubicación en el que se situaba aproximadamente cada motivo. Cada motivo fue fotografiado de manera independiente. Algunas fotografías han sido manipuladas utilizando el software D-Stretch, que ya ha sido probado en otros estudios de arte rupestre y ha obtenido buenos resultados al corregir ciertas observaciones que en *in situ* pueden ser confusas (Harman 2005, Gunn et al. 2010).

Ficha Sitio - Soporte

Sitio:
Nombre:

Sector:

Coordenadas: (WG84)
E:
N:
Altitud:

1.- ELEMENTOS ASOCIADOS

a) Mat. Cult. en Superficie:

() Lítico () Óseo () Otro

b) Mat. Cult en estrat.: () no determinado

() Lítico () Óseo () Otro

c) Otros Datos:
.....
.....

2.- ANTECEDENTES GENERALES.

a) **Tipo de soporte:**

() afloramiento rocoso;
() roca aislada
() barda
() alero

b) **Soporte:** Tipo de roca:

Color:

c) **Superficie:**

() rugosa
() lisa
() con clivajes /Fines decorativos si() no()
() otro

3.- MEDIDAS y CARACTERISTICAS

a) Orientación General Sitio:

b) **Medidas:** () no medible

Largo: _____

Observaciones

c) Número de Conjuntos _____

b) **Medidas:**
Largo _____ Ancho _____

4.- CONSERVACIÓN

.....
.....
.....

5.- POTENCIAL DE MUESTREO

() Si No ()

Observaciones:

.....
.....
.....

.

6.- CARACTERÍSTICAS DE VISIBILIDAD

a) Visibilidad:

() Amplia
() Restringida
() Otra

b) Visibilización:

() visible a gran distancia
() visible a corta distancia
() Oculto

7.- REGISTRO FOTOGRÁFICO

Fotos:

Cámara:

Fecha: Hora:

Responsable:

Figura 5.3. Ficha de registro de sitio y soporte.

Ficha Registro - Conjunto

Sitio:
Nombre:
Conjunto N:

3.- PROBLEMAS DE CONSERVACIÓN que afecten al conjunto:

- () Deplacado; () Rayado
() Veladura () Humedad
() Otro.....

1.- CARACTERIZACIÓN GENERAL

- a) Motivos Asociados:.....
.....
b) Superposición: () Si () No
c) Color predominante

4.- POTENCIAL DE MUESTREO:

- () SI
() NO

2) Diseños (cantidades)

- a) Manos:
Negativo: Iz ____ Der____ ND_____
Positivo: Iz ____ Der____ ND_____
- b) Geométricos, abstractos
Lineal.....
Puntos.....
Otro.....
- c) Zoomorfos.....
- d) Mancha.....
.....
.....
.....

5.- DESCRIPCIÓN CONJUNTO

a) Área del Conjunto

- a.1) Ancho:_____
a.2) Alto:_____

6.- ESPACIALIDAD DEL CONJUNTO

- a) Disposición de los motivos:
() concentrados
() dispersos
() otro:.....
- a.3) Distribución:
() circular
() lineal
() motivo único
() otro_____

a.4) Altura desde Suelo: Minima_____ Máxima_____

b) Disposición

- () Múltiples Orientaciones
() Única Orientación
() Superficie Curva

7.- REGISTRO FOTOGRÁFICO

Fotos:.....

Cámara:.....

Fecha..... Hora:.....

Responsable:

Figura 5.4. Ficha de registro de conjunto.

Ficha Registro - Motivo Mano

Sitio:
Nombre:

Conjunto N°: Motivo N°:

1.- DESCRIPCIÓN GENERAL

.....
.....
.....
.....
.....

- a) Color
 Marrón Rojo Anaranjado
 Amarillo Blanco Otro _____
- b) Textura Pigmento
 deslavado liso grumoso
- c) Superposición no si Sobre N° _____
Bajo N° _____
- d) Altura del Suelo a base dibujo _____
- e) Continuación gráfica entre caras:
 si no
.....

2.- POTENCIALIDAD DE MUESTREO si no
.....
.....

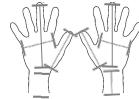
3.- MEDIDAS

a) Orientación:

b) Inclinación:
 nadir cenit

4.- CARACTERÍSTICAS

a) Mano _____
(iz - der)



b) Tamaño
Largo _____
Ancho _____
Pulgar _____
Antebrazo _____

c) Posición
 Vertical Diagonal Iz() De()
 Horizontal Iz() De()
 No determinable

c) Técnica
Negativo _____ Positivo _____
Palma abierta
Palma Cerrada
No determinable

Color de Base no
 si _____

Tamaño Aura: Ancho máximo _____
Altura _____

Sopleteo en varias caras de la roca SI NO

7.- REGISTRO FOTOGRÁFICO

Fecha Hora:

Fotos:

Cámara: Responsable:

Figura 5.5. Ficha de registro de motivos de manos.

Ficha Registro - Motivo

Sitio:
 Nombre:

Conjunto N°: Motivo N°:

1.- DESCRIPCIÓN GENERAL

.....

a) Color
 () Marrón () Rojo () Anaranjado
 () Amarillo () Blanco () Otro _____

b) Textura Pigmento
 () deslavado
 () liso
 () grumoso

c) Superposición () no () si Sobre N° _____
 Bajo N° _____

d) Altura del Suelo a base dibujo _____

e) Continuación gráfica entre caras:
 () si () no

2.- POTENCIALIDAD DE MUESTREO () si () no

.....

3.- MEDIDAS

a) Orientación:.....

b) Inclinación:.....
 () nadir () cenit

3.- CARACTERÍSTICAS

a) Tipo de motivo
 () Geométrico () Zoomorfo () Mancha
 Sopleteo ()
 Untado ()
 Otro ()

b) Medidas:
 Largo _____ Ancho _____

4.- REGISTRO FOTOGRÁFICO

Fotos:.....

Fecha..... Hora:.....

Cámara:..... Responsable:

Figura 5.6. Ficha de registro de otros motivos.

Toda la información registrada se ingresó en Microsoft Excel con el fin de clasificar la información en una base de datos y crear diferentes tablas y gráficos para ilustrar el material obtenido en el trabajo de campo.

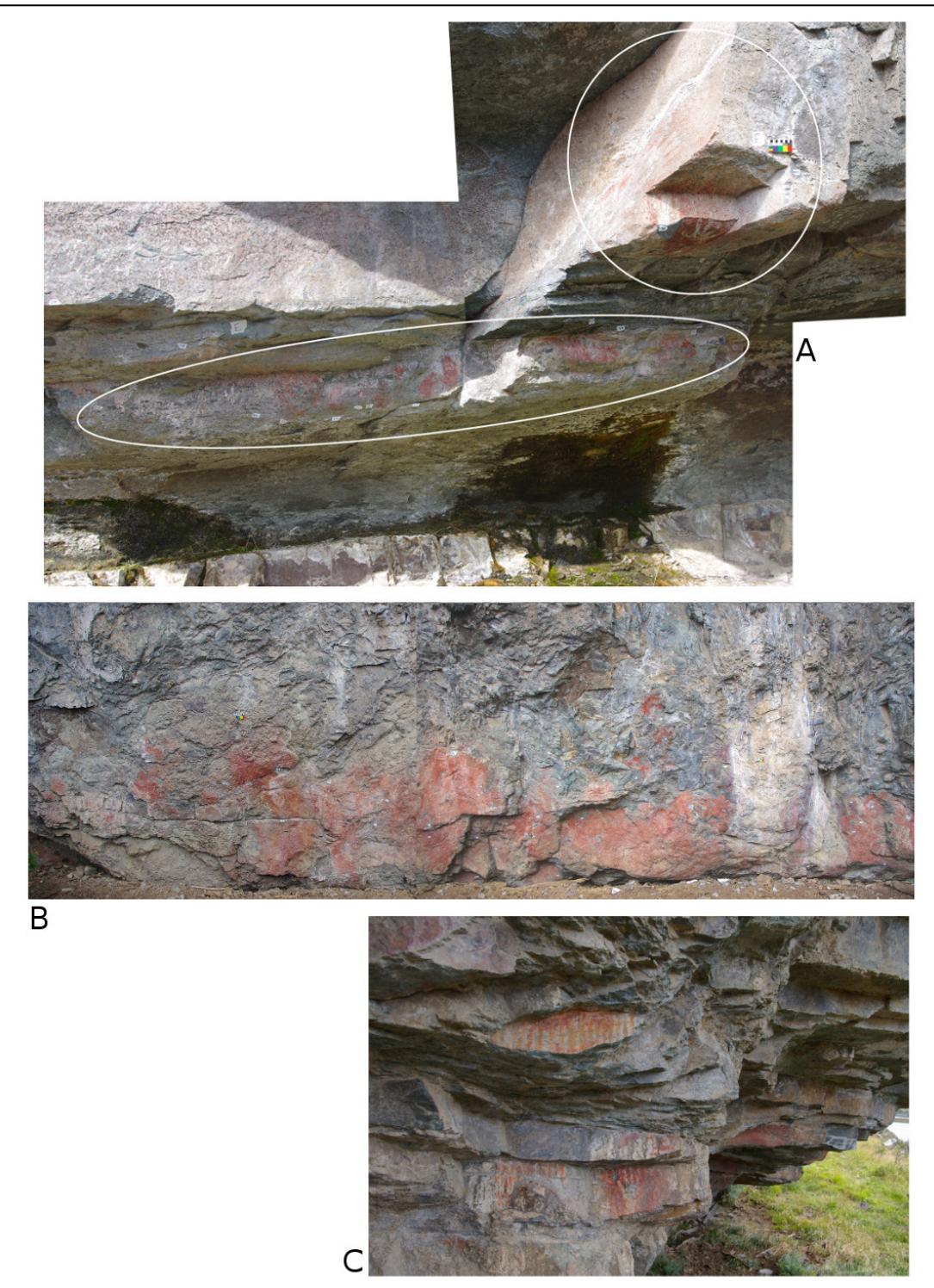


Figura 5.7. Diferentes inclinaciones y orientaciones de las paredes de las rocas, estas imágenes ilustran la dificultad en registrar paneles en el arte rupestre del área de estudio.



Figura 5.8. Medidas del estarcido o sopleteado de negativo mano. Sitio RI-06, Conjunto “I”, motivo de mano N° 49.

5.4. Selección de las categorías para el análisis

A partir de los datos recopilados, he seleccionado los aspectos que considero más relevantes para esta investigación. A partir de la información registrada, el análisis se ha centrado en los siguientes aspectos:

- A. Tipo de sitio de arte rupestre: afloramiento rocoso, roca aislada, pared o alero rocoso.
- B. Orientación del sitio.
- C. Dimensiones del sitio.

- D. Características de visibilidad del sitio.
- E. Técnicas utilizadas: estarcido, impresión, pintura.
- F. Tipos de motivos.
- G. Asociación entre las figuras de arte rupestre.
- H. Distribución de las figuras de arte rupestre.
- I. Colores de los pigmentos.
- J. Lateralidad (es decir, izquierda o derecha) de los motivos de manos.
- K. Tamaños de las manos.

Basados en los aspectos documentados en el trabajo de campo, se han seleccionado varias categorías para el análisis de la presente investigación, con el objetivo de caracterizar el arte rupestre registrado en el área del valle del río Ibáñez Medio, con el fin de responder al problema de investigación.

En primer lugar, se ha seleccionado el tipo de sitio en los que se encuentran las pinturas (A) y su orientación (B), con el propósito de reconocer posibles patrones que pudieron tener las sociedades que habitaron el valle del río Ibáñez Medio en el pasado. Además, esto se relaciona con el tamaño de los sitios (C) y, específicamente, en lo que respecta al área donde se encuentran las pinturas en cada yacimiento. Así, se busca reconocer posibles normas en la utilización de los sitios.

Otro elemento que se ha considerado hace referencia a cómo fueron utilizados los sitios de arte rupestre por las sociedades prehispánicas en la zona, centrándose en las características de visibilidad de los sitios (D). Este aspecto tiene como objetivo la interpretación que se puede hacer sobre la relación entre las distintas sociedades que produjeron arte rupestre y la realidad social de la que provienen (Criado 1993).

El análisis se centra en las técnicas utilizadas en el arte rupestre registrado (E), con el fin de reconocer (o no) posibles variaciones en términos tecnológicos entre los sitios de arte

rupestre. En este sentido, se puede reconocer si el mismo sitio tiene más de un tipo de técnica o si existen patrones en los espacios donde se registra cada tipo de técnica.

Otro elemento para considerar el análisis es el número de figuras presentes en cada conjunto y en cada sitio de arte rupestre (F), con la expectativa de generar algunas interpretaciones relacionadas con el nivel de ocupación de los sitios.

En relación con los diseños registrados, esta investigación estudio se focaliza en reconocer la presencia de asociaciones de superposición o yuxtaposición de los motivos registrados (G). Es posible que a través de este tipo de asociaciones espaciales intra-sitio se pueda examinar la posible reutilización de los espacios y sitios.

Esta asociación también se discutirá en términos de cómo se concentran los motivos registrados en los conjuntos de arte rupestre (H), de esta manera, se intenta encontrar patrones potenciales en la disposición de los motivos en los distintos soportes rocosos.

La categorización de los colores registrados en las pinturas también es un criterio seleccionado para el análisis en este estudio (I). En este sentido, se pretende reconocer si existe homogeneidad o heterogeneidad en la elección de pigmentos involucrados en la producción de arte rupestre.

Es importante destacar, como se ha mencionado anteriormente, que el tipo de motivo que se representa con mayor frecuencia en el registro de esta investigación son las manos (negativos y positivos), por lo que este análisis se centra en la lateralidad de las manos (J). Esto busca caracterizar cómo se disponen las manos, ya sea derecha o izquierda, en los soportes.

Además, el análisis se centra en las medidas de las manos (K); en este sentido, se espera reconocer y relacionar los tamaños de las manos con los tipos de técnicas empleadas.

5.5. Limitaciones en la obtención de datos

Aunque se ha hecho todo lo posible para garantizar que el registro y análisis de datos sean exhaustivos y precisos, siempre existen limitaciones inevitables en cada estudio.

Una de las principales limitaciones que se pueden reconocer en la metodología utilizada en este estudio, se refiere a las diferencias que pueden existir entre las diferentes personas que registraron los sitios de arte rupestre. En muchos casos, es posible que las decisiones personales y subjetivas de cada persona estén involucradas en el registro arqueológico. Estas limitaciones son imposibles de prevenir, ya que cada una de ellas toma decisiones diferentes al registrar o clasificar un sitio. No obstante, se intentó minimizar este tipo de implicaciones durante el registro, realizando reuniones con todas las arqueólogas y arqueólogos que llevaron a cabo el trabajo de campo en los sitios arqueológicos, lo que se relaciona con la utilización de fichas de que puedan ayudar en amortiguar el nivel de subjetividad de cada persona involucrada en este tipo de trabajo.

Otra limitación importante en los estudios de arte rupestre es la conservación preservación de los sitios. En este sentido, los diversos procesos tafonómicos que afectan a los sitios arqueológicos pueden causar niveles diferenciales de deterioro de los pigmentos, las superficies y la exposición de los soportes rocosos, lo que significa que en muchos casos la permanencia del arte rupestre no es la misma en diferentes espacios y contextos, y es imposible de cuantificar. Este tipo de limitación puede afectar el registro realizado, como los colores de las pinturas, o que algunos motivos presenten un estado muy bajo de conservación, y por lo tanto alterar la capacidad para su registro.

Además, otra restricción que existe en cualquier estudio arqueológico es la posibilidad de no considerar sitios que no han sido encontrados por distintas arqueólogas y arqueólogos. A pesar de que se han realizado varios estudios a lo largo de muchos años en el área del valle del río Ibáñez Medio, siempre existe la posibilidad de que se hayan pasado por alto

algunos sitios. En este sentido, se ha demostrado que al comienzo del proyecto FONDECYT 1110556 había una base de datos bastante completa sobre yacimientos arqueológicos en la zona. Sin embargo, durante las prospecciones arqueológicas realizadas durante el trabajo de campo, se ubicaron cuatro nuevos sitios con arte rupestre. Por lo tanto, es posible considerar que todavía existan sitios que no han sido registrados en el área de estudio.

5.5.1. Asociación estratigráfica

La definición de cronologías es un componente fundamental en el abordaje de una amplia variedad de materialidades de la arqueología. Es así que para algunos investigadores e investigadoras la noción de "profundidad temporal" representa el pilar que singulariza a la arqueología como una disciplina intelectual única (Bailey 2007).

A lo largo de la historia de la arqueología, las distribuciones temporales han ocupado un lugar destacado, convirtiéndose en un pilar fundamental de enfoques como la escuela histórico-cultural. No obstante, estas cuestiones temporales han sido abordadas igualmente por diversas corrientes teóricas en arqueología. En la actualidad, esta perspectiva continúa siendo relevante, como lo evidencia la arqueología post-procesual, que ha explorado temas tan variados como la agencia, la identidad y las dinámicas de poder, en gran parte gracias a la disponibilidad de marcos cronológicos sólidos.

Sin embargo, en el caso específico del estudio del arte rupestre, el factor temporal se convierte en uno de los mayores desafíos a los que se enfrentan los investigadores (Layton 1992; Rosenfeld y Smith 1997). La complejidad de establecer fechas precisas en este contexto específico agrega una capa adicional de dificultad a la interpretación de este tipo de manifestaciones y producciones. Este obstáculo temporal plantea interrogantes importantes que requieren abordajes innovadores y cuidadosos para aclarar el sentido y los cambios de estas expresiones culturales a lo largo del tiempo, convirtiéndose una de las

preocupaciones centrales en la necesidad de establecer una línea de tiempo o cronología relativa para las representaciones rupestres.

Abordar y lograr resolver los problemas de la cronología en relación con el arte rupestre se convierte en una tarea necesaria. Esto no se debe precisamente a un interés primordial en la cronología en sí misma o en la simple determinación de fechas, sino más bien porque esta tarea es esencial para integrar de manera efectiva este registro en el contexto arqueológico de mayor envergadura (Rosenfeld 1999).

El reto que plantea la cronología del arte rupestre es fundamentalmente de naturaleza metodológica, ya que, al no estar asociado a depósitos estratigráficos, parece inicialmente eludir cualquier intento de ser ubicado en un marco cronológico y cultural específico. No obstante, en las últimas décadas, se han logrado avances significativos en la refinación de métodos y técnicas destinados a la determinación directa e indirecta de edades absolutas o rangos temporales en relación con el arte rupestre. Estos avances han sido posibles gracias a la aplicación tanto de métodos arqueológicos convencionales como de enfoques arqueométricos (Rosenfeld y Smith 1997; Chippindale y Taçon 1998; Steelman y Rowe 2012).

El desarrollo de estas herramientas ha permitido a los investigadores e investigadoras abordar el desafío de contextualizar temporalmente el arte rupestre de manera más precisa, superando la aparente inaccesibilidad inicial que presentaba desde una perspectiva cronológica y cultural. Estos avances han abierto la puerta a una comprensión más profunda de las prácticas artísticas rupestres a lo largo del tiempo y su conexión con los cambios culturales y arqueológicos más amplios. Hasta el momento, comúnmente, se han utilizado tres métodos de manera extensiva para datar el arte rupestre.

El primer método ampliamente utilizado en la datación del arte rupestre es la datación relativa. Este enfoque se basa en la determinación de edades relativas al observar

superposiciones de motivos en las representaciones rupestres. En otras palabras, se parte del principio de que lo que se encuentra más abajo en la secuencia de representaciones es más antiguo. Además, este método también se vale de la observación de motivos que puedan estar cubiertos por sedimentos, lo que sugiere que estas representaciones deben ser más antiguas que las capas de sedimento que las ocultan.

Esta técnica se basa en el principio de la estratigrafía, que considera que los estratos más profundos en un sitio arqueológico suelen ser más antiguos que los estratos superiores. Al aplicar este enfoque al arte rupestre, los investigadores e investigadoras han intentado obtener cronologías relativas que ayuden a entender el orden temporal de manifestaciones rupestres y las posibles secuencias de eventos culturales o cambios que se puedan evidenciar. Sin embargo, es importante destacar que la datación relativa puede proporcionar una cronología general, pero no permite determinar fechas exactas.

El segundo método ampliamente utilizado en la datación del arte rupestre es la datación indirecta asociativa. Este enfoque implica la asociación del arte rupestre con materiales que se pueden datar de manera directa o que proporcionan pistas para establecer su cronología. Hay varias formas en las que se puede llevar a cabo:

- Datación Fisicoquímica: Este enfoque implica la búsqueda de pigmentos orgánicos contenidos en la pintura rupestre que puedan ser datados radiocarbónicamente. Si se puede extraer material adecuado de la pintura, como carbón o restos de materiales orgánicos, se puede someter a la datación por radiocarbono para determinar la edad aproximada de la capa de pigmento.
- Datación Estilística: A menudo, se ha identificado un estilo en particular en el arte rupestre que es similar a los motivos en otros sitios que ya han sido datados con precisión. La asociación estilística con objetos debidamente datados proporciona una estimación aproximada de la cronología del arte rupestre.

- Asociación con las ocupaciones: En algunas ocasiones, se puede determinar la cronología del arte rupestre al vincularlo con las ocupaciones humanas de los aleros o cuevas en los que se encuentran. Si se han encontrado evidencias arqueológicas que se pueden datar de manera confiable en el mismo lugar donde se encuentra el arte rupestre, esto puede proporcionar una indicación de cuándo se realizó el arte rupestre. En este sentido, la datación indirecta asociativa se vuelve muy útil debido a su capacidad para establecer una línea temporal más exacta al conectar el arte rupestre con sucesos o materiales que pueden ser fechados de manera más fiable. Este método se convierte en un recurso significativo en situaciones en las que resulta difícil o imposible realizar una datación directa de la pintura o grabado rupestre.

En tercer lugar, se ha utilizado la datación indirecta estratigráfica, la que constituye una técnica esencial, y su aplicación implica dos enfoques distintos. Uno de estos enfoques se basa en la recuperación y evaluación de fragmentos de pared con pintura que se han desprendido y caído en un nivel estratigráfico particular. El segundo enfoque se centra en la identificación de pigmentos que se encuentran en capas estratigráficas que poseen una composición similar a la de los pigmentos de la pared.

Este método de datación, que se apoya en el análisis de las capas de sedimento y los pigmentos, permite obtener información temporal sobre el arte rupestre. Resulta particularmente útil en situaciones en las que la datación directa de la pintura o los grabados rupestres se torna complicada o incluso imposible. Al examinar cuidadosamente los fragmentos de pintura caídos o los pigmentos en capas estratigráficas, es posible establecer conexiones temporales más precisas y, de esta manera, entregar resultados sobre la cronología de del arte rupestre.

En términos generales, existe un consenso en la idea de que las pinturas rupestres están estrechamente ligadas en términos cronológicos a las ocupaciones humanas de los aleros y

cuevas aleros donde se encuentran. Por lo tanto, se busca identificar indicadores que permitan establecer una correlación entre las evidencias arqueológicas de ocupación y las representaciones rupestres en las paredes del mismo sitio. En este contexto, la técnica de datación indirecta asociativa se convierte en el método más ampliamente utilizado.

Esta técnica desempeña un papel fundamental al proporcionar una herramienta para vincular las ocupaciones humanas registradas arqueológicamente con el arte rupestre. Al utilizar la datación indirecta asociativa, se logra una mayor precisión en la determinación de la cronología de estas manifestaciones culturales, lo que contribuye de manera significativa a la comprensión del contexto en el que se produjeron.

En determinadas circunstancias, la datación indirecta proporciona cronologías confiables, especialmente cuando existe una escasez de motivos o cuando los motivos presentes son similares desde el punto de vista de su creación o estilo. Sin embargo, en situaciones más complejas, como cuando coexisten diferentes estilos artísticos en un mismo sitio, este método de datación se vuelve más desafiante. Esto se debe a la dificultad de asociar una diversidad tan amplia de tipos de pinturas con los datos cronológicos disponibles para los estratos arqueológicos del lugar.

Cuando nos encontramos ante la presencia de una variabilidad significativa en los estilos artísticos dentro de un mismo sitio, la tarea de establecer conexiones temporales precisas puede ser complicada. En tales casos, es necesario llevar a cabo un análisis más detenido y exhaustivo, empleando una gama más amplia de técnicas y recursos para poder asignar fechas de manera más precisa a las distintas manifestaciones artísticas.

En el ámbito de investigación de esta área en particular, a pesar de los esfuerzos evidentes por mejorar la precisión de las cronologías relativas (Steelman 2013), aún no se han emprendido programas de investigación exhaustivos destinados a abordar de manera integral este desafío. La falta de una iniciativa que integre un conjunto amplio y diverso de

sitos, organizados de manera sistemática en función de sus características estilísticas, ubicación espacial y secuencia temporal, ha dejado aún importantes lagunas sin resolver.

Este vacío en la investigación se debe, en parte, a la complejidad inherente de la tarea. La necesidad de reunir datos de numerosos sitios y abordar su ordenación estilística, su ubicación geográfica y su desarrollo cronológico requiere un esfuerzo considerable y recursos significativos. Sin embargo, es crucial superar esta limitación, ya que la falta de un enfoque integrado puede obstaculizar la comprensión completa de la evolución y el significado del arte rupestre en esta región.

La realización de programas de investigación que aborden este desafío de manera sistemática y holística no solo contribuye a resolver las incógnitas pendientes, sino que también enriquece al conocimiento arqueología de la región. Estos esfuerzos pueden proporcionar una visión más completa y detallada de la evolución del arte rupestre a lo largo del tiempo, y ayudan a llenar los vacíos que aún persisten en el entendimiento del arte rupestre del área.

5.5.2. El problema de la datación

A pesar de la enorme cantidad de información que proporcionan los estudios de arte rupestre, uno de los principales problemas a los que se enfrentan los especialistas se relaciona con los conflictos que existen para enmarcar cronológicamente este tipo de manifestaciones. Inicialmente, la mayoría de las investigaciones relacionadas con el arte rupestre se basaban en cronologías relativas; sin embargo, a partir de la integración de avances tecnológicos, varios estudios han incorporado dataciones absolutas, como la datación por radiocarbono AMS, la técnica de OSL (o datación por Luminiscencia Ópticamente Estimulada) y la serie de uranio.

La datación relativa es una forma arbitraria de datación que no proporciona fechas específicas ni aproximadas, solo permite conocer períodos de tiempo bastante amplios, lo que permite un orden temporal del registro arqueológico. En otras palabras, es una forma de inferencia deductiva realizada por quien realiza un estudio en particular.

Cuando las técnicas de datación absoluta comenzaron a utilizarse en los estudios de arte rupestre, se consideraban como una solución al problema de saber cuándo se realizaron diversas manifestaciones artísticas en el registro arqueológico. Sin embargo, la fiabilidad de los datos e información proporcionados por las diferentes técnicas ha sido constantemente criticada (Bednarik 2002). Lo anterior está relacionado con que en la mayoría de los casos los diferentes métodos de datación se han utilizado para confirmar suposiciones previas basadas en cronologías relativas, como estudios estilísticos o análisis de superposición, y el problema es que los resultados en muchos casos han sido completamente diferentes de lo esperado. Además, a pesar de que algunas técnicas se han considerado como "simples", como es el caso del radiocarbono, se ha demostrado que son más complejas de lo que se pensaba.

Por su parte, las técnicas de datación relativa están relacionadas, como su nombre indica, con la relación que existe entre diferentes elementos, en este caso, los paneles con arte rupestre, y proponen un tiempo relativo para diferentes formas de arte rupestre, generando así una visión general sobre un posible período de tiempo, pero no de manera absoluta.

Para realizar este tipo de cronologías, es importante comprender diferentes elementos del comportamiento humano que están relacionados con las diferentes expresiones culturales, por lo tanto, diferentes estudios de arte rupestre han considerado analogías con grupos que actualmente siguen realizando arte rupestre, determinaciones y divisiones sucesivas a través del estilo, cambios en los objetos (por ejemplo, embarcaciones, el uso del caballo) expresados en las pinturas, el estudio de la superposición utilizando matrices de Harris para

analizar las secuencias, la datación por referencia al conocimiento histórico y la asociación entre la datación de evidencia arqueológica y paleoecológica.

Estas técnicas de datación relativa permiten establecer un orden temporal relativo en el registro arqueológico y ayudan a comprender la secuencia de eventos y cambios en el arte rupestre. Sin embargo, no proporcionan fechas absolutas y precisas, por lo que se utilizan en conjunto con técnicas de datación absoluta para obtener una comprensión más completa de la cronología de las manifestaciones culturales.

Una herramienta que ha demostrado ser muy útil en la generación de cronologías en los estudios de arte rupestre es el uso de la datación por radiocarbono mediante espectrometría de masas por acelerador (Lowe y Walker 1997; Rowe 2000). De todas maneras, es relevante indicar que el uso de esta técnica ha demostrado que no es una metodología simple, por lo que es necesario considerar una serie de aspectos antes de utilizarla, ya sea en el proceso de pretratamiento o en la interpretación de las mediciones de radiocarbono (Lowe y Walker 1997). A pesar de esto, se podría decir que es la técnica que más comúnmente se ha utilizado en estudios relacionados con el arte rupestre, por ejemplo, para datar pinturas rupestres que contienen carbono, restos orgánicos, proteínas impregnadas en pigmentos, cera de abejas, entre otros. Esto se debe probablemente a la gran cantidad de componentes orgánicos presentes en la Tierra y a que la mayoría de los materiales orgánicos contienen el isótopo C14 en su estructura.

En este sentido, son destacables los estudios y dataciones de pinturas que contienen cera de abejas (Watchman y Jones 2002; Morwood et al. 2010) porque la cera de abejas ha demostrado ser un material que siempre se presenta en las pinturas en la cantidad necesaria para su análisis. Además, es posible que la cera de abejas se haya utilizado fresca, lo que es una gran ventaja en comparación con materiales como el carbón, donde no es posible identificar cuándo se hizo. Lamentablemente, la cera de abejas no es un material que se haya utilizado ampliamente en el arte rupestre, y solo se conocen casos en Australia.

Por otro lado, uno de los inconvenientes de esta técnica es que en muchos casos las dataciones por radiocarbono han generado fechas que no concuerdan con los resultados esperados. Esto tiene una relación directa con el tipo de muestra que se está datando. Por lo tanto, es necesario saber exactamente de dónde proviene la fuente de carbono y considerar una serie de elementos que pueden estar presentes en las superficies de las pinturas y que podrían ser contaminantes en las muestras. Luego, se deben combinar análisis químicos y métodos físicos para determinar si el carbono analizado formaba parte de los materiales con los que se fabricaron el pigmento o el aglutinante de las manifestaciones seleccionadas (Valladas et al. 2001; Valladas 2003).

En los estudios de arte rupestre, se ha aplicado esta técnica de OSL en bloques que contienen arte rupestre y que se han desprendido de su ubicación original y están enterrados (Chapot et al. 2012) y en nidos de avispas de barro que cubren algunas pinturas (Roberts et al. 1997). Este último trabajo fue bastante innovador porque presentó la posibilidad de fechar elementos asociados a pinturas que no tenían materiales orgánicos que pudieran datarse mediante técnicas como el radiocarbono. Sin embargo, ha sido cuestionado por algunas consideraciones metodológicas que no se expusieron de manera sólida, como la relación entre los nidos de avispas de barro y las pinturas, la posible reutilización de los nidos y el nivel de exposición a la luz de los granos datados antes de su disposición en los nidos (Aubert 2012).

La aplicación la técnica de series de uranio se ha centrado en pinturas que suelen encontrarse en cuevas o rocas de piedra caliza cubiertas de carbonato de calcio precipitado. Un excelente ejemplo de la utilización de este método ha sido el trabajo realizado por Aubert et al. (2007) en Timor Oriental, donde se dataron las deposiciones de laminaciones de calcita natural que cubrían algunas pinturas. Este estudio ha sido reconocido por varios especialistas (Pons-Branchu et al. 2014), específicamente porque se llevó a cabo un trabajo de microestratigrafía para controlar y demostrar la composición de las diferentes capas

presentes en las paredes de la cueva. Otro ejemplo interesante es el estudio realizado por Pike y su equipo (et al. 2012) en once cuevas en el noroeste de España. Este ejemplo es bastante atractivo porque demostró que el sitio El Castillo es uno de los lugares con las pinturas más antiguas del mundo con fechas absolutas, aunque esta investigación ha sido cuestionada por la comunidad científica (Pons-Branchu et al. 2014) porque no consideraron mecanismos para comparar las fechas obtenidas, como fechas de radiocarbono o microestratigrafía, en su análisis.

En relación con lo anterior, se encuentran problemas de contaminación de las muestras al trabajar con este tipo de técnica. A menudo, el carbonato asociado con las pinturas que se desean datar puede estar contaminado por desechos ambientales, como polvo transportado por el viento, arcillas y sedimentos transportados por el agua, lo que puede llevar a que las edades de las muestras tomadas sean mayores que las reales (Taçon et al. 2012). Esto se debe a que en muchas ocasiones la fracción de desechos contribuye a la cantidad total de nuclídeos cosmogónicos de uranio, por lo que la muestra que se está datando no refleja el desequilibrio radioactivo en el momento de la formación del carbonato en la roca. A pesar de esto, los efectos de la contaminación se pueden controlar y corregir midiendo el comportamiento del ^{232}Th , que solo se encuentra en los desechos y no forma parte de la cadena de desintegración del uranio (Lowe y Walker 1997). Por esta razón, es esencial tomar muestras de diferentes capas del área a datar, generalmente se recolectan muestras debajo, entre y encima de las pinturas (Taçon et al. 2012). Es por eso que es importante considerar metodologías que incluyan la microestratigrafía de las pinturas (Aubert et al. 2007).

Un punto crucial al enfrentar técnicas de datación es tener un conocimiento completo del sitio arqueológico que se desea datar, así como de las diferentes técnicas posibles a utilizar. En este sentido, quien investiga debe comprender las características del material que se pretende datar y los posibles métodos a utilizar, y estar al tanto de las limitaciones y restricciones de cada técnica, ya que hay técnicas más apropiadas que otras para cada tipo

de sitio arqueológico. Además, los procedimientos de extracción de muestras y los tratamientos previos al análisis deben considerarse como elementos trascendentales en la datación, ya que el arqueólogo o la arqueóloga, en este caso, debe seguir reglas estrictas para cumplir con los requisitos que solicitan los laboratorios que procesan las muestras. En cuanto a esto, las combinaciones de resultados de diferentes técnicas de datación utilizadas en el mismo sitio parecen ser una buena manera de comprender e interpretar los datos.

Además, uno de los problemas más comunes es que en muchas ocasiones hay una imperiosa necesidad por parte de los investigadores y especialistas de querer datar en arqueología y, por lo tanto, poder enmarcar los sitios en un momento específico. Sin embargo, este tipo de análisis debe ir acompañado de preguntas claras relacionadas con por qué es necesario tener una fecha; de lo contrario, los resultados a menudo pueden ser contraproducentes y generar más preguntas que respuestas.

En relación con lo anterior, independientemente de la técnica seleccionada para datar el arte rupestre, es muy importante considerar, en primer lugar, los procesos de formación del sitio. En este sentido, al igual que en los sitios excavados, se requiere una revisión completa de los eventos que pueden alterar los resultados de una fecha. Deben identificarse todos los elementos para poder reconocer cuáles son las posibles fuentes de contaminación, a pesar de que algunos componentes son muy difíciles de detectar sin instrumentos específicos. El especialista debe ser consciente de ellos y, por lo tanto, conocer la técnica adecuada, considerando sus limitaciones y restricciones.

En segundo lugar, debe existir una preocupación sobre cómo integrar la información obtenida a través de la datación absoluta con las técnicas de datación relativa para comprender de manera más integral los diferentes sitios. Además, es necesario considerar el conocimiento previo que existe con respecto a un área específica, ya sea estilos, iconografía, tipos de arte rupestre, técnicas de realización, etc. Así, este tipo de información, combinada con datos de otros tipos de estudios y datación en un área de

investigación, puede ayudar a los arqueólogos y arqueólogas a discriminar de mejor manera qué técnica puede ser la más apropiada para utilizar en cada sitio y generar un corpus de información que logre una comprensión más amplia del arte rupestre.

De esta manera, la mayoría de las técnicas absolutas utilizadas en diferentes estudios de arte rupestre han demostrado que es esencial considerar una serie de aspectos antes de obtener una fecha confiable. En este sentido, la recolección de muestras no es un proceso simple, ya que se requieren condiciones y procedimientos específicos para cada técnica. No obstante, es importante comprender que diferentes métodos de datación aplicados en estudios de arte rupestre aún están en proceso de mejora y desarrollo, con el fin de encontrar la optimización de los procedimientos para el pretratamiento de muestras y mejorar la interpretación de los resultados.

5.5.2.1 El caso de los sitios con arte rupestre del valle del río Ibáñez medio

A partir de una invitación realizada por parte del Dr. Francisco Mena, la Dra. Karen Steelman realizó trabajos de campo a finales de septiembre de 2013 con el fin de evaluar el potencial de datación por radiocarbono de pinturas rupestres en el sector del valle del río Ibáñez medio y sus alrededores (Fotografía 5.4). Para ello, se utilizó plasmas de oxígeno para recolectar carbono orgánico de muestras de pintura de arte rupestre (Steelman y Rowe 2012). De acuerdo a Steelman (2013) la principal ventaja es que el sustrato de roca inorgánica no se descompone durante la exposición al plasma, de esta manera la oxidación del plasma elimina la necesidad de extensos pretratamientos con ácido porque las temperaturas del plasma ($<150^{\circ}\text{C}$) están por debajo de las temperaturas de descomposición de carbonatos y minerales de oxalato. Por ello, sólo se extrae material orgánico para su medición por radiocarbono. Además, la oxidación del plasma es preferible porque los lavados con ácido pueden no eliminar completamente los minerales de oxalato, que suelen estar asociados comúnmente con las superficies rocosas. La oxidación del plasma es ideal para muestras en las que solo queda una pequeña cantidad de material

orgánico, ya que se evitan los extensos pretratamientos con ácido utilizados en conjunción con la combustión, minimizando la pérdida de material orgánico durante los pasos de pretratamiento químico húmedo.



Fotografía 5.4. La Dra. Karen Steelman muestreando pinturas.

El laboratorio donde trabaja la Dra. Karen Steelman utiliza un aparato de oxidación por plasma construido a medida para convertir material orgánico en dióxido de carbono para la datación por espectrometría de masas con acelerador (AMS). Las descargas luminiscentes se producen mediante acoplamiento capacitivo de radiofrecuencia con dos electrodos de cobre externos en cada extremo de una cámara de muestra de vidrio. Un plasma es un gas eléctricamente excitado compuesto por átomos neutrales, iones moleculares y atómicos positivos y negativos, y electrones. Los letreros de neón y las luces fluorescentes son plasmas comúnmente utilizados por la sociedad. Los electrones ganan energía cinética a partir de un campo eléctrico oscilante, mientras que las temperaturas de los componentes gaseosos aumentan debido a colisiones elásticas entre los electrones y el gas. Los electrones

están térmicamente aislados de los componentes gaseosos debido a sus enormes diferencias de masa. Las temperaturas del gas del plasma pueden permanecer cerca de las temperaturas ambiente al mismo tiempo que los electrones tienen la suficiente energía para romper los enlaces moleculares. Las especies activas en un plasma permiten que las reacciones que normalmente ocurren solo a altas temperaturas procedan a temperaturas bajas. Los plasmas de oxígeno convierten la materia orgánica en dióxido de carbono y agua, que recolectamos congelando los productos con nitrógeno líquido para la datación por radiocarbono AMS (Steelman 2013).

En total se tomaron 28 muestras de pintura fueron recolectadas por en los alrededores del valle del río Ibáñez medio. La toma de muestras se realizó tomando distintas consideraciones en terreno con el fin de minimizar el impacto visual en los motivos. Se tomaron fotografías de los lugares de muestreo antes y después de la recolección. Se utilizaron bisturís quirúrgicos estériles individuales para recolectar cada muestra de pintura de una superficie del orden de ~0,5 a 1 cm². Además, se recolectaron veintisiete muestras de roca no pintada adyacente que cubrían ~0,5 a 2 cm² de superficie. Estas muestras se tomaron lo más cerca posible de las muestras de pintura recolectadas para investigar los niveles de material orgánico de fondo en el sustrato de la roca (Steelman 2013).

Antes de la oxidación por plasma, tanto las muestras de pintura como los fondos de roca sin pintar fueron sometidos a un tratamiento químico para eliminar la contaminación de ácidos húmicos. Los ácidos húmicos, naturalmente presentes en muestras de suelo y derivados de la descomposición de materia orgánica, aparecen de color marrón anaranjado en una solución básica (Steelman 2013),

Para la preparación de las muestras, se utilizó un mortero para pulverizar las muestras de pintura y las muestras de roca recopiladas. Las muestras fueron examinadas con una ampliación de 40X para eliminar cualquier contaminante visible, como fibras de plantas, raicillas o telarañas, con micro pinzas. Posteriormente, se pesaron las muestras en tubos de

centrífuga de plástico estériles, y se agregaron aproximadamente 3 ml de solución de hidróxido de sodio diluido a los tubos de centrífuga y se dispusieron en un baño de agua ultrasónico a $50\pm5^{\circ}\text{C}$ durante una hora para eliminar cualquier material húmico potencial. Después del tratamiento alcalino, las muestras se centrifugaron durante aproximadamente 15 minutos. El líquido sobre la mayoría de las muestras era incoloro y transparente, lo que indicaba que no había ácidos húmicos presentes. Se realizaron lavados alcalinos adicionales para eliminar completamente los ácidos húmicos de las muestras que inicialmente mostraban un ligero color amarillo/anaranjado. Después de decantar el líquido básico, se agregaron aproximadamente 4 ml de agua destilada y desionizada a cada tubo. Los tubos de muestra se colocaron en un baño de agua ultrasónica a $50\pm5^{\circ}\text{C}$ durante otra hora. Después de que los tubos se centrifugaron, se decantó el líquido y las muestras sólidas se almacenaron en agua destilada y desionizada hasta que estuvieron listas para su filtración (Steelman 2013).

Se utilizó filtración al vacío con un aspirador de agua para recoger las muestras sólidas en filtros de fibra de cuarzo que previamente se habían calentado a 500°C , además de una trampa de frío con nitrógeno líquido para evitar el posible retroceso de agua y contaminantes en contacto con las muestras. Una vez completada la filtración, el filtro se secó en un horno a 110°C , luego se envolvió en papel de aluminio y se almacenó en un desecador (Steelman 2013)

Para estas muestras de pintura y fondos, en laboratorio se utilizó un aparato de oxidación por plasma construido a medida para convertir el material orgánico en dióxido de carbono para su datación por AMS. Posteriormente, se cargó una muestra en la cámara y se evacuó evacuamos el sistema durante la noche utilizando una bomba turbomolecular con una bomba de pre-vacío de paletas para alcanzar una presión de $<1\times10^{-6}$ torr. Se encendieron sucesivas descargas de plasma de argón, a 1 torr y 40 vatios de potencia de radiofrecuencia durante una hora, para eliminar los gases adsorbidos por ablación superficial de la muestra. Se utilizó argón porque es un gas inerte y no reaccionará con el material orgánico en una

muestra. Una vez que se obtuvo una lectura de presión de <1 millitorr (correspondiente a <0.3 µg de carbono), indicó que se habían eliminado todos los gases adsorbidos (Steelman 2013).

Finalmente, la muestra se oxidó con un plasma de oxígeno a una presión de 1 torr y 100 vatios de potencia de radiofrecuencia. El material orgánico en la muestra se convirtió en dióxido de carbono y agua durante la exposición de una hora. El dióxido de carbono producido se selló con una llama en un tubo de vidrio enfriado a temperatura de nitrógeno líquido (-196°C), después de que se eliminara el agua con una mezcla de hielo seco/etanol (-72°C). Si se obtenía carbono suficiente, el tubo de vidrio recogido se enviaba al Centro de Espectrometría de Masas con Acelerador (CAMS) en el Laboratorio Nacional Lawrence Livermore para la grafización y la medición de radiocarbono (Steelman 2013).

Desafortunadamente, ninguna de las 28 muestras de pintura contenía suficiente carbono para la datación por radiocarbono. La medición AMS de C14 requiere 100 microgramos (µg) de carbono para una medición fiable. A veces se pueden obtener tamaños de muestra más pequeños utilizando AMS (incluso tan pequeños como 20 µg), pero esto es para muestras en las que se conoce la cantidad de material orgánico. En este caso, existe la desventaja adicional de tener niveles comparables de carbono asociados con la muestra de fondo/control sin pintar. Los niveles de carbono orgánico fueron similares tanto para las muestras de roca pintada como para las de roca sin pintar (Steelman 2013).

Por lo tanto, no queda claro si el carbono recogido de la muestra de pintura está asociado con el evento de pintura o con la contaminación orgánica del sustrato de la roca. Además, dado que los niveles eran <30 µg C en la mayoría de las muestras de pintura, se concluyó que o bien los aglutinantes orgánicos añadidos en los soportes con arte rupestre se han degradado con el tiempo o simplemente se utilizó agua como aglutinante sin la adición de material orgánico en la receta de pintura para estas pinturas de pigmentos inorgánicos (Steelman 2013).

Curiosamente, en todos los sitios, la mayoría de las rocas sin pintar tenían bajos niveles de carbono orgánico (μg de carbono orgánico por mg de muestra de roca), lo que sugiere que las rocas sin pintar tienen cantidades insignificantes de contaminación. Esta situación es ideal cuando se data el arte rupestre, ya que el material orgánico extraído de las muestras de pintura probablemente proviene de la pintura (pigmentos orgánicos, aglutinantes) y no es inherente al sustrato de la roca. Sin embargo, lamentablemente, los niveles de material orgánico en las muestras de pintura no fueron significativamente mayores que los que se encontraron en las muestras de fondo sin pintar. No obstante, dado que el sustrato de la roca contiene solo cantidades insignificantes de contaminación orgánica, no debería descartarse la datación del arte rupestre en otros sitios de la zona, especialmente si se descubren pigmentos de carbón vegetal.

5.6. Síntesis

En este capítulo se ha presentado la metodología empleada en la recopilación de datos de los sitios de arte rupestre en el área del valle del río Ibáñez Medio, definiendo la selección de datos para el análisis.

En primer lugar, como se ha explicado, a partir de los registros realizados dentro del proyecto FONDECYT 1110556, cuyo objetivo era registrar todo el arte rupestre presente en el área de estudio de manera homogénea, se han seleccionado categorías específicas y los aspectos relacionados con el foco de esta investigación.

En este sentido, se hace necesario destacar que hay algunos datos que no han sido considerado de manera exhaustiva en este estudio, puesto que no están directamente relacionados con los objetivos de esta investigación. Sin embargo, todos los datos recolectados contienen información valiosa que podría utilizarse eventualmente en futuras

investigaciones y estudios relacionados con la ocupación humana del valle del río Ibáñez medio y el arte rupestre de estas sociedades.

6. PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS



Sitio RI-01, Conjunto "J"

6.1. Introducción

Para comprender a profundidad el papel que el arte rupestre desempeñó en las sociedades que habitaron el valle del río Ibáñez medio, es esencial analizar qué elementos de este tipo de manifestaciones reflejan prácticas vinculadas a la identidad social, el paisaje, la memoria colectiva, la agencia y el intercambio de información. Estos componentes son fundamentales, ya que ofrecen una perspectiva al pasado y permiten entrever las dinámicas sociales, culturales y comunicativas de dichas sociedades.

En el transcurso de esta investigación, se registraron un total de 29 sitios con manifestaciones de arte rupestre. No obstante, no se trató solo de contabilizar estos yacimientos, sino de profundizar en su estudio. Por ello, se seleccionaron aspectos clave de estos sitios y del arte rupestre en sí. Este enfoque permite realizar un análisis detallado, basado en las variables establecidas para este estudio, con el propósito una discusión significativa, con el fin de ampliar el entendimiento sobre las sociedades que habitaron el área de estudio

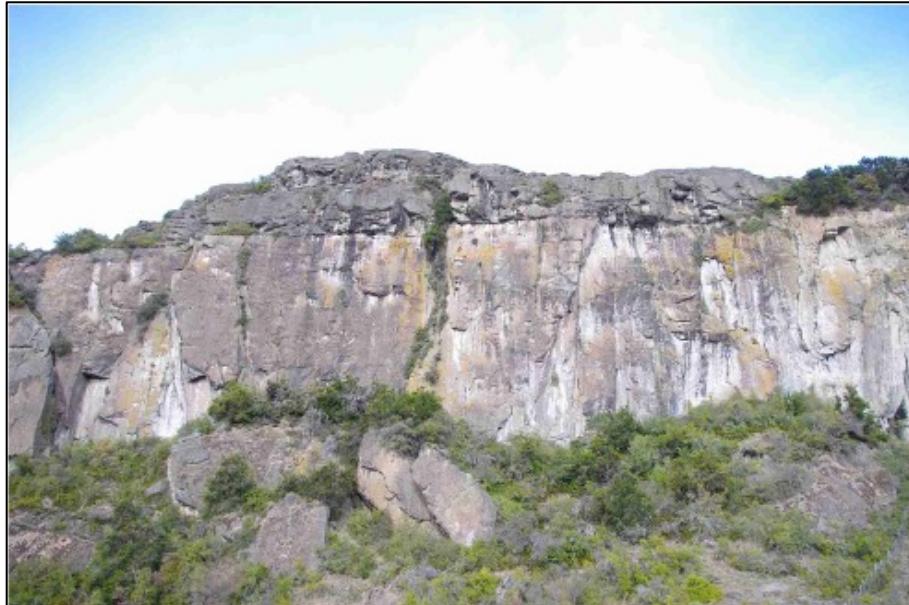
6.2. Descripción general de los sitios con arte rupestre registrados en el valle del río Ibáñez medio

6.2.1 RI-01 “Paredón de las Manos”

El "Paredón de las Manos", también conocido como el "Alero de las Manos", destaca como el sitio de arte rupestre más emblemático en la región. Catalogado como Monumento Nacional, se encuentra abierto al público para su visita. Sin embargo, debido a su acceso poco controlado, algunas de las pinturas han sufrido intervenciones humanas contemporáneas que, lamentablemente, han tenido un impacto negativo en su conservación.

Este sitio se caracteriza por ser un amplio alero rocoso con orientación hacia el norte, que alberga pinturas que se extienden a lo largo de aproximadamente 47,5 metros. Este sitio se sobresale, posiblemente, como el más extenso de todo el valle. Sin embargo, la densa vegetación actual dificulta la visualización de las pinturas desde lejos (Fotografía 6.1). La formación rocosa predominante en esta área es de granito de color gris. Se pueden observar grandes bloques que se han desprendido, algunos de los cuales conservan pinturas en la cara colapsadas, lo que sugiere que el desprendimiento ocurrió después de la creación de las pinturas. Llama la atención que, en algunos de estos bloques desprendidos, también se pueden apreciar pigmentos en las fracturas, lo que indica que la práctica de pintar pudo haber continuado incluso después de la caída de los bloques. No se han encontrado evidencias de material arqueológico en la superficie ni en las excavaciones estratigráficas realizadas.

Se han identificado 23 conjuntos, enumerados en orden alfabético desde la letra A hasta la V. En total, se han registrado 33 manchas, dos figuras geométricas (dos puntos y un negativo de placa), 25 positivos de manos y 141 negativos de manos (Figura 6.1).



Fotografía 6.1. Vista general del sitio RI-01.

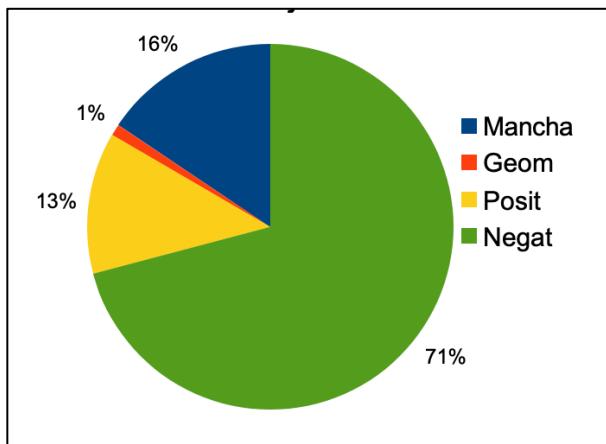


Figura 6.1. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-01.

Es posible que existan motivos adicionales que actualmente se encuentren deslavados y poco visibles en el sitio, como lo indica el trabajo de retoque realizado con el programa D-Stretch en ciertas áreas de manchas que han perdido intensidad de color con el tiempo.

De todos los motivos registrados, que suman un total de 199, 67 de ellos muestran relaciones de superposición. Este porcentaje representa una proporción relativamente baja, aproximadamente el 34% del total. Es interesante destacar que este sitio presenta un menor número de superposiciones en comparación con otros sitios con motivos similares en Argentina o en el sector de Chile Chico, situado al otro lado del lago General Carrera/Buenos Aires.

En relación con los motivos de manos, se han logrado distinguir 39 manos izquierdas y 65 manos derechas, mientras que en 62 manos no se ha podido determinar su lateralidad. La mayoría de estas manos se representan en posición vertical. Es importante notar que en aproximadamente el 60% de los negativos de manos se ha realizado un trabajo de cerrar la silueta de la palma después de aplicar la pintura (Figura 6.2).

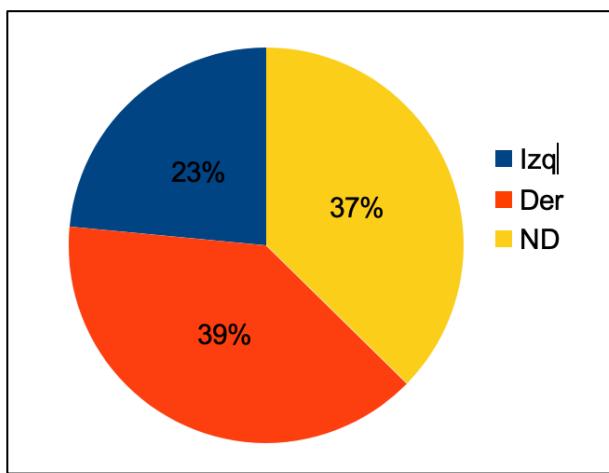


Figura 6.2. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-01.

En cuanto a la paleta cromática, este sitio posiblemente sea el que cuenta con la mayor diversidad de colores dentro del área de estudio. Se han identificado, en términos generales, los colores rojo, marrón, violáceo, anaranjado, rosa, blanco, amarillo y verde. Sin embargo, es altamente probable que los tonos de derivados del rojo como el marrón, violáceo, anaranjado y rosa, sean variaciones de un mismo pigmento, aunque esta afirmación aún requiere confirmación a través de análisis más detallados.

Es notable la identificación de un bloque con grabados, posiblemente removido y descontextualizado, en el sitio. Hasta la fecha, este bloque constituye el único petroglifo registrado en la zona. Se ha documentado y registrado este hallazgo, el mismo fue publicado 2018 Mena et al. (2018), aportando valiosa información a la investigación arqueológica de la zona

Durante el trabajo en terreno, se realizaron registros de bloques colapsados en los que se pudieron observar pinturas. Se identificaron un total de seis bloques caídos con restos de pinturas, que fueron etiquetados como BC1 hasta BC6. Al documentar estas pinturas, se priorizó el registro de sus características métricas, dado que se consideró que los datos de

orientación y posición con respecto al contexto general estaban notablemente disturbados. En total se registraron 14 negativos de manos y una mancha, todos en tonos de color rojo.

6.2.2. RI-03 “Alero Lejos”

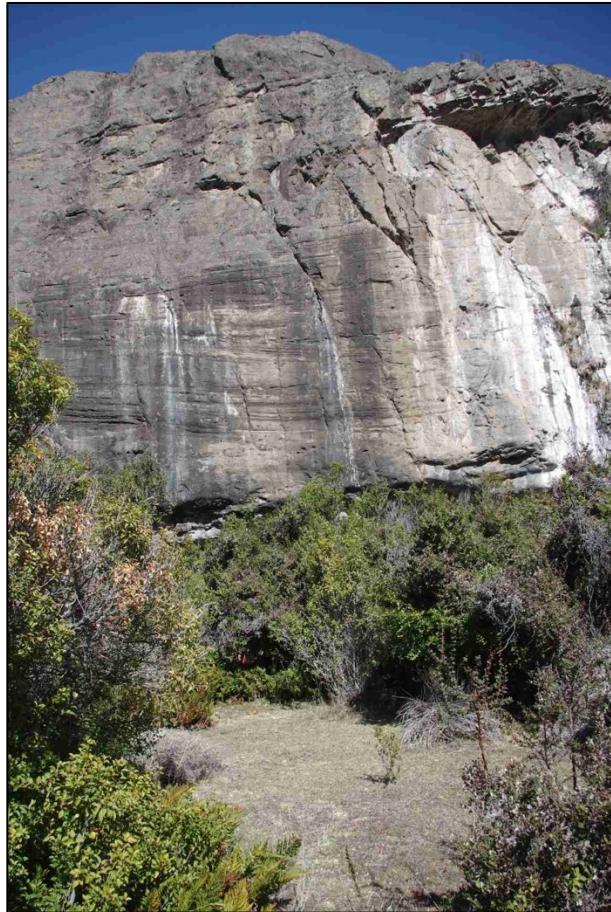
Este sitio está ubicado en un alero en un elevado paredón rocoso y está densamente cubierto de vegetación, lo que dificulta su visibilidad tanto desde el sitio hacia el entorno como desde el entorno hacia el sitio. Es uno de los sitios arqueológicos que se encuentra en el extremo más oriental del valle del río Ibáñez medio, y el acceso al lugar puede resultar un tanto confuso, lo que ha contribuido a mantenerlo alejado de la visita de personas que pudieran intervenirlo. Presenta un estado de conservación en general bueno, aunque se observan algunas pinturas que han perdido la intensidad de color debido al deslave con el paso del tiempo.

El alero está compuesto por un material similar a basalto gris, con múltiples clivajes y desplazamientos. Su orientación general es hacia el este, y abarca un largo total de 52,45 metros. Sin embargo, los conjuntos de pinturas se concentran principalmente en el sector derecho, que se extiende desde los 22,50 metros. Es importante destacar que no se ha registrado ningún otro tipo de material arqueológico en el sitio (Fotografía 6.2).

Durante el registro se identificaron cuatro conjuntos, enumerados en orden alfabético desde la letra A hasta la D. El conjunto A, ubicado en el centro del alero, se destaca como el más numeroso, con un total de cinco motivos. En total, se han registrado ocho motivos en el sitio, compuestos por dos manchas y seis negativos de manos. Es relevante señalar que ninguno de los motivos registrados presenta superposiciones entre sí (Figura 6.3).

Las seis manos registradas son todas izquierdas y se ubican en posición vertical. Entre ellas, tres muestran el dibujo que cierra la palma para dar forma final. En cuanto a la paleta

cromática, todos los motivos se sitúan en la gama de tonos rojos, incluyendo cinco de color rojo, uno de tono anaranjado y dos que podrían ser rosas (posiblemente tonos de rojo deslavados).



Fotografía 6.2. Vista general del sitio RI-03.

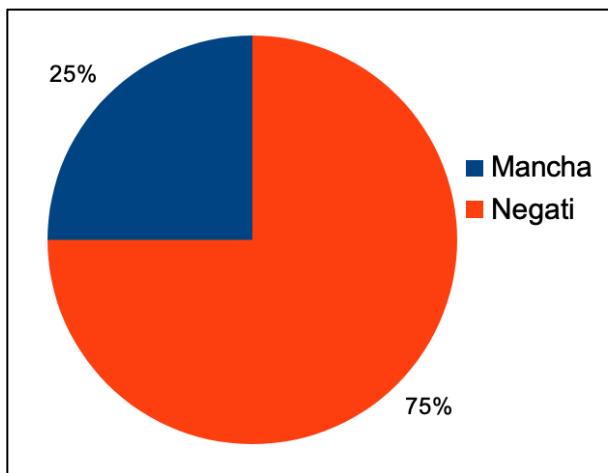


Figura 6.3. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-03.

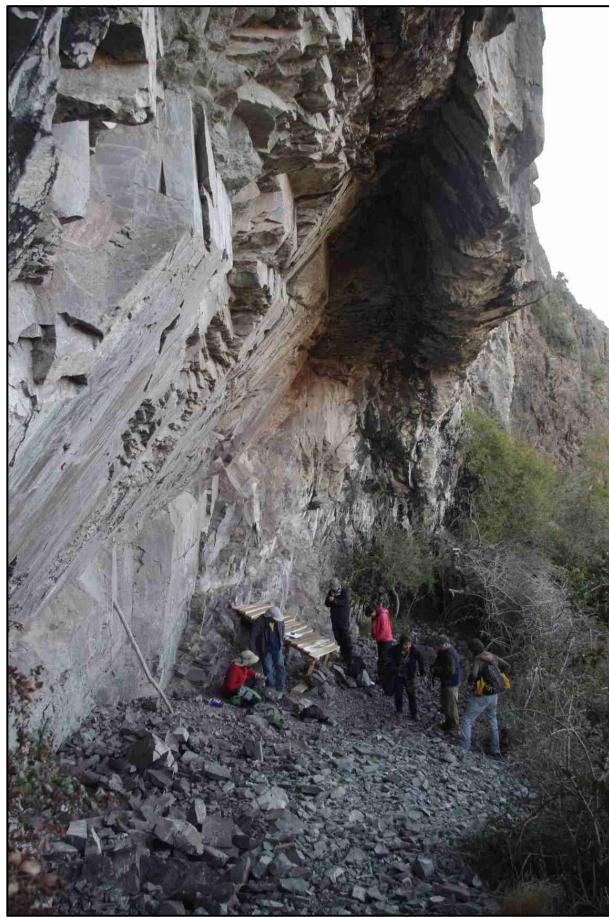
6.2.3. RI-04 “Guanaca con Cría”

Este sitio corresponde a un alero ubicado en una ladera elevada, compuesto de piedra basáltica gris con múltiples clivajes y desplazamientos. A pesar de su amplia visibilidad desde las colinas cercanas, las pinturas del sitio sólo son distinguibles a corta distancia. El alero está orientado al noreste y abarca una longitud de 25,6 metros. El acceso al yacimiento resulta ser bastante complicado (Fotografía 6.3).

El estado de conservación del alero es muy malo. Las paredes se encuentran completamente desprendidas, presentando desplazamientos y caídas de fragmentos rocosos. Esta situación ha tenido un impacto significativo en el único diseño presente en el sitio, lo que ha requerido la implementación de diversas medidas de rescate y protección. Entre estas medidas, sobresale la construcción de una estructura de madera sobre la imagen para prevenir la caída de piedras y la instalación de un cerco alrededor del alero para evitar el acceso de personas y animales.

En todo el alero, se distingue solamente una escena que consta de dos motivos yuxtapuestos, un camélido grande que mira hacia la derecha, con un camélido más pequeño debajo de él que mira hacia la izquierda, con su cabeza cerca del vientre del camélido más

grande. Por esta asociación se conoce a este conjunto como "guanaca con cría". Ambos motivos están pintados en un tono de color rojo y están elaborados de manera muy naturalista. Al observar detenidamente, se puede apreciar que las patas del camélido mayor (la guanaca) posiblemente se pintaron utilizando algún tipo de instrumento puntiagudo, como un pincel fino, hisopo o palo delgado, ya que presentan pezuñas dobles muy finas.



Fotografía 6.3. Vista general del sitio RI-04.

6.2.4. RI-05a “Alero Rayado Alessandri”

El sitio se encuentra junto a su análogo RI-05, y comparten el mismo afloramiento rocoso de basalto gris, aunque están situados en dos aleros separados por un paredón y una densa vegetación. Este afloramiento es fácilmente distinguible desde lejos y ofrece una visibilidad amplia desde el sitio. Sin embargo, las pinturas sólo son perceptibles a corta distancia. El

alerio RI-05a está situado al este del afloramiento. Se encuentra orientado hacia el norte y abarca una longitud de 32,2 metros. En el yacimiento se ha identificado potencial para excavación, y en la superficie se ha encontrado un sobador lítico (Fotografía 6.4).

Se identificaron un total de once conjuntos, enumerados alfabéticamente desde la letra A hasta la K, abarcando desde los 2 metros de la entrada del alero hasta aproximadamente los 18 metros en su interior. Lo que prima son 15 manchas de pintura. Además, se registró la presencia de dos negativos de manos, uno de mano izquierda y otro de mano derecha, ambos representados en posición vertical (Figura 6.4). Los colores predominantes en las pinturas son el rojo y el anaranjado.

Es destacable la presencia de afloramientos de pigmento rojo en este sitio. Algunos de los manchones podrían haber sido utilizados como pruebas de pigmento, frotándolos sobre la roca. En general, el sitio se encuentra bastante perturbado, y algunas pinturas muestran rayados históricos realizados con carbón y raspados.



Fotografía 6.4. Vista general del sitio RI-05a.

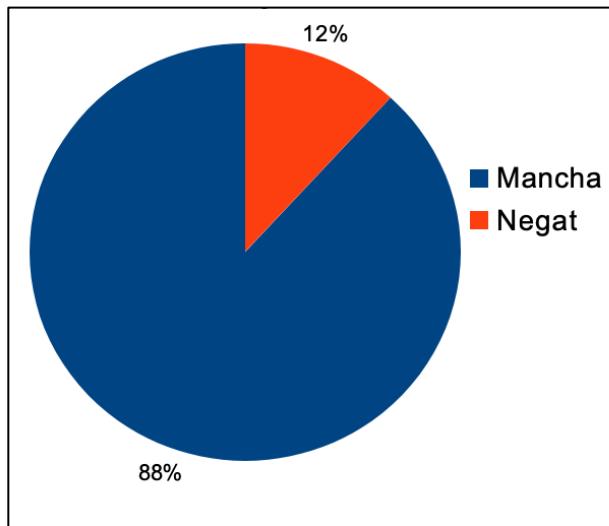


Figura 6.4. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-05a.

6.2.5. RI-05b “Alero Rayado Chico”

Contiguo al sitio anterior, el alero RI-05b es de dimensiones más reducidas, con una longitud total de 8 metros, y está compuesto de andesita basáltica gris. Se encuentra rodeado de vegetación, lo que limita tanto su visibilidad desde el exterior como la observación desde su interior hacia el entorno (Fotografía 6.5).



Fotografía 6.5. Vista general del sitio RI-05b.

En este sitio, se identificó únicamente un conjunto, designado como Conjunto A, que incluye seis negativos de manos. De estos, cuatro son manos derechas, mientras que las otras dos no han podido ser determinadas en cuanto a su lateralidad (Figura 6.5). No se observan superposiciones entre estos motivos. Cuatro de las manos están claramente representadas en posición vertical, y tres de ellas muestran la palma cerrada. Todos los motivos están elaborados en color rojo.

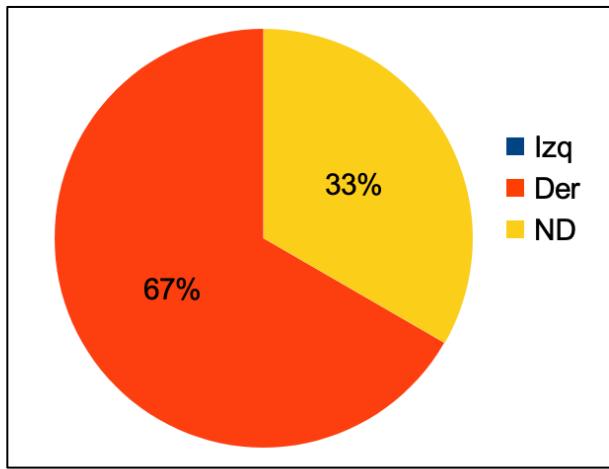


Figura 6.5. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-05a.

6.2.6. RI-06 “Alero Grande Lino Maureira”

Este alero posiblemente sea el segundo sitio de mayor tamaño después de RI-01. Se trata de un imponente paredón rocoso que se encuentra orientado hacia el norte, ubicado en una ladera en ascenso con una vista panorámica hacia el valle y el Cerro Castillo. El alero ofrece una excelente visibilidad y una vista privilegiada del entorno. La roca predominante en la zona es un basalto gris que ha experimentado una importante alteración debido a filtraciones de humedad y sales. En línea el alero se extiende por 154,5 metros de largo (Fotografía 6.6).

Es importante destacar que muchas de las pinturas se encuentran prácticamente al nivel del suelo, lo que sugiere la posibilidad de que algunas de ellas se encuentren a cierta profundidad en la estratigrafía debido al material de relleno acumulado, principalmente compuesto por excrementos de ganado.

En el sitio, se identificaron un total de 15 conjuntos, que han sido enumerados alfabéticamente desde las letras A hasta la Ñ. Estos conjuntos están distribuidos en dos sectores del sitio. El conjunto A, un afloramiento aislado con una roca que presenta numerosos clivajes y que es diferente en comparación con el resto del sitio, se encuentra ubicado a 4 metros en el sector oriente del alero. Luego, los conjuntos desde la letra B hasta la Ñ, exhiben una lógica similar entre sí. Las pinturas que se ubican en el paredón rocoso, en general, han sido fuertemente afectadas por la humedad. Estos conjuntos se distribuyen de manera continua en el tramo que va desde los 27 metros hasta los 101 metros hacia el oeste.



Fotografía 6.6. Vista general del sitio RI-06.

Entre los motivos que se registraron en el sitio, se contabilizaron un total de 63 manchas y 99 negativos de manos, de los cuales cinco están en una relación de superposición. Las

manchas, en su mayoría, representan grandes áreas de color. (Figura 6.6). Es muy probable que estas manchas sean en realidad negativos de manos que se han visto afectados por el proceso de escurrimiento y la aparición de sales debido a la humedad. Por lo tanto, el estado de conservación del sitio se puede considerar como regular. El análisis de imágenes fotográficas utilizando el programa D-Stretch ha permitido identificar algunos indicios de que algunas de estas manchas podrían haber sido conjuntos de negativos en el pasado. Sin embargo, en algunos casos, los resultados de este análisis no son completamente claros.

En relación a los motivos de manos registrados en el sitio, se identificaron un total de 22 manos izquierdas y 23 manos derechas, mientras que el resto no se pudo determinar su lateralidad (Figura 6.7). La gran mayoría de las manos se encuentran representadas en posición vertical, y se han registrado 14 negativos con el detalle de la palma cerrada. En cuanto a la paleta cromática, los colores predominantes son el rojo y el anaranjado. Además, existe una muestra muy reducida de color marrón, con cinco motivos, así como cuatro manos blancas.

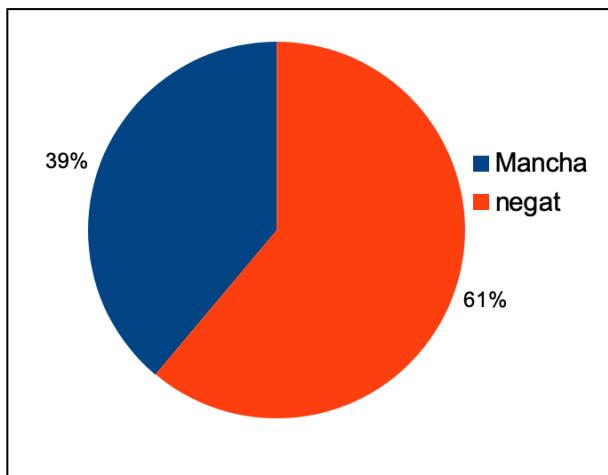


Figura 6.6. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-06.

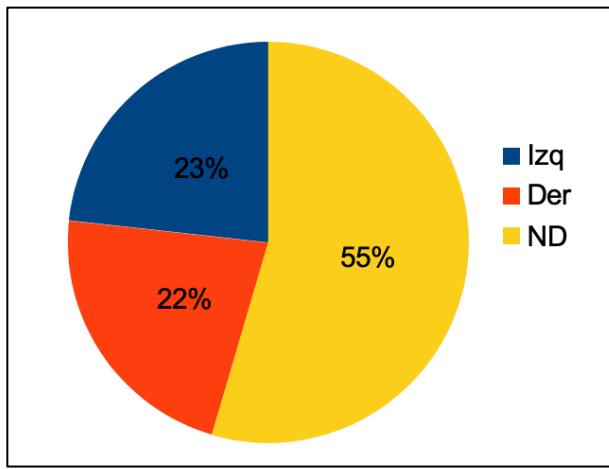


Figura 6.7. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-06.

6.2.7. RI-07 “El Balcón”

El sitio se encuentra en un alero situado sobre una loma de baja altura. A pesar de tener una buena visibilidad, su observación desde lejos se ve limitada debido a la densa vegetación que cubre la parte frontal del alero. El alero está orientado hacia el norte y ofrece una buena visibilidad en ciertos sectores hacia el Cerro Castillo y las áreas circundantes. Su longitud total abarca 30 metros. Hasta la fecha, no se ha encontrado ningún material arqueológico en la superficie del sitio. (Fotografías 6.7). No obstante, se reconoce potencial para realizar muestreos y exploraciones adicionales en el futuro.



Fotografía 6.7. Vista general del sitio RI-07.

Se definieron un total de 18 conjuntos en el sitio, que han sido enumerados alfabéticamente desde la letra A hasta la P. Estos conjuntos están compuestos por un total de 28 manchas y 48 negativos de manos. Entre los negativos de manos, se cuentan 14 manos derechas, nueve izquierdas y 25 de las cuales no se puede determinar su lateralidad. En términos generales, las pinturas se encuentran en un buen estado de conservación. El color predominante utilizado en las pinturas es el rojo.

Vale la pena destacar el Conjunto G, ubicado a una altura de 4,5 metros sobre el suelo, en un área de acceso sumamente complicado, caracterizado por la presencia de piedras escarpadas y un espacio limitado para el apoyo. Los cuatro negativos de manos registrados

en este conjunto deben haber sido creados utilizando algún tipo de soporte externo, como cuerdas, escaleras o andamiaje, dada la dificultad del acceso a esta ubicación elevada.

6.2.8. RI-08 “Manos Azules”

Se trata de un pequeño alero que abarca una longitud de 22 metros, situado en las cercanías del camino, es claramente visible desde largas distancias, además de ofrecer una vista panorámica del entorno (Fotografía 6.8). Este emplazamiento está compuesto por una roca de basalto grisáceo con paredes rugosas y múltiples clivajes, que se orienta hacia el este. El alero es bastante reducido y cuenta con una cornisa de longitud muy limitada. Lamentablemente, su estado de conservación es deficiente, ya que las pinturas se encuentran notablemente deslavadas y el sitio ha sido afectado de manera significativa por intervenciones humanas. Entre estas intervenciones, destacan los positivos de manos en colores azul y rojo (posiblemente realizados con látex) que fueron elaborados por niños locales hace algunas décadas. Resulta interesante notar que, en el transcurso de tan sólo unas décadas, las manos creadas recientemente ya se encuentran prácticamente desvanecidas, mientras que las de origen arqueológico, aunque difuminadas, aún son visibles de manera más nítida.

En este sitio, se ha identificado únicamente un conjunto rupestre, designado como Conjunto A, el cual consta de tres negativos de manos en color rojo. Dos de estas manos son izquierdas, mientras que la tercera es derecha. Los tres motivos se encuentran en posición vertical y muestran la palma cerrada (Figura 6.8).



Fotografía 6.8. Vista general del sitio RI-08.

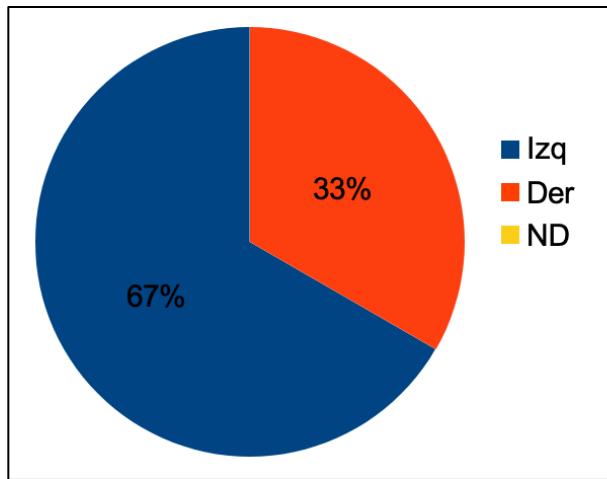


Figura 6.8. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-08.

6.2.9. RI-10 “Laguna Isidoro Cea”

Este sitio corresponde a un alero de dimensiones reducidas, compuesto por roca de basalto gris. Su longitud total es de 6,4 metros y está orientado al suroeste. Actualmente, se encuentra completamente cubierto por la vegetación circundante. Justo en frente de este alero se ubica una pequeña laguna. A pesar de que no se ha registrado ningún material

arqueológico en la superficie del sitio, se reconoce su potencial para futuros muestreos y exploraciones (Fotografía 6.9).



Fotografía 6.9. Vista general del sitio RI-10.

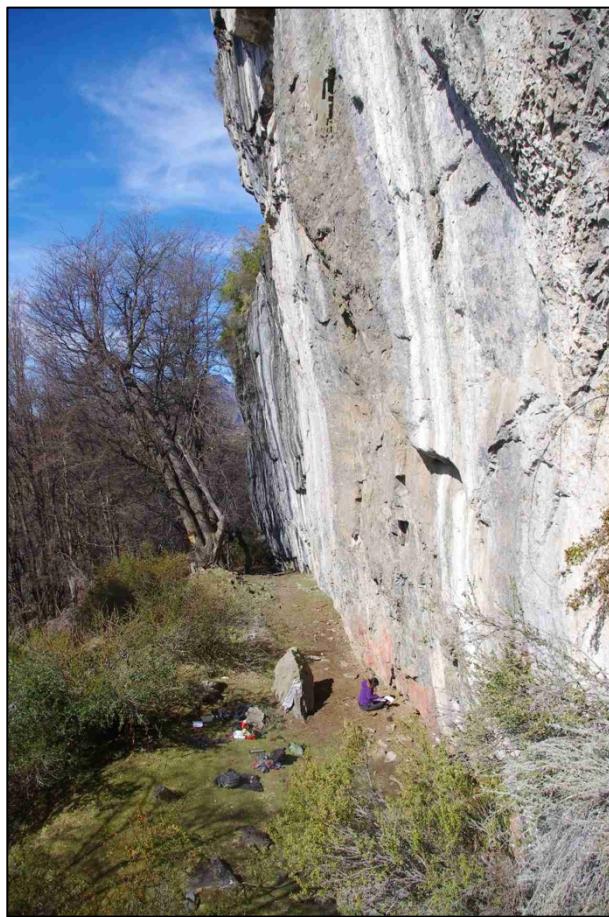
En este lugar se ha identificado un único conjunto rupestre, Conjunto A, el cual presenta un estado de conservación regular debido a la acumulación de polvo y desplazamientos de las pinturas. En este conjunto se ha identificado una mancha y tres negativos de manos. Solo se ha logrado determinar la lateralidad de una de ellas, que corresponde a una mano derecha. No se observan superposiciones entre los diseños presentes en el conjunto, y el color predominante utilizado en las pinturas es el rojo.

6.2.10. RI-11 “Barda Blanca” o “Barda El Potro”

Este sitio se destaca notablemente de la mayoría de los demás debido a la abundancia de sus manifestaciones rupestres. Se encuentra en una barda elevada que es claramente visible a larga distancia, aunque las pinturas solo pueden ser apreciadas de cerca a la pared rocosa. Sin embargo, la visibilidad desde este sitio hacia su entorno se ve limitada por la densa vegetación circundante.

El paredón rocoso tiene una longitud de 54 metros y está orientado hacia el norte (Fotografía 6.10). Está compuesto principalmente por basalto gris muy alterado. Las pinturas se encuentran a una altura relativamente baja en el paredón, y hasta la fecha no se ha encontrado ningún material arqueológico en la superficie. No obstante, se reconoce el potencial del sitio para futuras excavaciones y exploraciones arqueológicas.

En este sitio se registraron ocho conjuntos, los cuales han sido enumerados alfabéticamente desde la letra A hasta la H. Aunque este sitio cuenta con menos conjuntos en comparación con otros lugares que albergan una gran cantidad de pinturas, destaca la presencia de algunos conjuntos con una densa cantidad de motivos, como los conjuntos E, F y H, que contienen más de 20 motivos cada uno. En total, se registraron 45 manchas, tres figuras geométricas (negativos de placas) y 104 negativos de manos. Solo cuatro de los motivos muestran una asociación clara de superposición (Figura 6.9).



Fotografía 6.10. Vista general del sitio RI-11.

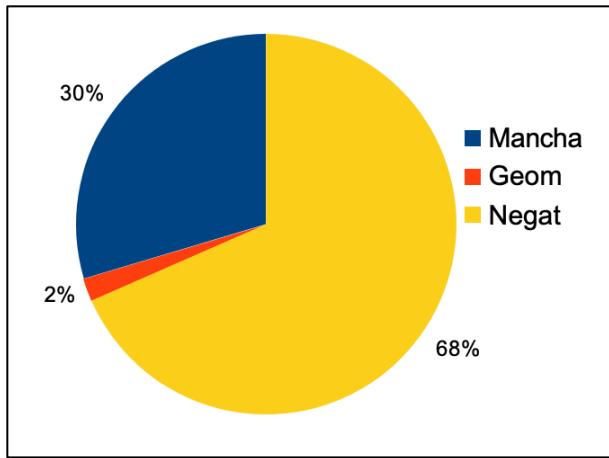


Figura 6.9. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-11.

De los negativos de manos registrados, se identificaron 26 manos izquierdas, 24 manos derechas y 51 en las que no se puede determinar la lateralidad. La gran mayoría de estos motivos de manos se encuentran en posición vertical, y 21 de ellas presentan el detalle de la palma cerrada (Figura 6.10). En cuanto a la paleta cromática, el color rojo es predominante, seguido en menor medida por el anaranjado y el marrón. Como excepción, se ha registrado una mancha de color amarillo.

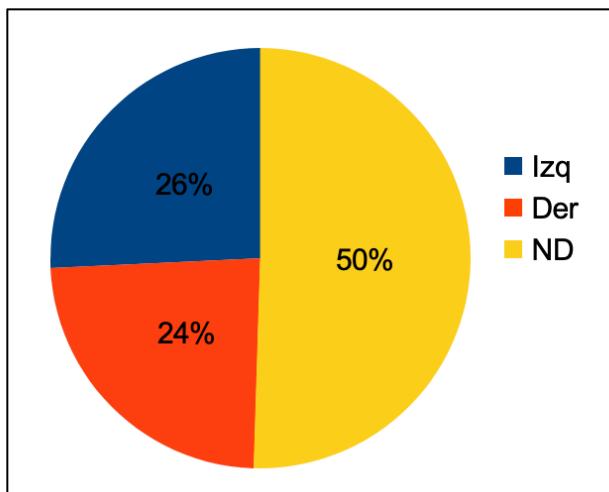


Figura 6.10. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-11.

6.2.11. RI-19 “Los Tábanos”

Este sitio se encuentra en una barda alta que se ubica al sur del sitio RI-07 y bordea el afloramiento rocoso. El material predominante en esta área es el basalto gris. La barda tiene una orientación hacia el sur y una longitud de 22,7 metros (Fotografía 6.11). Hasta la fecha no se han encontrado restos de materiales culturales en la superficie.

Se definieron seis conjuntos, enumerados alfabéticamente desde la A hasta la F. En total, se registraron 14 manchas y 13 negativos de manos. De las manos negativas, cinco son izquierdas, una derecha y en seis de ellas no fue posible determinar la lateralidad. Las

pinturas predominantes en este sitio son de color rojo, y en general se encuentran a una altura relativamente baja desde la superficie.



Fotografía 6.11. Vista general del sitio RI-19.

6.2.12. RI-21 “Bardas Feas”

El sitio se ubica en una barda en la ladera del camino, compuesta de andesita de tono gris oscuro, que ha experimentado un fuerte desplazamiento. Su orientación es hacia el norte, ofreciendo una amplia vista del valle circundante. La barda es fácilmente distinguible desde una distancia considerable y tiene una longitud total de 14 metros (Fotografía 6.12).

A pesar de la deficiente calidad del soporte rocoso, las pinturas en este lugar se encuentran en un estado de conservación relativamente bueno, excepto por algunos fragmentos de pinturas faltantes debido a desprendimientos y fracturas en la roca.

Se identificaron dos conjuntos, denominados como A y B, donde se pueden observar tres motivos de manos en color rojo, dos derechas y una indeterminada. Además, se registró una mancha de color rojizo.



Fotografía 6.12. Vista general del sitio RI-21.

6.2.13. RI-22 “Alero Fontana”

Este sitio corresponde a un alero que alberga las representaciones de arte rupestre más singulares de toda la cuenca del valle del río Ibáñez medio. Se encuentra en el borde de la laguna Fontana y se extiende a lo largo de 18 metros en una orientación hacia el oeste. Aunque ofrece una amplia vista hacia la laguna, solo es posible identificarlo como un sitio con arte rupestre cuando se está cerca de él (Fotografía 6.13).

El estado de conservación de este sitio es bueno. A pesar de la exposición constante a fuertes vientos provenientes del sur, las pinturas han resistido de manera notable, en gran parte gracias a que los conjuntos suelen estar orientados hacia el norte. La mayoría de los diseños más representativos en el alero se encuentran en pequeños paneles formados por la división natural de la roca de basalto de tono gris oscuro.

Los motivos en este sitio se pueden dividir en dos grupos distintos: aquellos que se encuentran en la cornisa del alero y aquellos que están en el fondo del alero. La mayoría de los motivos en la cornisa están orientados principalmente hacia el norte, mientras que los que se encuentran en el fondo del alero están orientados hacia el oeste. También hay algunos motivos que se ubican en el techo bajo del alero y tienen una inclinación hacia el nadir.



Fotografía 6.13. Vista general del sitio RI-22.

En cuanto a los motivos registrados en el sitio RI-22, se incluyen un total de 11 manchas, seis motivos geométricos formados por combinaciones de líneas y puntos, ocho positivos de manos y nueve negativos de manos (Figura 6.11). Además, es posible encontrar 15 motivos que se superponen entre sí. Uno de los aspectos destacados es la presencia de un positivo de mano superpuesto sobre un diseño geométrico que cubre toda la superficie, creando un degradado de colores en el que el positivo se fusiona con el fondo.

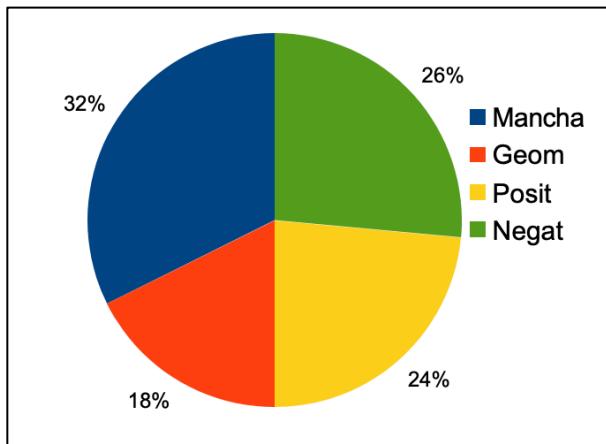


Figura 6.11. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-22.

En relación a los motivos de manos registrados, se identificaron seis manos izquierdas, 10 manos derechas y una mano de tipo indeterminado (Figura 6.12). Entre los negativos, cuatro de ellos muestran las palmas cerradas. La orientación de las manos tiende a ser horizontal o diagonal, con una única mano en posición vertical.

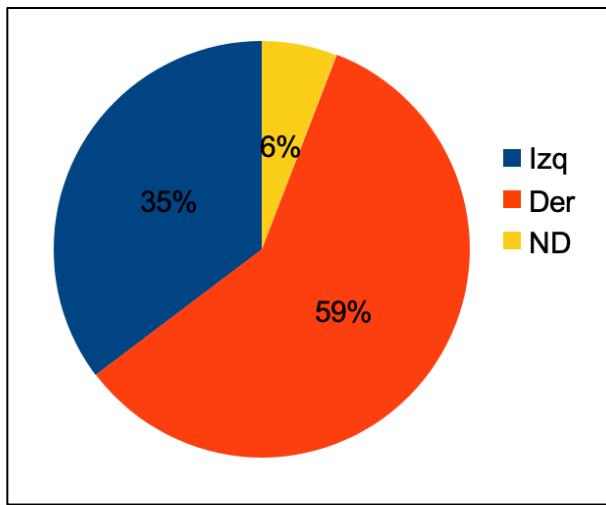


Figura 6.12. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-22.

En cuanto a los colores utilizados, el rojo es el más predominante, aunque en los diseños geométricos, este color es reemplazado por tonos amarillos y rosas. Además del rojo, se han ubicado pinturas en blanco y anaranjado.

Es importante señalar que los diseños en RI-22 muestran notables diferencias con respecto a los encontrados en el resto de la cuenca del río Ibáñez medio.

6.2.14. RI-23 “Alero Las Mellizas”

El sitio corresponde a un alero de gran amplitud que se encuentra orientado hacia el norte. Su visibilidad y capacidad de ser visto desde lejos, se ven limitadas por la presencia del bosque circundante, sin embargo, las pinturas que alberga son fácilmente distinguibles cuando se está a cierta distancia de los paredones que conforman el alero. Es particularmente notable la abundante presencia de pigmento rojo que emerge directamente de la propia roca, especialmente en las cornisas superiores del alero. Esta característica sugiere que el alero no solo podría haber sido utilizado como lugar de campamento, como lo indican los restos encontrados en el lugar, sino que también pudo haber servido como una fuente de obtención de pigmentos (Fotografía 6.13).

En el alero, se identificaron cinco conjuntos, enumerados alfabéticamente de la letra A a la E. Estos conjuntos comprenden un total de 15 manchas, 21 negativos de manos y un positivo de mano izquierda. De las manos negativas, 17 están dispuestas en posición vertical, mientras que cinco presentan una orientación diagonal. Solamente cuatro de los negativos muestran la palma de la mano cerrada. El color predominante en estas representaciones es el rojo, aunque algunos motivos presentan tonalidades anaranjadas.



Fotografía 6.13. Vista general del sitio RI-23.

6.2.15. RI-24 “Guanacos del Lapparent”

Este sitio se ubica a una altitud de 586 metros sobre el nivel del mar, en las cabeceras del lago Lapparent. El alero se extiende por 41 metros de largo. En su sección central, presenta una saliente que permite el acceso a la zona superior, donde se han plasmado los motivos rupestres. Para llegar a este lugar, se debe atravesar un bosque de lengas, a pesar de que la vegetación circundante está principalmente compuesta por arbustos espinosos, como el calafate. La amplitud de la visibilidad desde el alero se dirige hacia el sector este del lago Lapparent (Fotografía 6.14).

El sitio destaca principalmente por sus pinturas y ofrece buenas condiciones para sondeos arqueológicos. Se registraron cuatro conjuntos, enumerados alfabéticamente de la letra A hasta la D. Se identificaron cinco negativos de manos: una derecha, una izquierda y tres de lateralidad indeterminada (Figuras 6.13 y 6.14). Además, se registraron cuatro motivos zoomorfos (camélidos), que se encuentran en un estado de conservación regular. Vale la pena resaltar el motivo zoomorfo Z4, que fue elaborado en color ocre amarillo y destaca

por su nitidez y calidad. Además de estos elementos, se distinguen algunas manchas en el sitio en un estado de conservación deficiente o parcial.



Fotografía 6.14. Vista general del sitio RI-24.

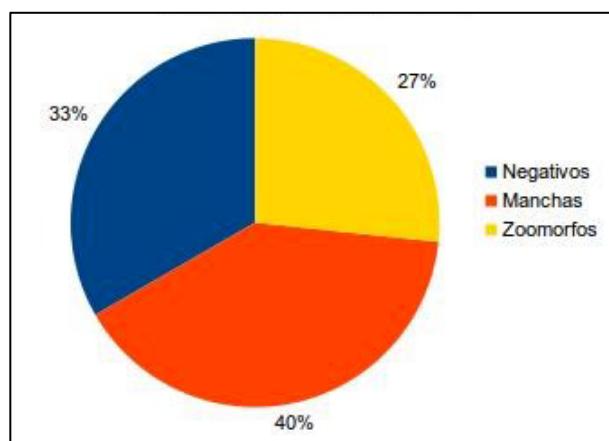


Figura 6.13. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-24.

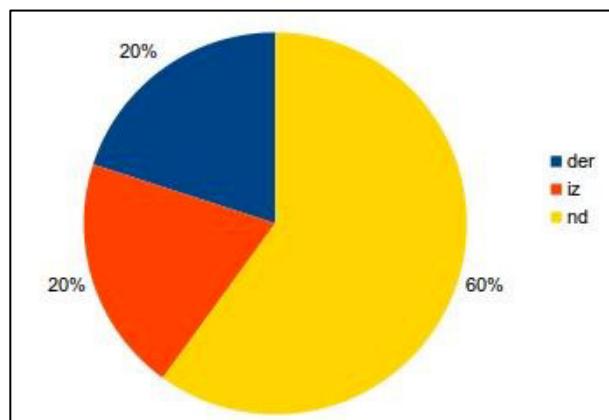


Figura 6.14. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-22.

6.2.16. RI-26 “*Campo de Isidoro Cea, Los Acampaos*”

El sitio se encuentra en un alero situado en una zona con una densa vegetación, en las proximidades de la laguna junto al sitio RI-10. Debido a su ubicación, tiene una visibilidad limitada y no es fácilmente observable desde lejos. Sin embargo, una vez que se vuelve visible, predomina un conjunto de pinturas que forman un gran manchón de color rojo concentrado en el centro del alero. El alero está orientado hacia el norte y tiene una longitud de 14 metros. El área con pinturas comienza a unos 4,6 metros desde el lado oriental y se extiende hasta los 6 metros (Fotografía 6.15).



Fotografía 6.15. Vista general del sitio RI-26.

Se definieron dos conjuntos en el sitio, designados como A y B. En total, se registraron cuatro negativos de manos y seis manchas. De los negativos de manos, dos son manos izquierdas, una es mano derecha y una es de lateralidad indeterminada. Tres de ellas están dispuestas en posición vertical, mientras que sólo una se encuentra en posición diagonal. Además, dos de estas manos tienen la palma cerrada. El color predominante en estas pinturas es el rojo.

6.2.17. RI-27 “Las Guiñas”

Este sitio corresponde a un alero que ofrece escaso abrigo y está situado a una altitud de 589 msnm. Tiene una longitud de 32 metros y ha sufrido daños significativos debido a la acción humana y su proximidad a un camino vecinal que conduce al lago Las Ardillas (Fotografía 6.16). Se encuentra ubicado en una zona de bosque de lengas. Afortunadamente, el sitio se encuentra cercado, lo que ha contribuido a protegerlo del paso de animales.

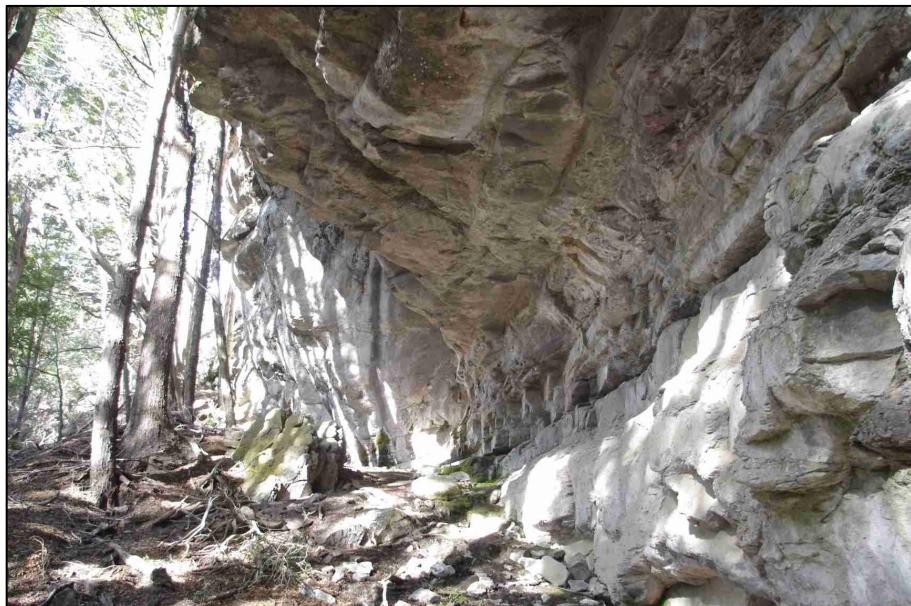


Fotografía 6.16. Vista general del sitio RI-27.

Sin embargo, a pesar de las medidas de protección, la pared rugosa que caracteriza al alero presenta numerosas filtraciones y fracturas, lo que ha tenido un impacto negativo en las pinturas rupestres presentes en el lugar. Se registraron pocos motivos en este sitio, incluyendo dos representaciones de manos (ambas izquierdas) y dos manchas.

6.2.18. RI-28 “Manos Blancas”

Este sitio se encuentra en una ladera de un cerro y se caracteriza por ser un alero de roca basáltica gris situado en medio de un bosque, con orientación hacia el norte. Se trata de un sitio que está protegido del viento y, en general, presenta condiciones muy húmedas debido a su ubicación. La visibilidad desde el alero se encuentra restringida debido a la densa presencia del bosque circundante, lo que hace que sea bastante difícil observarlo desde la distancia. El alero en sí consta de una oquedad amplia de tipo gruta y, además, cuenta con un segundo sector que se extiende a lo largo de una cornisa hacia el oeste. La longitud total del alero es de 25 metros. Es importante destacar que el alto grado de humedad ha tenido un fuerte impacto en algunas de las pinturas, sin embargo, en general, el estado de conservación del sitio es bueno. No se ha registrado material arqueológico en los alrededores del sitio y tampoco se ha encontrado material cultural en su superficie (Fotografía 6.17).



Fotografía 6.17. Vista general del sitio RI-28.

Se definieron seis conjuntos, los cuales fueron numerados alfabéticamente de la letra A a la F. La mayoría de los motivos presentes corresponden a negativos de manos, con un total

de 45 de ellos. Además, se han registrado ocho manchas y dos figuras geométricas en forma de negativos de placas. También se registró un motivo que posiblemente sea una representación pequeña de un camélido, aunque su claridad es limitada (Figura 6.15).

Se identificó superposición en 18 de los negativos de manos, principalmente visible en las áreas cercanas a los sopleteados. De los 45 negativos de manos registrados, 23 corresponden a manos derechas, mientras que solo ocho son manos izquierdas (Figura 6.16). No ha sido posible determinar la lateralidad en el resto de las manos. En cuanto a la orientación de las manos, 33 de ellas están dispuestas en posición vertical, 33 se encuentran en posición diagonal. Sólo dos manos se han representado en posición horizontal. Además, únicamente seis de las manos registradas presentan la palma cerrada.

Es destacable la presencia de negativos de manos a una gran altura, alrededor de los 3,50 metros, situados en la cornisa del alero, específicamente en el Conjunto E. Esta observación sugiere que, para la creación de estos negativos de manos, se debió haber utilizado algún tipo de escala o estructura en altura. Sin embargo, el método o la tecnología exacta empleada para alcanzar esas alturas no está completamente resuelto con la información disponible en la actualidad.

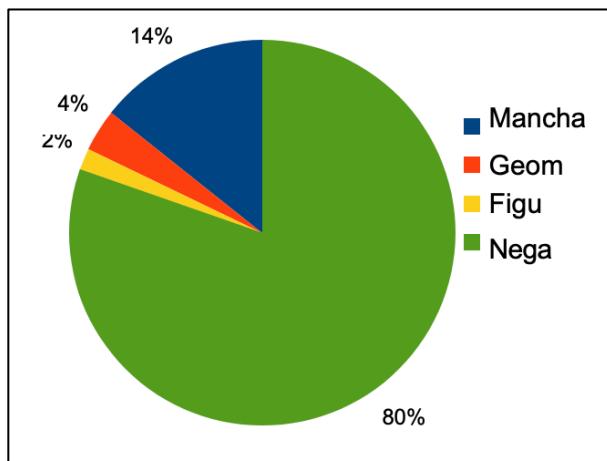


Figura 6.15. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-28.

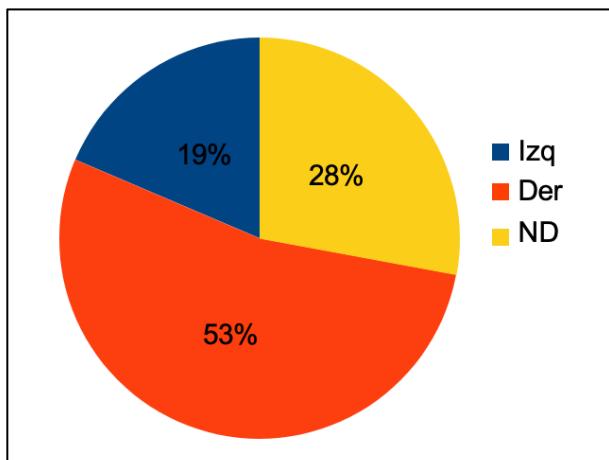


Figura 6.16. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-28.

El color predominante en las pinturas de este sitio es el rojo. Sin embargo, resalta el uso del color blanco en un total de 16 motivos, convirtiéndolo en uno de los sitios donde este color es el más abundante. Además del rojo y el blanco, se encuentran de manera escasa el uso de los colores marrón y anaranjado, que posiblemente sean variaciones del color rojo.

6.2.19. RI-30 “Alero Sandoval”

Este sitio se caracteriza por ser un alero de baja altura y profundidad. A pesar de tener una relativamente amplia visibilidad desde el interior hacia el entorno, su visibilidad desde fuera del alero está restringida. Desde el exterior del alero, solo se pueden observar escasos restos de pigmentos, ya que la gran mayoría de ellos se encuentran en el techo del alero. Se observan rastros de paso de animales y presencia de basura moderna en el área. Además, se ha acumulado una considerable cantidad de sedimentos en el interior del alero, sumado a la alta humedad del sitio, lo que ha tenido un impacto significativo en algunos de los conjuntos pictóricos, afectando su estado de conservación (Fotografía 6.18).

Se definieron un total de 11 conjuntos en este sitio, enumerados alfabéticamente desde la letra A hasta la K. En estos conjuntos, se identificaron nueve manchas y 12 negativos de

manos. De las manos registradas, seis son izquierdas, dos derechas y en tres no fue posible determinar su lateralidad. Solamente dos de estas manos presentaban de la palma cerrada. El color predominante es el rojo, aunque también se observaron variaciones que tienden hacia el anaranjado.

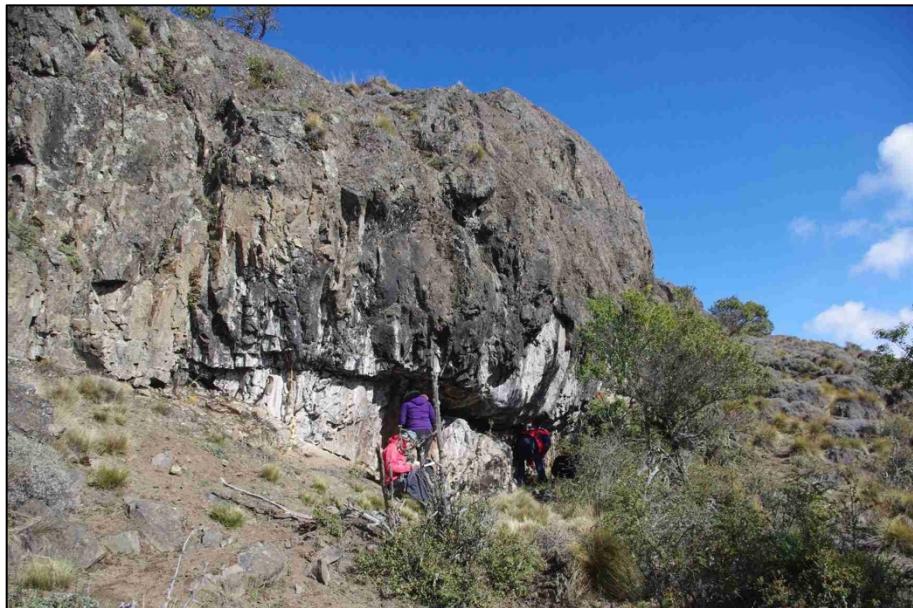


Fotografía 6.18. Vista general del sitio RI-30.

6.2.20. RI-32 “Casa Techo Rojo”

Corresponde a un pequeño alero, ubicado en el camino hacia RI-01, está compuesto principalmente de basalto gris muy erosionado, con una superficie que muestra múltiples clivajes. Tiene una longitud ligeramente superior a los 9 metros y está orientado hacia el norte. Tanto su visibilidad como su capacidad de ser visto desde el entorno son amplias, y las pinturas se pueden apreciar como manchas de color a una distancia razonable (Fotografía 6.19). Lamentablemente, la conservación del sitio es mala debido a la intervención humana y al pastoreo de animales, lo que ha tenido un fuerte impacto tanto en el sitio en sí como en el estado de las pinturas rupestres. Aunque no se ha registrado material arqueológico en superficie, el sitio presenta potencialidad para excavaciones futuras.

Se han identificado tres conjuntos, enumerados alfabéticamente de la letra A hasta la C, y todos ellos consisten en negativos de manos exclusivamente. En total, se registró una mano izquierda, una mano derecha y tres manos de lateralidad indeterminada. De estas manos, solo una está en posición diagonal, mientras que las demás se encuentran en posición vertical. Todos los motivos manos presentan la palma cerrada. En lo que respecta a los colores utilizados, el marrón es el predominante, aunque también se observó la presencia del color anaranjado.



Fotografía 6.19. Vista general del sitio RI-32.

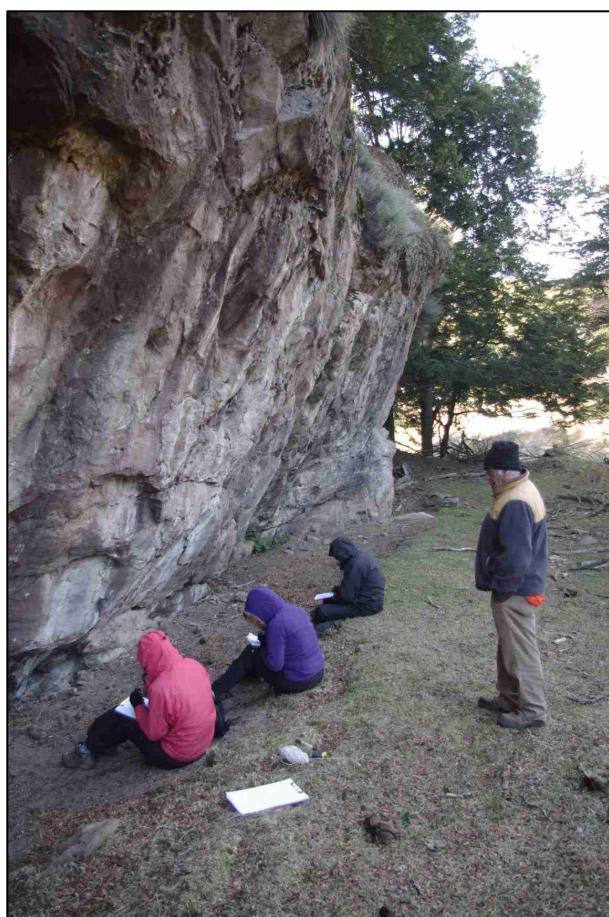
6.2.21. RI-40 “Manso Zancudo”

Este sitio se encuentra en una barda situada en un afloramiento rocoso de basalto gris, que está densamente cubierto de vegetación. Está ubicado a lo largo de la carretera que conduce al cruce entre el río Manso y el río Ibáñez. El paredón tiene una longitud de 25 metros y está orientado hacia el sur. El sitio se encuentra en una ubicación completamente sombreada, lo que puede afectar la visibilidad y el estado de conservación de las pinturas. En general, las pinturas en este sitio están muy deslavadas. Aunque la visibilidad desde el

sitio es relativamente amplia, este es distingible solo a una distancia corta debido a la vegetación circundante (Fotografía 6.20).

Se definieron cuatro conjuntos, enumerados alfabéticamente desde la letra A hasta la D. Se registraron un total de tres manchas y 13 negativos de manos (Figura 6.17). No se observó la presencia de superposiciones en los motivos, extendiéndose de manera amplia a lo largo de casi todo el paredón rocoso y a una altura baja.

De los negativos de manos identificados, se distinguieron siete manos izquierdas y cuatro manos derechas, mientras que dos no pudieron ser determinadas en cuanto a su lateralidad (Figura 6.18) Además, siete de las manos están se ubican en posición vertical. Solo tres de las manos tienen la palma cerrada. El color más utilizado es el rojo violáceo, aunque se encuentra muy deslavado.



Fotografía 6.20. Vista general del sitio RI-40.

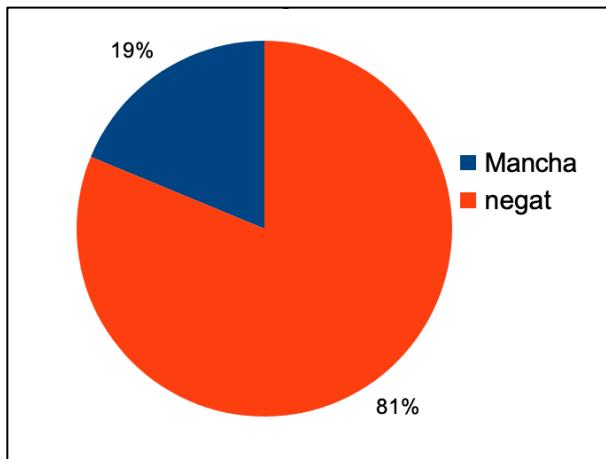


Figura 6.17. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-40.

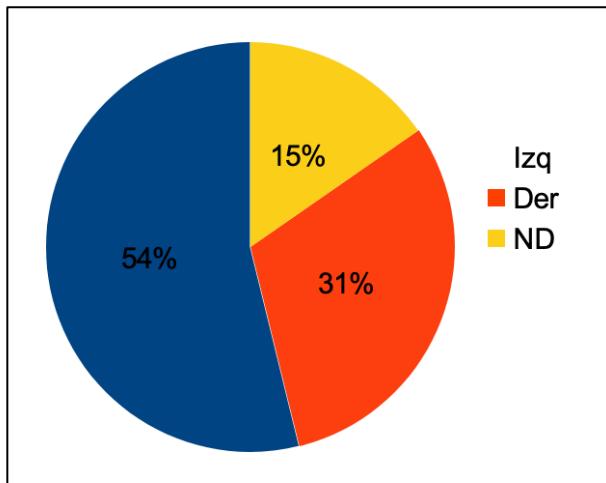
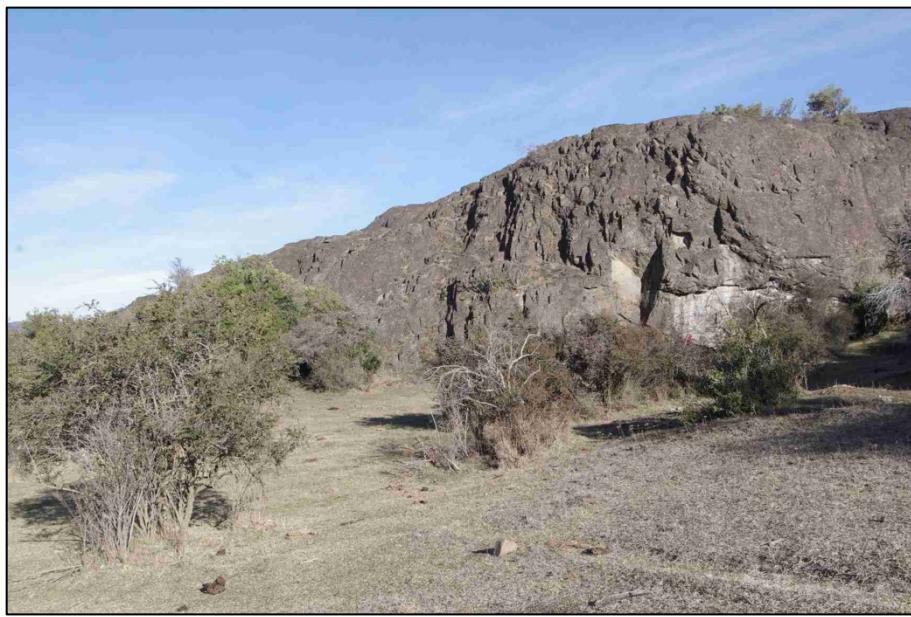


Figura 6.18. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-40.

6.2.22. RI-45 “Curso Guías”

Este pequeño alero se encuentra en una ladera y está rodeado de vegetación de baja altura. Aunque es posible observarlo a una distancia relativamente corta, su visibilidad se ve restringida debido a la densidad de la vegetación circundante. El alero está orientado hacia el norte y tiene una longitud de 12,56 metros (Fotografía 6.21). No se han registrado materiales en la superficie asociados al sitio.



Fotografía 6.21. Vista general del sitio RI-45.

Se definieron dos conjuntos, denominados A y B, y se identificaron pocos motivos, los que incluyen una mancha y tres negativos de manos, todos en color rojo. De las manos, dos son de mano izquierda y una es de mano derecha. Todas las manos están en posición vertical y solo dos de ellas presentan la palma cerrada.

6.2.23. RI-57 “El Parrillal 2, Los Echados”

Este sitio se encuentra en el sector del Parrillal, cerca del río Claro, a una altitud de 661 metros sobre el nivel del mar. Está rodeado principalmente por arbustos y forma parte de un gran cordón rocoso que está asociado a pequeños cursos de agua, como riachuelos. El alero en sí tiene una cornisa restringida y ofrece una amplia visibilidad hacia el río Ibáñez y el Cerro Castillo. La longitud total del alero es de 28,6 metros (Fotografía 6.22).



Fotografía 6.22. Vista general del sitio RI-57.

Se registraron 58 negativos de manos. De estos, ocho corresponden a manos derechas, 20 a manos izquierdas y 30 no se pudieron determinar en cuanto a su lateralidad. Además de los negativos de manos, se identificaron 24 manchas (Figuras 6.19 y 6.20). Entre las manos, destaca el motivo de una mano pequeña, en negativo. Se ha observado un mayor porcentaje de manos izquierdas en comparación con las manos derechas en el sitio. Sin embargo, es importante tener en cuenta que la gran cantidad de manos a las que no se les pudo definir la lateralidad podría afectar las proporciones generales y dar lugar a una distribución distinta entre las manos izquierdas y derechas.

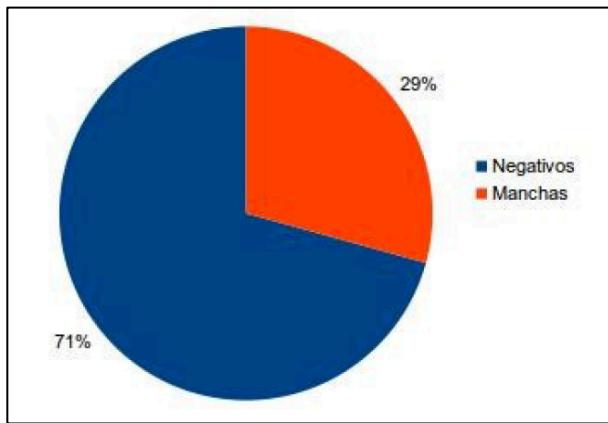


Figura 6.19. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-57.

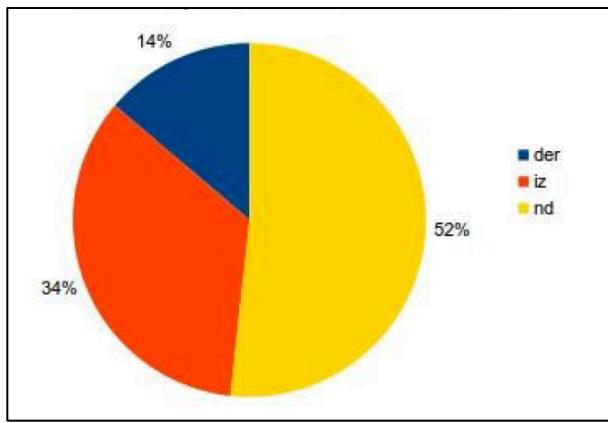


Figura 6.20. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-57.

6.2.24. RI-58 “Guanacos del Parrillal 3”

Este sitio se encuentra a una altitud de 650 metros sobre el nivel del mar, en el sector del Parrillal. Es un alero que forma parte del mismo cordón rocoso que RI-57 y ofrece una amplia visibilidad hacia su entorno. El área interior del alero ha experimentado una alta acumulación de ceniza, lo que ha reducido considerablemente el espacio entre la cornisa del alero y el suelo. La longitud total del alero es de 16,76 metros (Fotografía 6.23).



Fotografía 6.23. Vista general del sitio RI-58.

En este sitio, destacan dos áreas con pinturas rupestres. En primer lugar, en el techo del alero, se encuentran conjuntos que comprenden negativos de manos y manchas que miran hacia abajo. Estas manchas podrían haber resultado de problemas de conservación de los mismos diseños. En segundo lugar, en el extremo del alero, ubicado en las paredes verticales exteriores, destacan seis motivos de camélidos en muy mal estado de conservación. Sin embargo, a través de la utilización de fotografía digital y la aplicación de filtros en el programa D-Stretch, se lograron identificar con claridad estos motivos zoomorfos y aclarar gran parte de los diseños, que en un principio parecían ser solo manchas de color rojizo (Figuras 6.21 y 6.22).

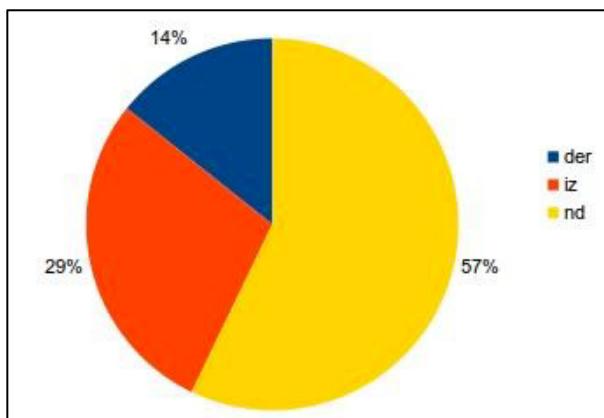


Figura 6.21. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-58.

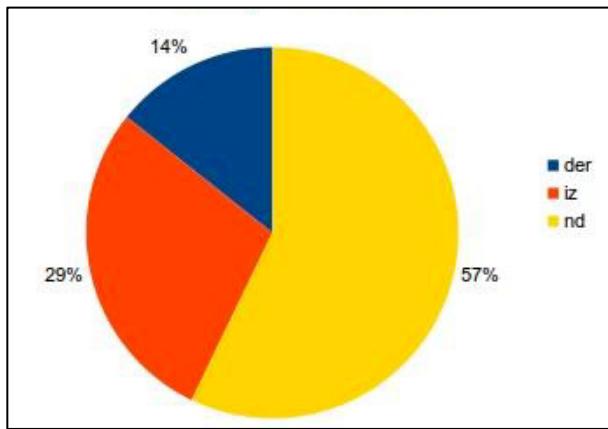


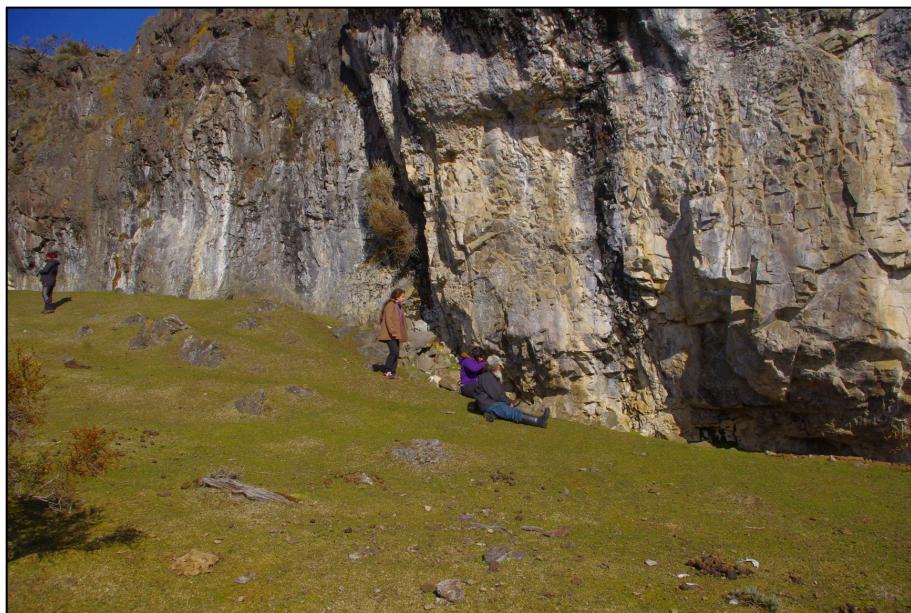
Figura 6.22. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-58.

La existencia de estos motivos zoomorfos, en conjunto con los camélidos de RI-24, aporta nueva información sobre la diversidad de motivos en la cuenca media del río Ibáñez. Hasta la fecha, los únicos diseños claramente identificados como zoomorfos correspondían a los dos en RI-04, así como los cuatro camélidos de RI-24.

6.2.25. RI-62 “Vacas Malas”

Este sitio se encuentra en una barda con pinturas cerca del lago Central o lago Tamango, con una superficie de 65,4 metros cuadrados y a una altitud de 657 msnm. Ubicado dentro de un terreno de propiedad privada que ha sido ampliamente alterado debido a la actividad humana, incluyendo quemas y deforestación. Hoy por hoy, la vegetación predominante en la zona es de tipo arbustiva, y la barda es utilizada por animales, principalmente corderos. En la actualidad, el sitio está asociado a pequeñas vertientes de agua que tienden a secarse o disminuir significativamente durante el verano. La orientación está expuesta hacia el norte (Fotografía 6.24).

En cuanto a las pinturas, sólo se han identificado dos negativos de manos, uno de ellos izquierdo y el otro de lateralidad indeterminada, además de cuatro manchas (Figura 6.23).



Fotografía 6.24. Vista general del sitio RI-62.

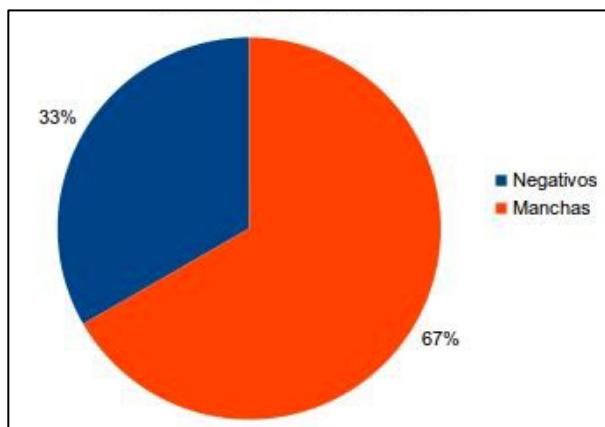


Figura 6.23. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-62.

6.2.26. RI-68 “Alero Bajo”

Este alero se encuentra en una quebrada de pendiente suave en la zona de El Parrillal, a una distancia relativamente corta del lecho del río Ibáñez. El paisaje circundante está dominado principalmente por vegetación arbustiva. El alero tiene un amplio espacio de ocupación que se extiende a lo largo de 24 metros. Consta de dos secciones principales: una con una amplia cornisa y otra con un acceso más limitado debido a la inclinación de la misma. La segunda sección, donde se encuentran la mayoría de los motivos, además de que fue utilizada en el pasado como vivienda por los primeros colonos de la zona (Fotografía 6.25)



Fotografía 6.25. Vista general del sitio RI-68.

En cuanto a las pinturas rupestres, se han identificado nueve negativos de manos, incluyendo dos manos derechas, cinco manos izquierdas y dos manos de lateralidad indeterminada. Además, se han registrado 11 manchas (Figuras 6.23 y 6.24). Es importante destacar que gran parte de los negativos de manos están ubicados en el techo y miran hacia abajo, lo que ha resultado en un estado de conservación deficiente de las pinturas debido a la humedad y el desplazamiento.

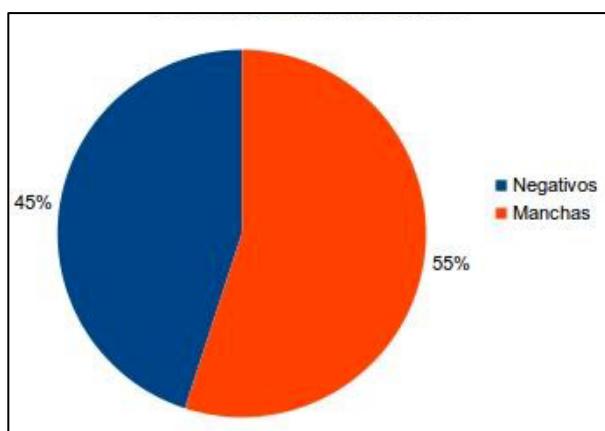


Figura 6.23. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-68.

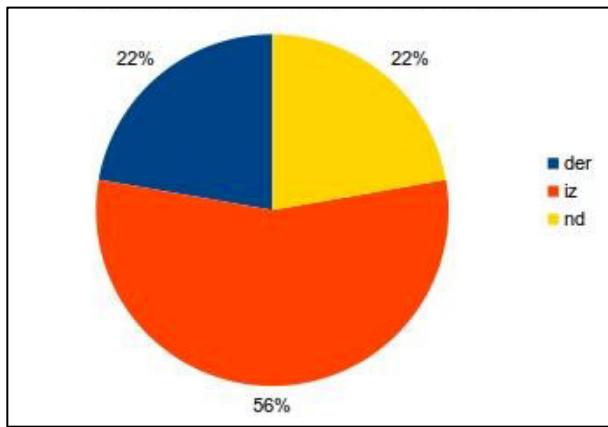


Figura 6.24. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-68.

6.2.27. RI-74 “Alero Los Caballos”

Este alero está situado a una altitud de 614 msnm, inmerso en un bosque de lengas y abarca una superficie de 85 metros cuadrados. Forma parte de un extenso cordón rocoso, aunque solo una pequeña porción de esta formación presenta cornisa. La entrada del alero se encuentra parcialmente obstruida por arbustos, específicamente calafates, lo que reduce la exposición al viento. En la actualidad, el lugar es frecuentado por animales, principalmente caballos (Fotografía 6.26).



Fotografía 6.26. Vista general del sitio RI-74.

En cuanto a las pinturas, este alero presenta un único motivo, que corresponde a un negativo de mano. Sin embargo, no ha sido posible determinar la lateralidad de la mano.

6.2.28. RI-86 “Barda del Eco”

Este sitio, no había sido registrado previamente, se encuentra al este de RI-01, siguiendo la cornisa ascendente de la barda. Se trata de una pequeña barda con una longitud de 9 metros, orientada hacia el norte y expuesta al sol durante todo el año, lo que posiblemente ha tenido un impacto en la conservación de algunas de las pinturas. No se han encontrado materiales superficiales asociados al sitio, y la ubicación en medio de una cornisa de roca hace que sea imposible realizar sondeos en su base (Fotografía 6.27).



Fotografía 6.27. Vista general del sitio RI-86.

En este sitio se identificaron dos conjuntos, designados como A y B. Los motivos presentes incluyen cuatro manchas, tres negativos de manos y dos diseños geométricos lineales con trazos finos, que son notoriamente diferentes a lo que se ha encontrado en otros sectores de la cuenca del Ibáñez medio, excepto por RI-06. El color predominante en las pinturas es el rojo.

6.2.29. RI-91 “Alero de la Mano Amarilla, Señora Inés”

Ubicado en una quebrada de pendiente suave, similar a la de RI-68, este sitio se caracteriza por ser un abrigo rocoso con una cornisa estrecha. Se encuentra a una distancia relativamente corta del curso del río Ibáñez y, a pesar de su amplitud, que abarca un total de 43,1 metros, está rodeado por una densa vegetación arbustiva que dificulta el acceso al lugar. Además, se ha acumulado una considerable cantidad de depositación de ceniza. El sitio presenta una amplia visibilidad hacia el sector medio del río Ibáñez. La densa cobertura arbustiva ha protegido las pinturas de la erosión causada por la actividad animal, aunque varios motivos han sufrido desplazamientos y daños debido a la humedad (Fotografía 6.28).



Fotografía 6.28. Vista general del sitio RI-91.

En cuanto a las pinturas rupestres, se identificaron 16 negativos de manos, incluyendo ocho manos derechas, dos izquierdas y seis de lateralidad indeterminada. Además, se registraron 23 manchas. El color predominante en las pinturas es el rojo, pero destaca la presencia de algunos negativos elaborados con pigmento ocre amarillo (Figuras 6.25 y 6.26).

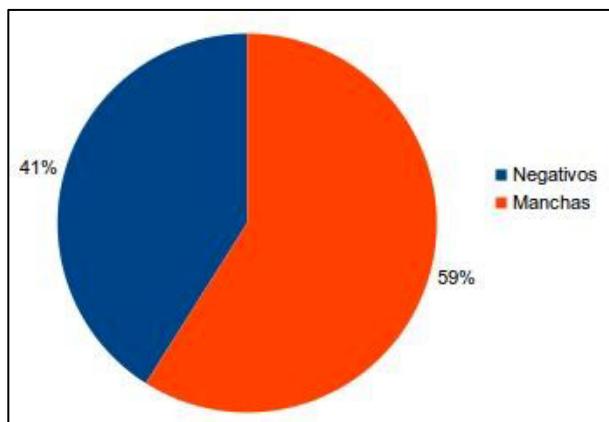


Figura 6.25. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-91.

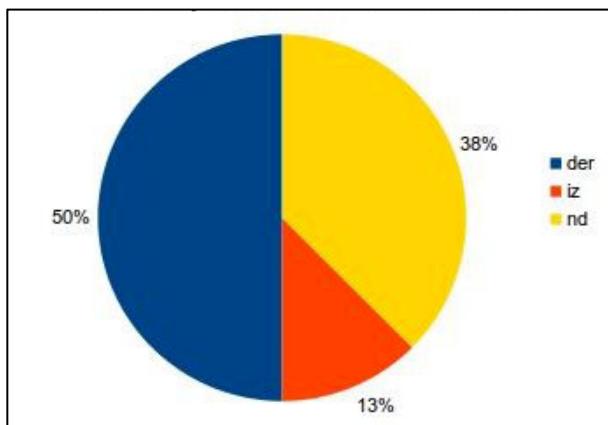


Figura 6.26. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-91.

6.3. Tipos de sitios donde se ubica el arte rupestre

De los 29 sitios con arte rupestre registrados, cinco de estos se ubican en bardas o paredones rocosos. Los 24 yacimientos restantes se ubican en abrigos rocoso, ya sean cuevas o aleros. Hasta la fecha no se ha encontrado arte rupestre en promontorios rocosos o rocas aisladas. La Figura 6.27 muestra claramente una predominancia del tipo de sitio de refugio rocoso.

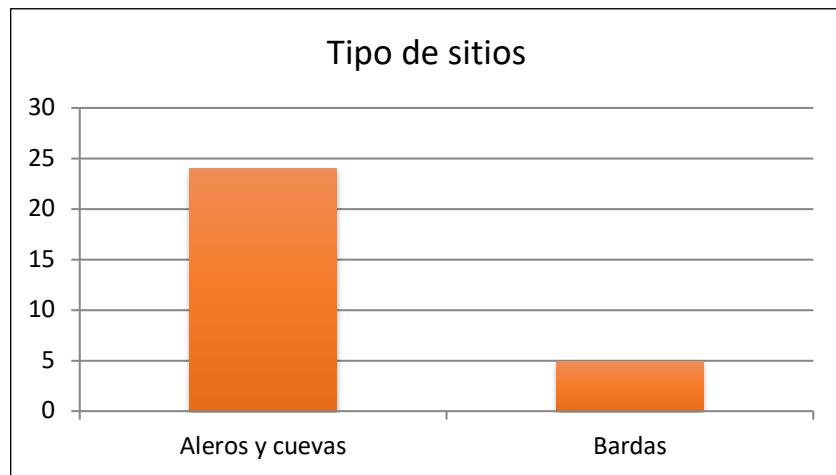


Figura 6.27. Gráfico que muestra los tipos de sitios de arte rupestre registrados en el sector del río Ibáñez medio.

6.4. Orientación de los sitios con arte rupestre

La orientación de los sitios reveló algunos resultados interesantes, con 17 de los 29 sitios (58,6%) orientados hacia el norte, seguidos por la orientación hacia el este en cinco de los sitios (17,2%) y hacia el noreste en tres sitios (10,3%). En menor número se encontraron sitios orientados hacia el sur en un 6,9% (n=2), hacia el oeste y el suroeste con un 3,5% (n=1 cada uno) (Figura 6.28).

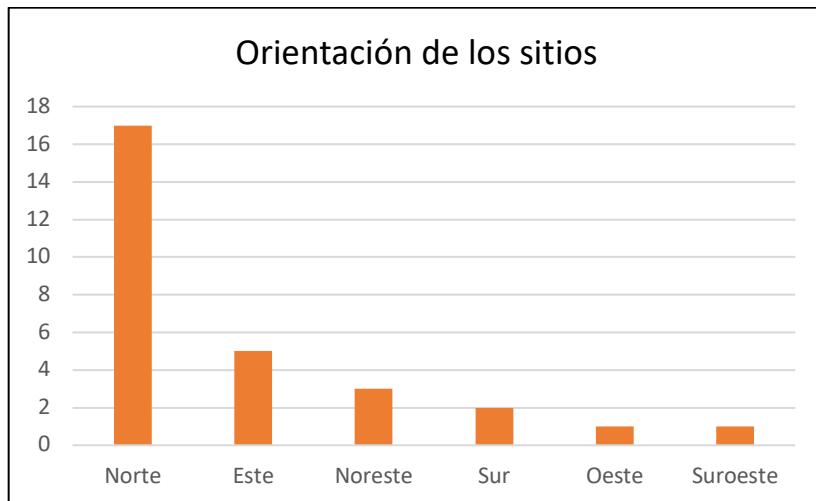


Figura 6.28. Gráfico que muestra la orientación de los sitios registrados en el sector del río Ibáñez medio.
6.5. Dimensión de los sitios

Un total del 20,1% de los sitios de arte rupestre se encuentran en áreas con dimensiones de 5 a 10 metros, seguidos por áreas con dimensiones de 20 a 25 metros en un 17,3% (n=5), y un 13,8% (n=4) de los sitios con dimensiones de 25 a 30 metros. Las categorías de sitios entre 10 a 15 metros y 15 a 20 metros muestran un 10,4% de sitios en cada caso (n=3 en cada uno). Finalmente, un total del 3,4% (n=1) de los sitios están ubicados en áreas con paredes que miden entre 45 y 50 metros, lo cual es considerablemente más grande que cualquier otro sitio de arte rupestre en la zona, con dimensiones de más de 150 metros (Figura 6.29). Este último ejemplo es inusual ya que es más de 100 metros más grande que cualquier otro sitio de arte rupestre en la zona.

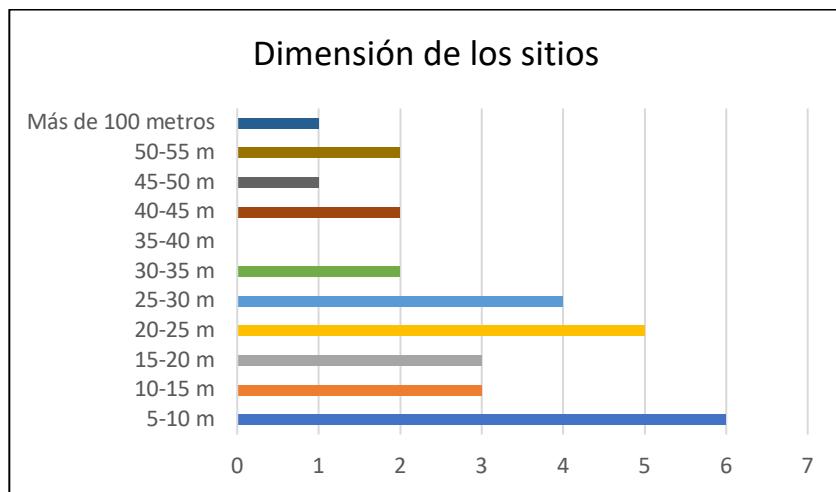


Figura 6.29. Gráfico que muestra la dimensión de los sitios registrados en el sector del río Ibáñez medio-

6.6. Visibilidad y visualización de los sitios

En cuanto a la visibilidad del sitio, para este análisis se registraron dos aspectos de los sitios de arte rupestre. En primer lugar, el nivel de visibilidad que existe desde el interior del sitio hacia el paisaje exterior. Hay dos categorías que se distribuyen de manera bastante uniforme. En total, el 55,2% ($n=16$) de los sitios de arte rupestre tienen una visibilidad amplia, mientras que el 44,8% ($n=13$) de los sitios de arte rupestre tienen una visibilidad restringida (Figura 6.30).

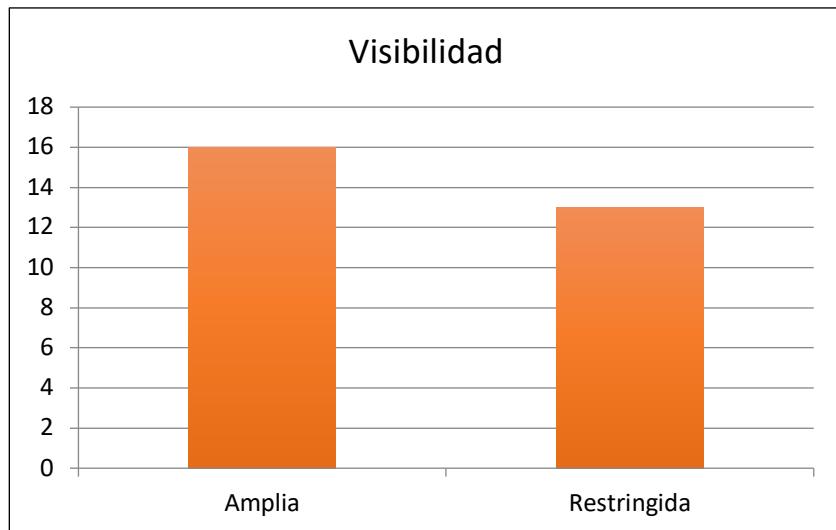


Figura 6.30. Gráfico que muestra la visibilidad de los sitios registrados en el sector del río Ibáñez medio.

En segundo lugar, se registró el nivel de visualización presente desde el paisaje externo hacia los sitios de arte rupestre. En este sentido, un total del 48,3% ($n=14$) de los sitios son visibles desde larga distancia, seguidos por un 41,4% ($n=12$) de sitios con visualización a corta distancia. También existen sitios que están, pero en considerablemente en menos casos, con un 10,3% ($n=3$), , por lo tanto, tienen un nivel muy bajo de visualización desde el exterior (Figura 6.31).

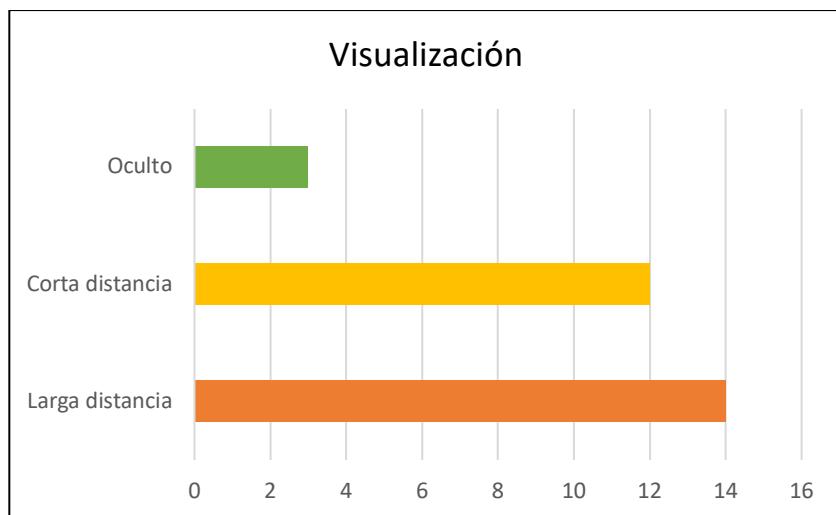


Figura 6.31. Gráfico que muestra el tipo de visualización de los sitios registrados en el sector del río Ibáñez medio.

6.7. Técnicas en la aplicación de la pintura

En lo que respecta a las técnicas registradas para el arte rupestre del sector del río Ibáñez medio, las pinturas y las impresiones representan un número considerablemente bajo en comparación con los estarcidos. Específicamente, el 94,1% (n=970) de las figuras individuales se realizaron con la técnica de sopleteado, mientras que solo el 3,8% (n=39) son impresiones y el 2,1% (n=22) son pinturas con aplicación directa (Figura 6.32).

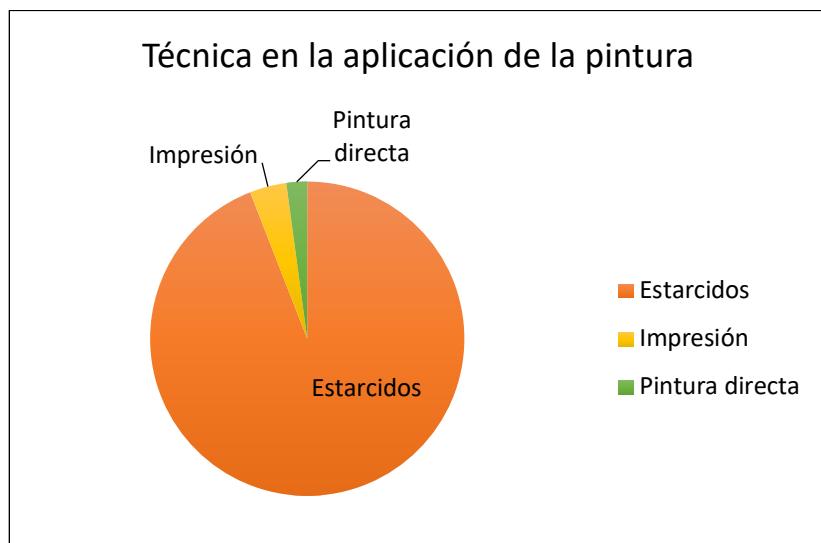


Figura 6.32. Gráfico que muestra de las distintas técnicas de aplicación de pintura registradas en los sitios del valle del río Ibáñez medio.

6.8. Tipos de motivos registrados

En los 29 sitios del sector del valle del río Ibáñez total se registraron un total de 1.031 motivos individuales, donde los negativos de manos son los motivos más predominantes con un 62,7% del total (n=647), seguidos por las manchas realizadas por sopleteados y estarcidos con un 30,9% (n=319). Otros motivos registrados, en orden decreciente de

frecuencia, incluyen las impresiones de manos en un 3,8% (n=39), motivos de guanaco (zoomorfo) en un 1,3% (n=13), líneas en un 0,5% (n=5), motivos de forma rectangular en un 0,4% (n=4), greca, línea y puntos, puntos e indeterminados, cada uno con un 0,1% (n=1 cada uno) (Figura 6.33).

En nueve de los 29 sitios de arte rupestre registrados, se observó cierta superposición entre los motivos de arte rupestre (Figura 6.35) (Fotografía 6.29). Para poder comparar los diferentes sitios, se han considerado el número total de motivos registrados en cada sitio y el número de motivos que presentan superposición, obteniendo así un promedio de motivos con superposición en cada sitio (Figura 6.34).

	Tipo de motivo	Frecuencia (<i>f</i>)	% total del tipo de motivo
	Negativos de manos	647	62,7
	Manchas	319	30,9
	Positivos de manos	39	3,8
	Guanaco (zoomorfos)	13	1,3
	Líneas	5	0,5
	Rectangulares	4	0,4
	Greca	1	0,1
	Líneas y puntos	1	0,1
	Puntos	1	0,1
	Indeterminado	1	0,1

Figura 6.33. Tabla de frecuencia de los tipos de motivos registrados en el sector del río Ibáñez medio.

Sitio	Nº total de motivos	Nº de motivos que presentan superposición
RI-01	201	67
RI-06	163	5
RI-11	152	4
RI-28	54	19
RI-23	39	4
RI-91	39	3
RI-22	34	15
RI-24	15	3
RI-25	8	1

Figura 6.34. Tabla que muestra el número de motivos que presentan superposición en cada sitio con arte rupestre del valle del río Ibáñez medio.

6.9. Asociación entre los motivos de arte rupestre

A partir de lo anterior, se desprende que el sitio con el nivel más alto de superposición es RI-22 con un 44,1% del total de superposiciones, seguido por RI-28 con un 35,2%, RI-01 con un 33,3%, RI-25 con un 16,7%, RI-24 con un 15%, y RI-23 con un 10,3% de representatividad en casa uno de ellos. También se registró superposición en otros sitios, pero con un nivel considerablemente menor, como en el caso de RI-91 con un 7,7%, RI-06 con un 3,1% y RI-11 con un 2,6% del total (Fotografía 6.29 y Figura 6.35).



Fotografía 6.29. Esta imagen ilustra la superposición entre un motivo de greca sobre motivos de líneas registradas en el sitio RI-22.

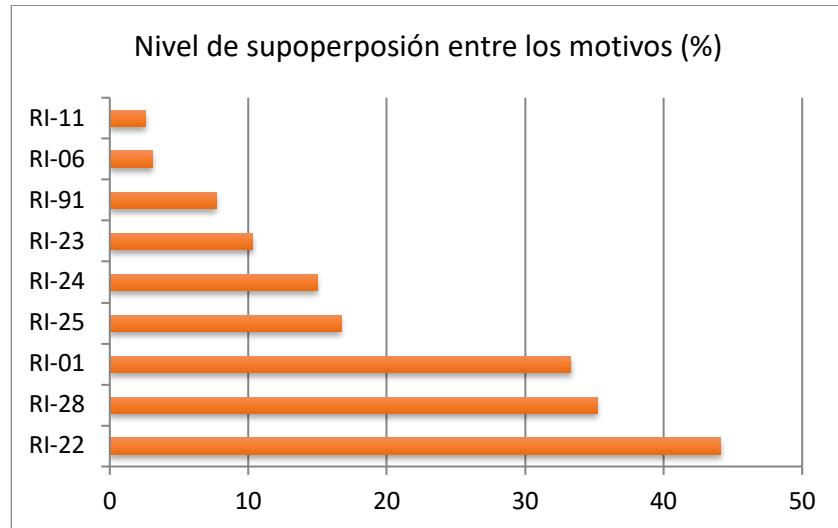


Figura 6.35. Gráfico que muestra el promedio de superposición entre los motivos.

6.10. Disposición y distribución de los motivos de arte rupestre

Como se mencionó en el capítulo correspondiente al marco metodológico, en este estudio no se utilizó la categorización de "panel" y se decidió utilizar el concepto de "conjunto", el que hace referencia a una asociación visual que permite identificar una serie de motivos

como parte de una unidad, y de esta manera los conjuntos se pueden observar dentro de un desarrollo lógico o formando parte de una misma lógica una lógica visual.

Los conjuntos identificados se distribuyen de manera desigual en los 29 sitios de arte rupestre reconocidos en la zona. Es así, que en el área del valle del río Ibáñez medio se registraron un total de 182 conjuntos de arte rupestre (Figura 6.36).

Dentro de los diferentes conjuntos, en el trabajo de campo se registró la disposición y la distribución de los motivos. En relación a la disposición, la mayoría de los conjuntos se encuentran "agrupados", específicamente en un 40,7% de los casos ($n = 74$), seguidos por una disposición "dispersa" en un 33,5% ($n = 61$) de los casos, y la categoría "aislado" en un 15,9% ($n = 29$) de los ejemplos. Finalmente, el tipo denominado "otros" está representado en un 9,9% ($n = 18$), lo que se refiere a una clase de disposición que no encaja en ninguna de las categorías mencionadas anteriormente (Figura 6.36)

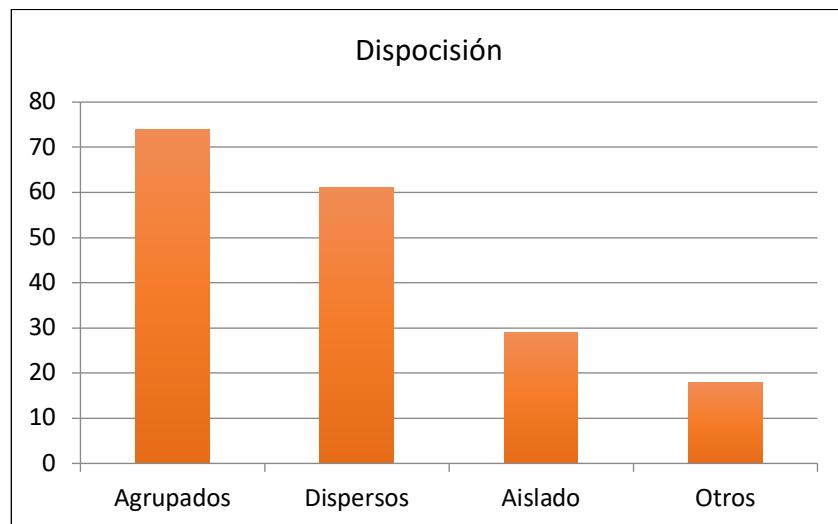


Figura 6.36. Dispocisión de los motivos de arte rupestre dentro en los conjuntos registrados



Fotografía 6.30. Esta imagen ilustra la disposición "Agrupados" de los motivos registrados en el conjunto "J" en el sitio RI-01.



Fotografía 6.31. Esta imagen ilustra la disposición "Dispersos" de los motivos registrados en el conjunto "I" en el sitio RI-06.

Sitio	Nº total de motivos	Nº de conjuntos
RI-01	201	23
RI-06	163	15
RI-11	152	8
RI-07	76	17
RI-57	75	14
RI-28	54	6
RI-23	39	6
RI-91	39	10
RI-22	34	12
RI-19	27	6
RI-30	20	11
RI-68	20	6
RI-05a	17	11
RI-58	17	2
RI-40	16	4
RI-24	15	4
RI-26	10	2
RI-03	8	4
RI-86	7	2
RI-05b	6	1
RI-25	6	2
RI-62	6	3
RI-32	5	3
RI-10	4	1
RI-27	4	3
RI-63	4	2
RI-08	3	2
RI-04	2	1
RI-74	1	1

Figura 6.37. Tabla con el número de motivos y de conjuntos registrados por sitio en el valle del río Ibáñez medio



Fotografía 6.32. Esta imagen ilustra la distribución "Aislado" de los motivos registrados en el conjunto "C" en el sitio RI-03

En relación con la distribución de los motivos de arte rupestre registrados en los diferentes conjuntos, la mayoría de ellos se encuentran situados de manera "Individual", es decir, una figura sola. Por lo tanto, la categoría "Individual" está presente en un total del 25,3% ($n=46$) de los conjuntos, seguida de la distribución "Horizontal" con un 20,9% ($n=38$), la distribución "Circular" en un 18,7% ($n=34$), la distribución "Lineal" en un 13,7% ($n=25$) y la categoría "Otro" en un 12,6% ($n=23$). También, otras categorías están representadas, pero en significativamente menos casos, como la distribución "Vertical" en un 6,6% ($n=12$), la distribución "Extendido" y "Diagonal" en un 1,1% ($n=2$) cada una (Figura 6.39) ((Fotografías 6.30, 6.31, 6.32, 6.33, 6.34, 6.35, 6.36, 6.37 y 6.38).



Fotografía 6.33. Esta imagen ilustra la distribución "Horizontal" de los motivos registrados en el conjunto "E" en el sitio RI-01.

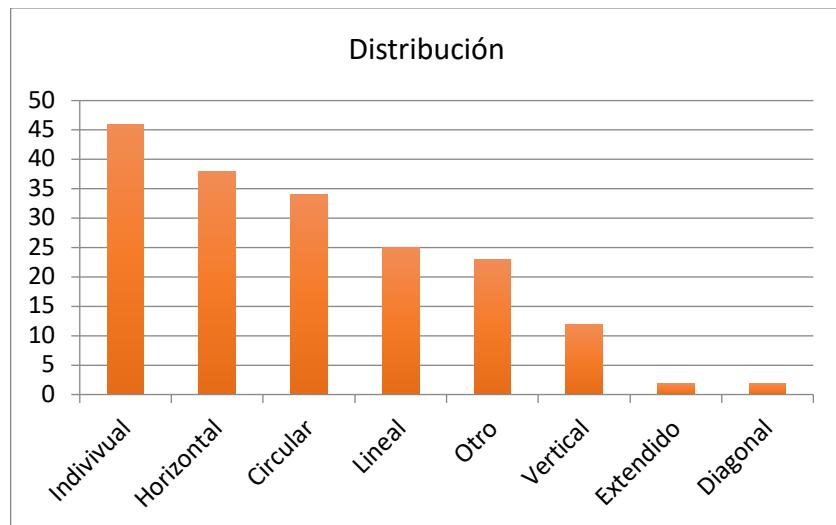


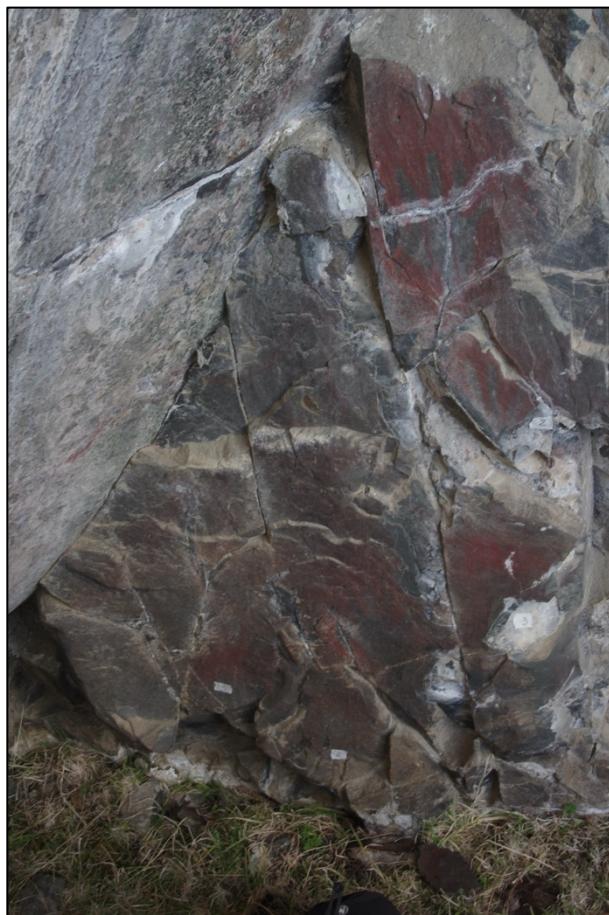
Figura 6.39. Distribución de las de los conjuntos registrados.



Fotografía 6.34. Esta imagen ilustra la distribución "circular" de los motivos registrados en el conjunto "D" en el sitio RI-24.



Fotografía 6.35. Esta imagen ilustra la distribución "Lineal" de los motivos registrados en el conjunto "N" en el sitio RI-57.



Fotografía 6.36. Esta imagen ilustra la distribución "Vertical" de los motivos registrados en el conjunto "A" en el sitio RI-05b.



Fotografía 6.37. Esta imagen ilustra la distribución "Extendido" de los motivos registrados en el conjunto "C" en el sitio RI-57.



Fotografía 6.38. Esta imagen ilustra la distribución "diagonal" de los motivos registrados en el conjunto "Q" en el sitio RI-01.

6.11. Colores de los pigmentos

El color de los pigmentos más comúnmente utilizado en el arte rupestre presente en el valle del río Ibáñez medio es el rojo, que aparece en un 89,6% de los sitios ($n=26$), seguido por el naranja en un 55,2% de los sitios ($n=16$), el rosa y el morado con un 17,2% cada uno ($n=5$ cada uno), el marrón y el blanco con un 13,8% cada uno ($n=4$), el amarillo con un 6,9% ($n=2$) y el verde en un 3,4% ($n=1$) (Figura 6.39).

En lo que respecta a los colores de los pigmentos de los motivos y los sitios con arte rupestre, el color más común es el rojo con un 69,3% del total de los motivos registrados ($n=714$). Le sigue el naranja en un 18,6% de los casos ($n=192$). Los otros colores están

representados en significativamente en menor cantidad, específicamente el marrón en un 4,2% (n=43), el blanco con un 3,1% (n=32), el amarillo en un 1,9% (n=20), el violeta con un 1,4% (n=15), el rosa con un 1% (n=10) y el verde con un 0,5% (n=5) (Figura 6.40).

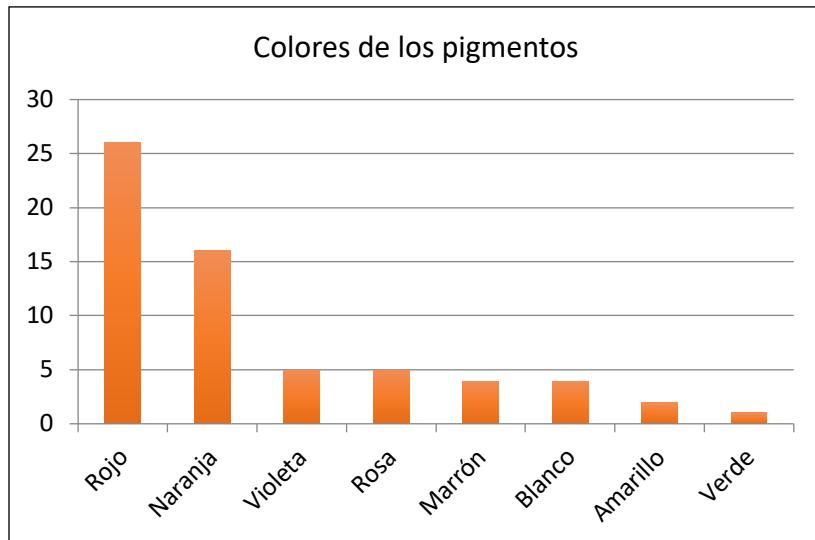


Figura 6.39. El gráfico muestra el número de motivos según los colores registrados.

Color	Frecuencia (f)	% total de los motivos
Rojo	714	69,3
Naranja	192	18,6
Marrón	43	4,2
Blanco	32	3,1
Amarillo	20	1,9
Violeta	15	1,4
Rosa	10	1,0
Verde	5	0,5

Figura 6.40. Frecuencia de los colores de los pigmentos en los motivos registrados.

6.12. Lateralidad en los motivos de manos

Cuando se hace mención a la lateralidad de los motivos de manos, se hace refiere a la determinación de si una mano representada en el arte rupestre es izquierda o derecha.

En relación con la lateralidad de los motivos de manos registrados en el valle del río Ibáñez medio, los datos documentados se dividen en negativos y positivos de manos. En el caso de los negativos de manos, se registró que 28,3% ($n=183$) corresponden a manos izquierdas, un 29,2% ($n=189$) a manos derechas y en un 4,5% ($n=275$) son indeterminadas (Figura XXXX).

En cuanto los positivos de manos o impresiones, del total registrados el 41% ($n=16$) de los casos son manos derechas, un 18% ($n=7$) son manos izquierdas y un 41% ($n=16$) son indeterminadas (Figura 6.41).

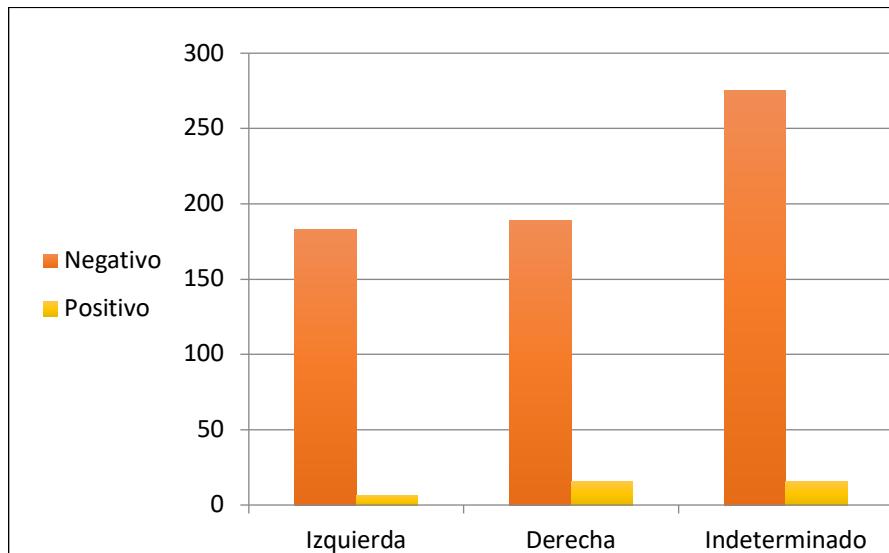


Figura 6.41. Gráfico que muestra la lateralidad de los motivos de manos registrado.

6.13. Tamaño de los motivos de manos

En 28 de los 29 sitios de arte rupestre del valle del río Ibáñez medio se registraron s motivos de manos, ya sea en negativo o en positivo, con un total de 680 manos documentadas. A su vez, los motivos de manos fueron medidas utilizando la metodología descrita en el capítulo correspondiente al marco metodológico.

En el caso de la categoría de medida “A”, correspondiente al ancho de la palma, se midieron un total de 331 manos. En la categoría de medida “B”, que hace referencia al tamaño a lo largo de la mano (desde el inicio del dedo medio hasta el final de la palma), se midieron 342 motivos de manos. En la categoría de medida “C”, que se refiere a la longitud del pulgar (desde la punta del pulgar hasta la base de la palma), se midieron 267 motivos de manos. Por último, en la categoría de medida “D”, relativa a la longitud del antebrazo, se midieron un número considerablemente menor, con un total de 68 motivos de manos.

Respecto a los rangos de tamaños registrados para cada una de las cuatro medidas tomadas se ilustra en las Figuras 6.42, 6.43, 6.44 y 6.45. Según estas figuras, es posible observar que los diferentes rangos de tamaños registrados en los sitios de arte rupestre en el valle del río Ibáñez medio evidencian una distribución aproximadamente simétrica y uniforme, lo que significa que no es posible hacer distinciones claras que indiquen grupos de manos de niños o niñas o de personas adultas. Sin embargo, el rango de las diferentes medidas presentes en este análisis indica que algunos de los motivos de manos fueron hechos por infantes, mientras que otros pertenecen a personas adultas (Fotografías 6.38 y 6.39).

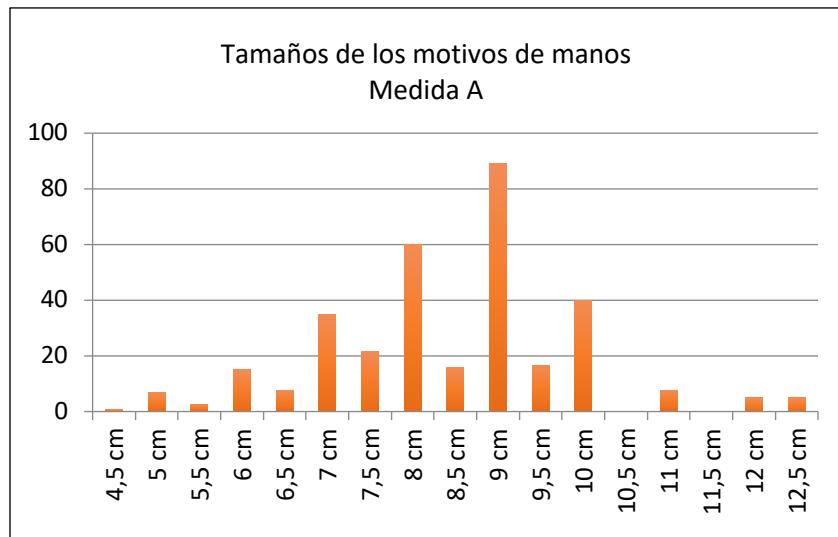


Figura 6.42. Gráfico que muestra el rango de medidas según la categoría “A”.

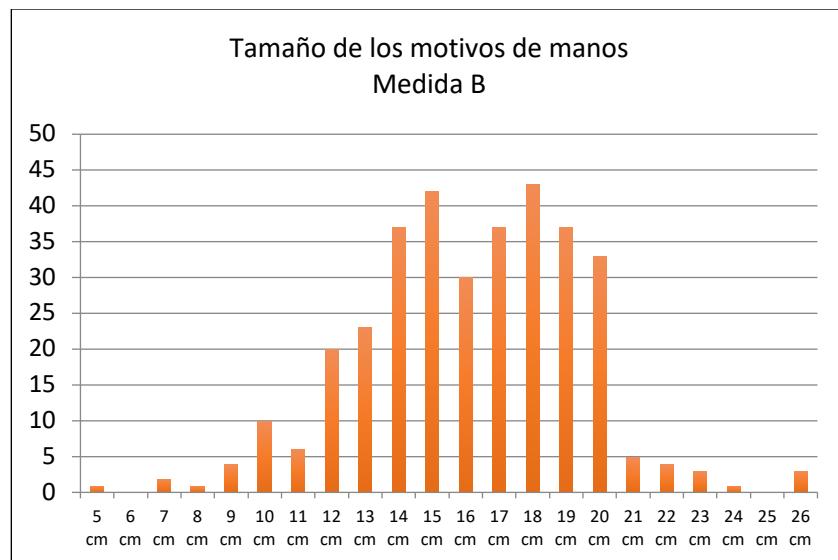


Figura 6.43. Gráfico que muestra el rango de medidas según la categoría “B”.

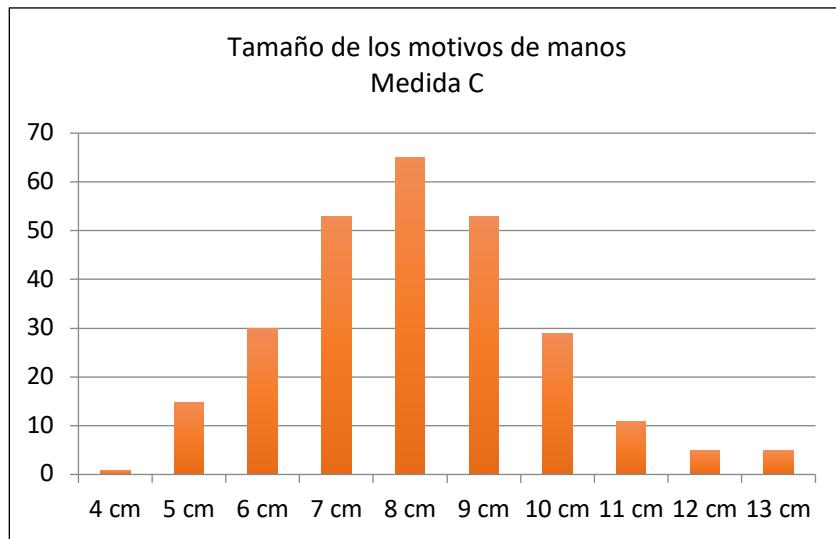


Figura 6.44. Gráfico que muestra el rango de medidas según la categoría “C”.

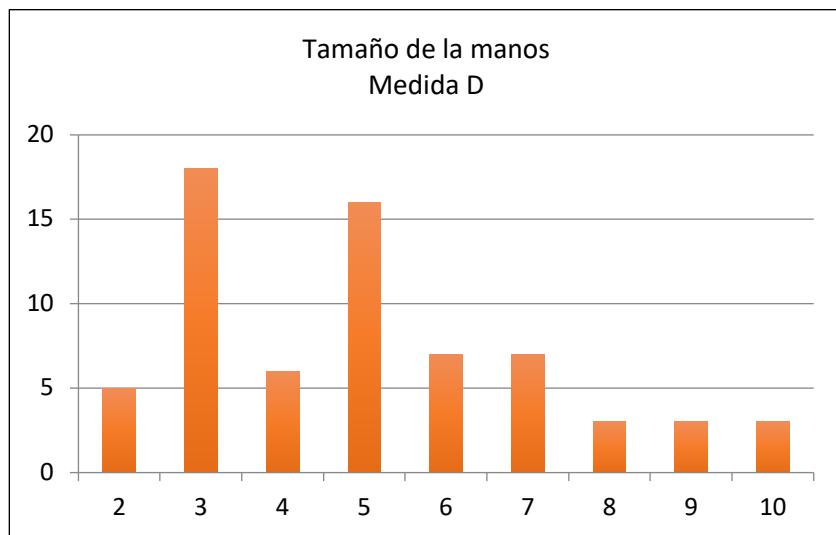


Figura 6.45. Gráfico que muestra el rango de medidas según la categoría “D”.



Fotografía 6.38. Esta imagen muestra dos motivos de manos considerados "pequeños, las que podrían pertenecer a infantes, registradas en el conjunto "E" del sitio RI-01.



Fotografía 6.39. Esta imagen muestra un motivo de mano considerado "grande" el que podría pertenecer a una persona adulta, en el conjunto "J" en el sitio RI-06.

6.14. Síntesis

En este capítulo, se han presentado los resultados obtenidos del análisis de los sitios de arte rupestre en el valle del río Ibáñez medio. El estudio se centra en distintos elementos recabados en el registro arqueológico. Se han considerado aspectos como el tipo de sitio, visibilidad, tipos de motivos, ubicación de los motivos, el color de los pigmentos, entre otros. Todo esto con el fin de integrar las diversas áreas examinadas y responder a las preguntas de investigación propuestas en esta tesis. Como se ha observado, existen tendencias notables en los datos, las cuales se detallan y discuten en el siguiente capítulo.

7 DISCUSIÓN



Sitio RI-06, Conjunto "K"

7.1. Introducción

Mediante la evaluación de los resultados y el enfoque teórico presentado, esta investigación ha buscado discutir y sugerir interpretaciones sobre los sitios de arte rupestre y su contexto arqueológico. La metodología aplicada se centra en el análisis de patrones, relaciones y otros hallazgos que surgieron durante la revisión de la información recabada. Se emplearon técnicas arqueológicas con el objetivo de delinear las actividades, interacciones y elementos que puedan proporcionar entendimientos acerca de la cosmovisión de las sociedades que vivieron en la región en el pasado.

Los análisis muestran que, en su mayoría, los sitios de arte rupestre en el valle del río Ibáñez medio tienen orientación al norte y que se sitúan en distintos tipos de abrigos rocosos (paredones, cuevas y aleros) de tamaños que oscilan entre los 5 y 55 metros. Sin embargo, destaca una excepción con un sitio que supera los 150 metros. Además, el análisis espacial señala que todos los yacimientos se localizan en la orilla sur del río (Figura 7.1).

7.2. Definiciones estilísticas del arte rupestre del valle del río Ibáñez medio

Como hemos mencionado en párrafos anteriores, los estudios de arte rupestre en el Ibáñez Medio generalmente han sido abordados desde los grupos estilísticos previamente propuestos para Patagonia Central (Gardin et al. 1979, Gardin 1983, Gardin & Aguerre 1994).

En cuanto al presente registro, este se realizó a partir del establecimiento de una serie de variables que fueron divididas en dos grandes componentes: el primero asociado al sitio arqueológico en sí, y el segundo relacionado con las representaciones que fueron plasmadas en éstos. Esto dio como resultado un total de 1.035 motivos en los 29 sitios relevados sistemáticamente, de los cuales 321 corresponden a manchas indeterminadas.

Dentro de los 714 motivos restantes existe una marcada predominancia de las improntas de mano. En menor número se registraron motivos geométricos como puntos, líneas, grecas y negativos de placa, como también zoomorfos, siendo estos últimos únicamente representados en tres sitios: RI-04, RI-24 y RI-58 (Figura 7.2).

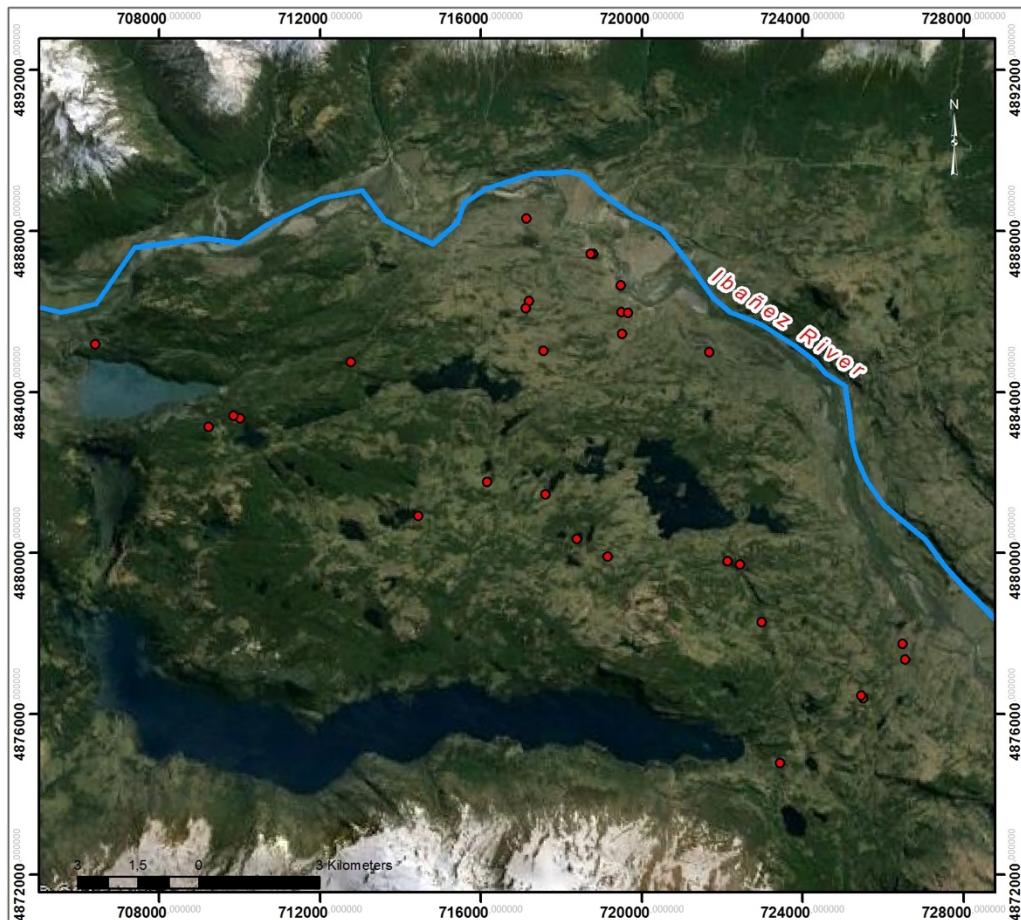


Figura 7.1. Mapa que muestra la ubicación de todos los sitios de arte rupestre registrados en el valle del río Ibáñez en la ribera sur del río.

Con respecto a las improntas de mano, se hace evidente que la técnica del negativo es la más utilizada, mientras que al agrupar tanto los positivos como negativos no se aprecia una diferencia notoria respecto a la lateralidad, aunque existe una leve preponderancia de manos derechas ($n=205$) sobre las izquierdas ($n= 191$). Es de especial relevancia recalcar que en buena parte de la muestra no se pudo determinar la lateralidad, lo que arrojó un

número total de 288 improntas de mano indeterminadas. Esta homogeneidad desaparece cuando observamos las lateralidades según las técnicas (Figura 7.3). En la primera columna de la Figura 7.3 se muestra la totalidad de manos; la segunda columna muestra la proporción de izquierdas, derechas y no determinadas en los negativos; la tercera columna lo muestra en los positivos, en esta última se observa la preferencia de manos derechas.

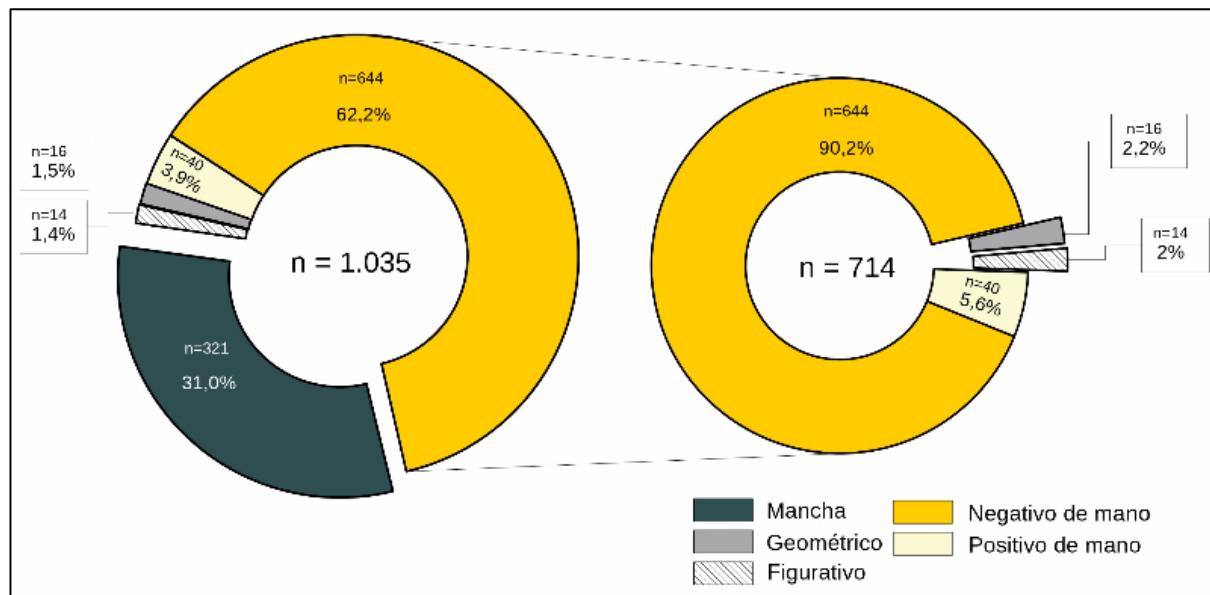


Figura 7.2. Gráfico mostrando el porcentaje de diseños. a) En relación a los 1035 motivos, considerando las manchas de color. b) considerando los 714 motivos figurativos y abstractos.

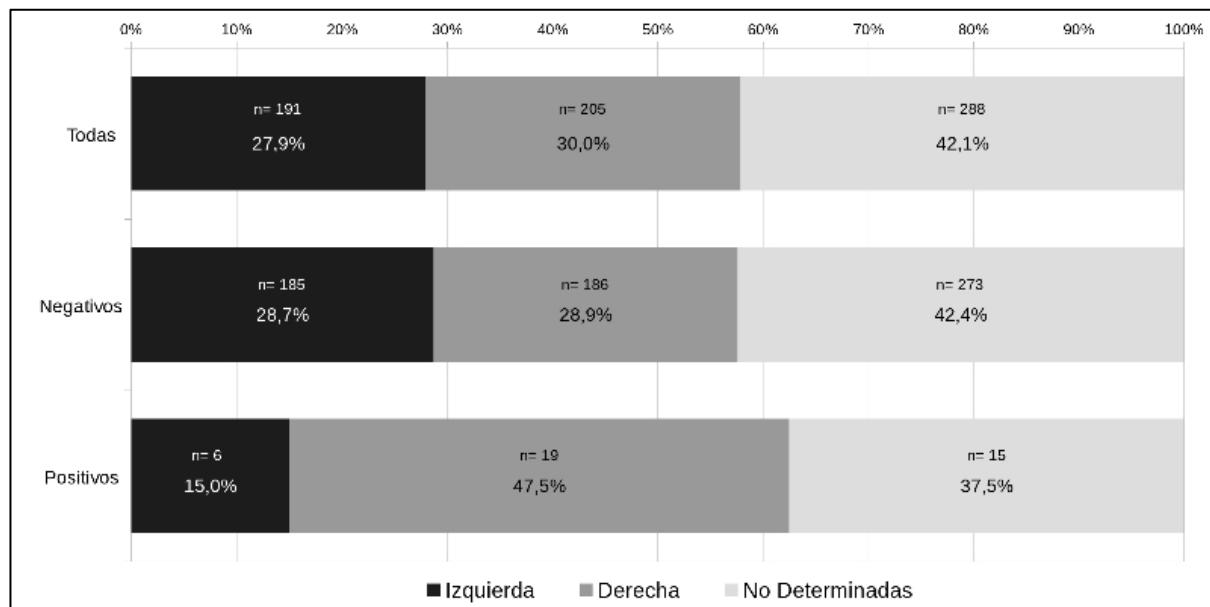


Figura 7.3. Porcentaje de lateralidad en las improntas de mano.

El arte rupestre se distingue por sus motivos realizados principalmente a través de técnicas de sopleteado o estarcido. Estas incluyen motivos de manos negativas, probablemente, de personas adultas, manchas, positivos de manos y, en ciertos casos, motivos zoomorfos, como guanacos, y s geométricos. Aunque la mayoría de los sitios alberga menos de 76 motivos, existen tres yacimientos que superan los 150 motivos cada uno."

El arte rupestre del valle del río Ibáñez medio sugiere la existencia de múltiples capas de historia e interacción cultural aún por comprender. La falta de conexiones directas y de evidencia tangible entre el arte rupestre y otros elementos culturales en los sitios arqueológicos plantea un desafío para futuras investigaciones. Estas podrían exponer aspectos esenciales sobre la vida, prácticas y creencias de las sociedades que habitaron el área de estudio.

Por otro lado, los estudios de arte rupestre en la región han tendido a ubicar el arte en grupos estilísticos previamente propuestos para la Patagonia Central, según las investigaciones de Gradin y colaboradores (Gradin et al., 1979; Gradin, 1983; Gradin y Aguerre, 1994). No obstante, los hallazgos de este estudio indican que, aunque algunas representaciones puedan parecer similares en diseño a simple vista, las proporciones, diversidad y emplazamientos de los motivos presentan notables diferencias.

Las relaciones entre los distintos motivos del arte rupestre en el valle se caracterizan por el empleo de formas comunes. Estas abarcan motivos de manos en negativo, manchas, y motivos de manos en positivo. En menor proporción, se encuentran los motivos zoomorfos (guanacos), líneas y negativos de placas (casi rectangulares). Estos motivos se contraponen a otros como las "grecas" y distintos motivos geométricos. Al analizar los motivos en su conjunto, las similitudes más destacadas se manifiestan en la categoría de manos en negativo, aunque dentro de este tipo de motivo se percibe una variación restringida.

Las relaciones entre los diversos motivos del arte rupestre en el valle se distinguen por el uso de formas compartidas. Esto incluye motivos de manos en negativo, manchas, y manos en positivo y, en menor medida, guanacos, líneas, y negativos de placas con formas geométricas casi rectangulares. Esto contrasta con motivos como las "grecas" y otras figuras geométricas. En lo que respecta a los motivos en general, las similitudes más notables se observan en la primera categoría (negativos de manos), aunque hay una variación limitada en este tipo de motivos (Figura 7.4).

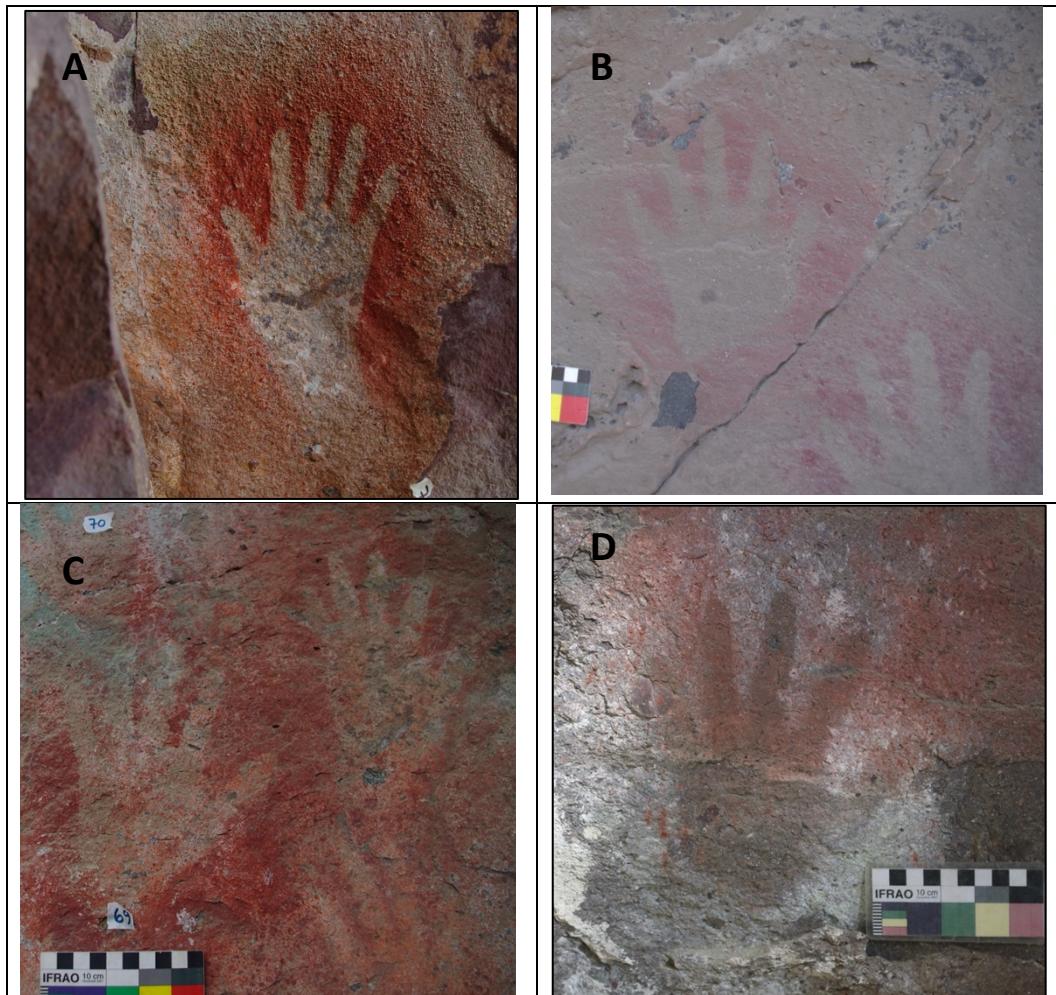


Figura 7.4. Se muestran cuatro ejemplos de motivos de manos en negativo de diferentes sitios en el valle del río Ibáñez medio: (A) Sitio RI-91 - Conjunto "F" – Mano N° 7. (B) Sitio RI-03 - Conjunto "A" - Mano N° 1. (C) Sitio RI-01, Conjunto "J"- Mano N° 69. (D) Sitio RI-28, Conjunto "A" - Mano N° 5.

Los motivos geométricos, aunque constituyen un segmento pequeño (1,2% del arte rupestre total registrado), presentan una notable diversidad. La mayoría podría encasillarse dentro del "Grupo C", tal como se describe para otros sectores de Patagonia Central (Gradin et al., 1979). No obstante, aquellos motivos geométricos realizados a través de técnicas como el sopleteado o estarcido, como los motivos rectangulares que componen el 0,4% del total en el valle del río Ibáñez medio, los cuales no se corresponden con ninguna de las categorías establecidas para la Patagonia Central.

Por otro lado, se ha documentado un reducido conjunto de motivos zoomorfos, en particular formas naturalistas de guanacos, que representan el 1,3% del total del arte rupestre registrado (Figura 7.5). A pesar de que la conservación de estos motivos suele ser deficiente, dificultando un análisis detenido, es posible distinguir figuras trazadas con líneas delgadas, lo que sugiere el uso de herramientas específicas en su confección, como pinceles o palillos (Figura 7.3). Estilísticamente, y alineándonos con las categorías establecidas en el sector del río Pinturas en Argentina, estos guanacos se caracterizan por tener vientres abultados y, en un caso específico, estar acompañados de una cría, lo cual los sitúa dentro del "Grupo B" propuesto por Gradin (et al., 1979).

Los motivos geométricos realizados por sopleteado han recibido la denominación informal de "tamangos", en referencia a las sandalias de cuero que usaban los antiguos habitantes de la Patagonia (según comunicación personal con Nibaldo Calderón y Diego Artigas) (Fotografía 7.1). Aunque esta interpretación aún no ha obtenido confirmación arqueológica. Por su parte, Sade (2009) propone que estas formas rectangulares podrían ser representaciones negativas de objetos fabricados con piedras pómex pulidas, argumento basado en un artefacto encontrado cerca del sitio RI-01 (Fotografía 7.2). Sin embargo, Sade (2000) no amplía la información sobre dicho hallazgo.

La etapa de producción del arte rupestre implica tanto la aplicación de pigmentos como las técnicas de diseño, que incluyen las herramientas empleadas (como pinceles, dedos y

palillos, etc.) y las decisiones sobre la forma y configuración de las líneas que conforman los motivos (Fiore, 2009; Domingo-Sanz, 2012). Esta fase es crucial cuando se trata de aclarar elementos que puedan arrojar información sobre la identidad social las sociedades que realizaron las pinturas. En este marco, cualquier esfuerzo por comprender cómo se elaboraba el arte rupestre se fundamenta en la hipótesis de un estándar en el estilo de las pinturas, que podría evidenciarse en niveles técnicos, iconográficos y espaciales (Troncoso, 2003). De este modo, los atributos de producción comunes vinculados al estilo sugieren relaciones sociales más estrechas entre quienes lo produjeron. En esta línea, el arte rupestre del valle del río Ibáñez medio refleja patrones constructivos similares, destacándose especialmente la técnica del sopleteado o estarcido. Además, se observa que algunos de los motivos geométricos de la región fueron pintados directamente con las manos, sin la necesidad de herramientas adicionales (Fotografías 7.3 y 7.4).



Fotografía 7.1. Motivo geométrico en negativo con forma casi rectangular. Sitio RI-01, Conjunto “N”, Figura G2.

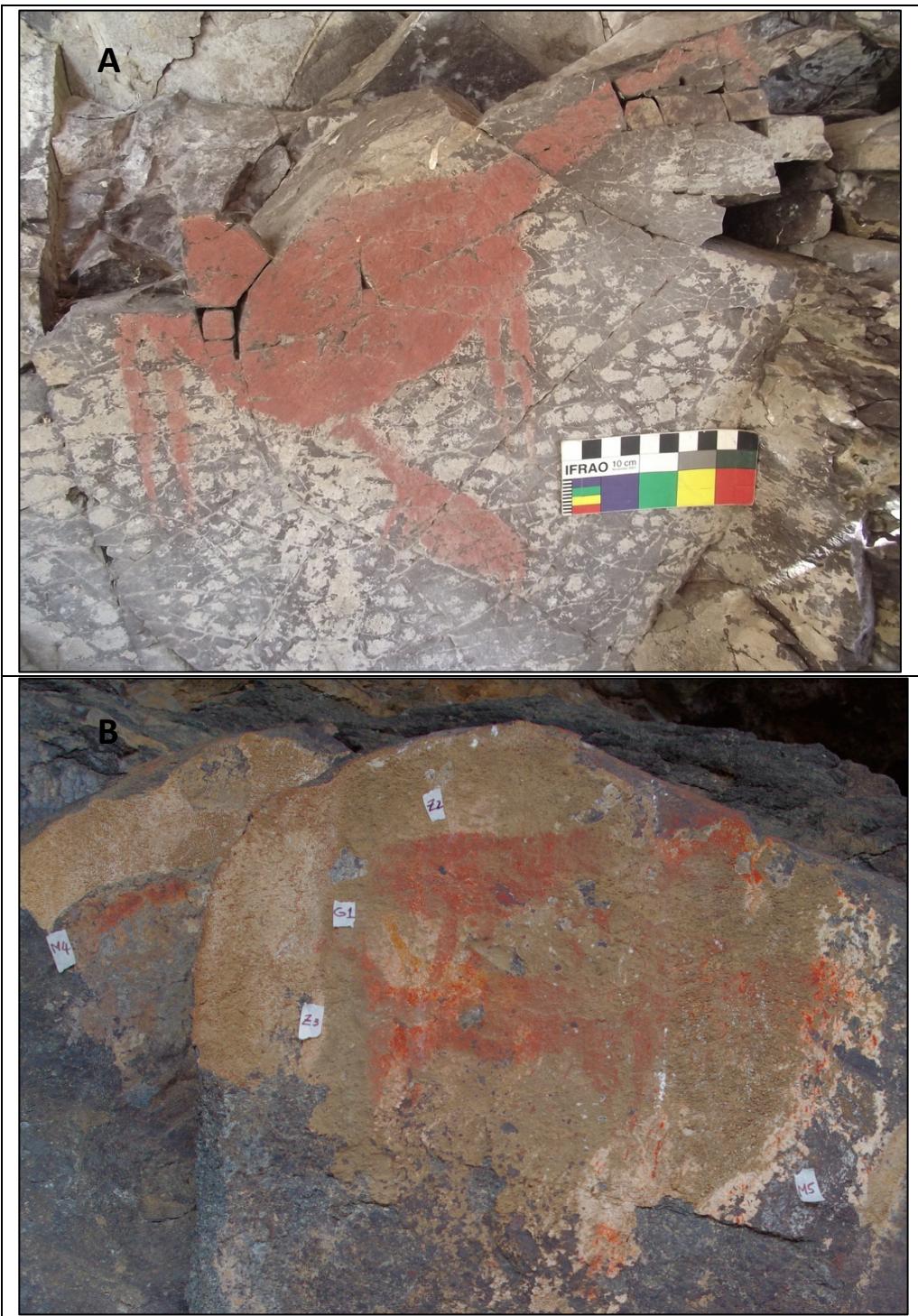


Figura 7.5. Se muestran dos ejemplos de motivos de guanacos de diferentes sitios en el valle MIR: (A) Sitio RI-04, Conjunto "A", Motivos Z1 y Z2. (B) Sitio RI-24, Conjunto "C", Motivos Z2, Z3 y Z4.



Fotografía 7.2. Objeto hecho en piedra pómez pulida, hallado en el valle del río Ibáñez medio en el valle MIR (Sade, 2009:250).



Fotografía 7.4. Motivo geométrico realizado con las manos (sin herramientas). Sitio RI-22, Conjunto "G", Motivo G3.



Fotografía 7.6. Motivo geométrico realizado con las manos (sin herramientas). Sitio RI-22, Conjunto "H," Motivo G8.

Aunque existen similitudes en muchos de los motivos, ciertas representaciones sugieren la identidad de sociedades o grupos distintos. Un ejemplo de ello son los motivos zoomorfos o de guanacos y algunas figuras geométricas, como las grecas (Figuras 7.6 y 7.7). Estos se distinguen por características específicas en su ejecución. A través del análisis de las pinceladas en algunas de estas pinturas, se ha identificado el posible uso de herramientas, como pinceles o palillos (Figura 7.8). Esta técnica se relaciona con una metodología que se observa de ocasionalmente en el arte rupestre del valle del río Ibáñez medio.

A su vez, la variación en la ubicación de los motivos dentro de los sitios refleja no solo una diversidad estilística, sino posiblemente también diferencias en la intención o el significado de quienes crearon estos motivos. Si los motivos de guanacos y manos no se encuentran en los mismos conjuntos, podría sugerir una separación en las prácticas, en las narrativas o en la simbología de los dos tipos de motivos. Las distinciones claras en la técnica y la elección de la ubicación de estos motivos podrían sugerir la idea de que estaban siendo utilizados o

interpretados de manera diferente por sus creadores o por las sociedades que los observaban.

Considerando que la presencia de grupos vecinos en áreas sociales se determinaría por la distribución de motivos y materiales distintivos, según Wobst (1977), se podría especular que la escasa presencia de motivos zoomorfos y geométricos (en comparación con los motivos de manos) podría indicar la llegada de grupos foráneos al valle del río Ibáñez medio. Estas sociedades, hipotéticamente, habrían marcado el espacio de una manera diferente, abriendo redes sociales que tradicionalmente eran cerradas en momentos determinados.

Lamentablemente, no se cuenta con un registro mineralógico ni con análisis arqueométricos que permitan determinar si quienes crearon el arte rupestre en distintas áreas empleaban las mismas fuentes de materia prima para sus pigmentos. En cuanto a los colores, y dado el predominio general del rojo, aún no está claro si la composición de este pigmento es uniforme en los diferentes sitios de arte rupestre. Esta es un área que bien podría ser explorada en futuras investigaciones.

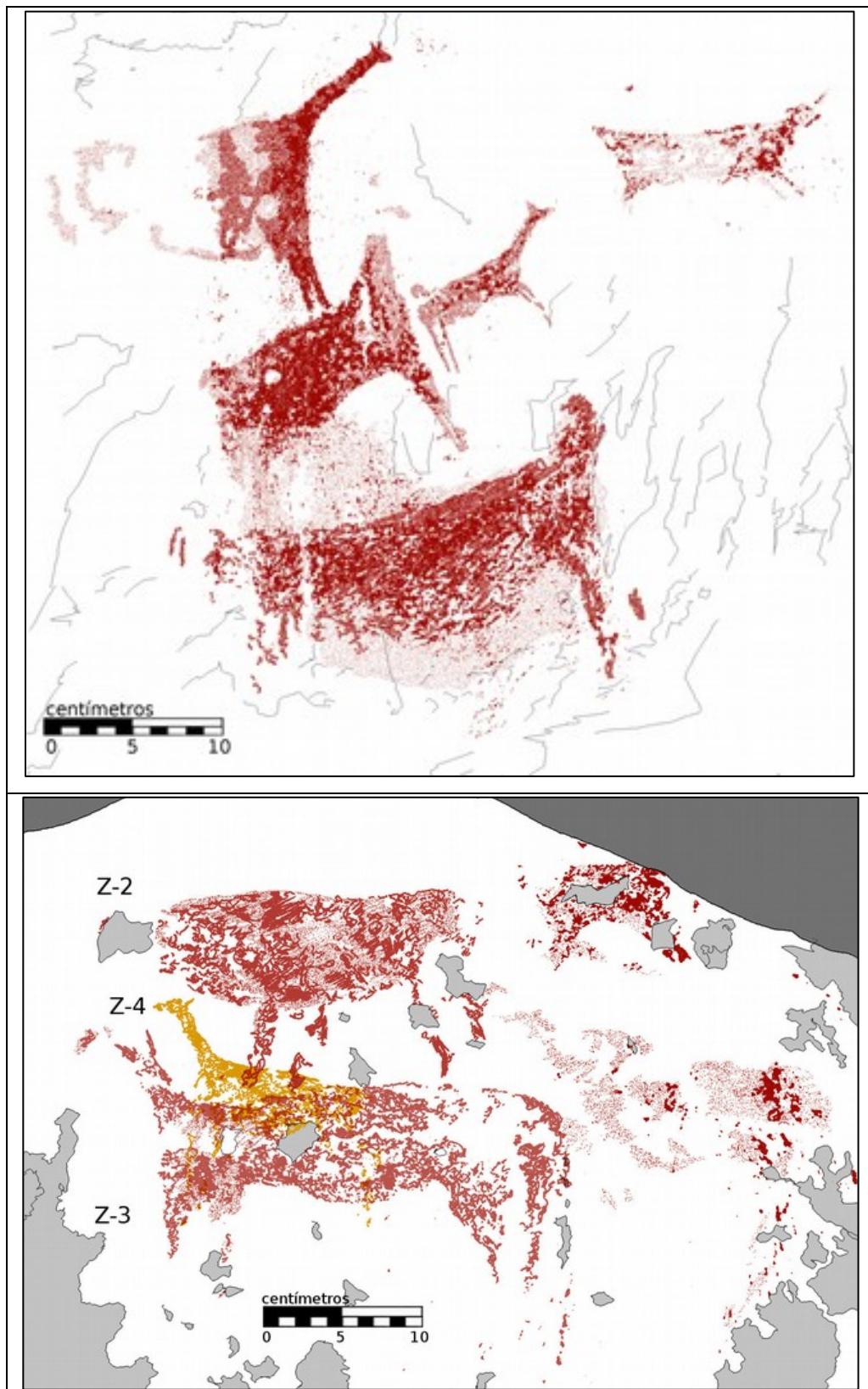


Figura 7.6. Dibujos de dos ejemplos de motivos de guanacos de diferentes sitios en el valle del río Ibáñez medio: (A) Sitio RI-58, Conjunto "A". (B) Sitio RI-24, Conjunto "C".

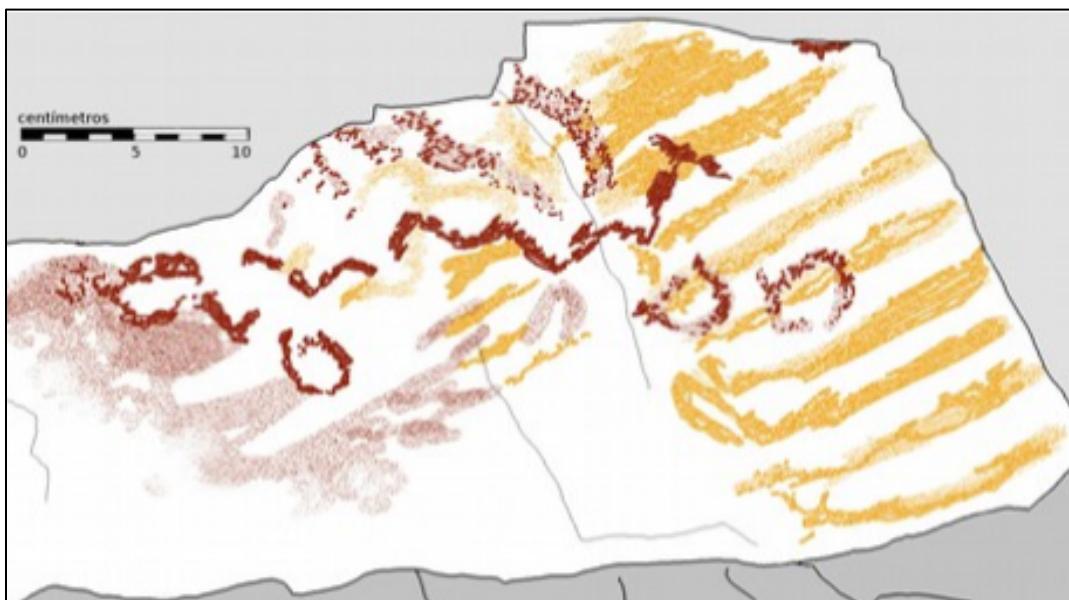


Figura 7.7. Dibujo del Conjunto "D", sitio RI-22, que muestra la superposición del motivo "greca" sobre un motivo de líneas.

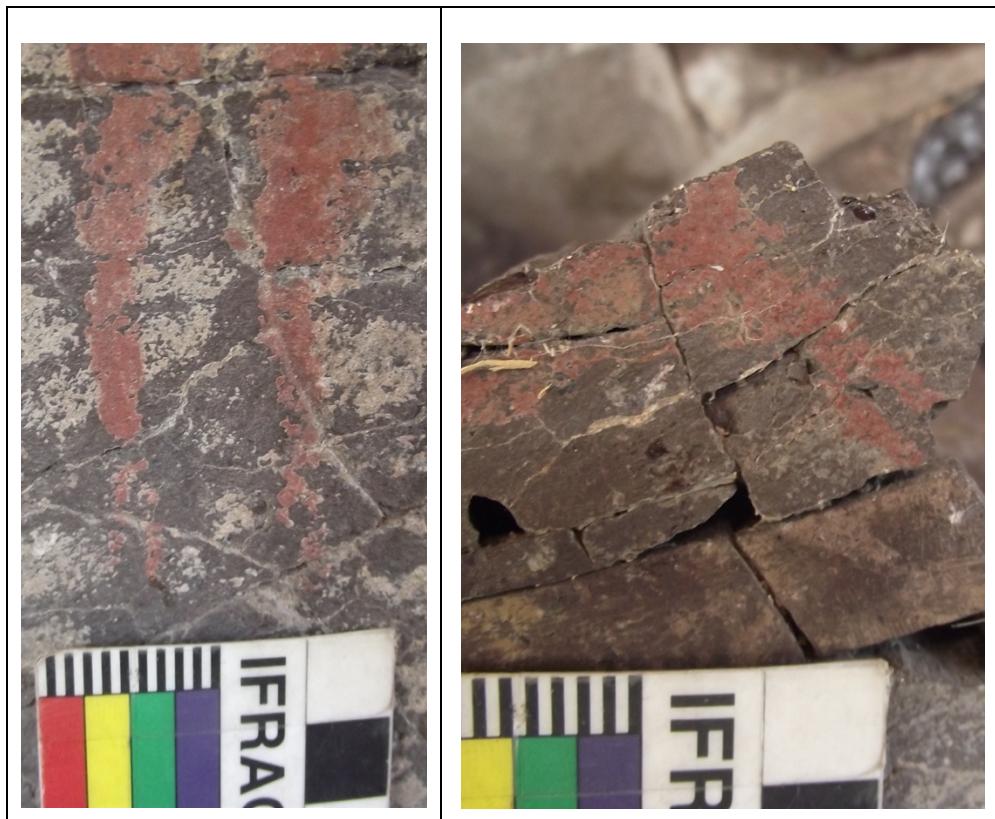


Figura 7.8. Dos imágenes que muestran el detalle en la terminación de los trazos en un motivo zoomorfo o guanaco sitio RI-04, Conjunto "A", Motivo Z1. (A) Terminación de las patas. (B) Terminación de la cabeza.

Como se mencionó anteriormente, el arte rupestre del valle del río Ibáñez medio se distingue notablemente del registrado en otras áreas de la Patagonia Central. Una de las principales diferencias radica en la diversidad de motivos presentes en otras zonas de la Patagonia Central, en contraposición con la gama más restringida en el valle del río Ibáñez. La marcada distinción sugiere que el valle medio del río Ibáñez podría ser considerado una región independiente en términos de arte rupestre. Esta variación, además, podría indicar que los grupos que residieron en el valle del río Ibáñez medio mantuvieron un contacto limitado con aquellos de otras áreas de la Patagonia Central. Esto, a su vez, podría apuntar a que, en el área de estudio, las redes sociales operaron de manera más abierta en períodos específicos.

Por esta razón, y a pesar de las diferencias observadas entre el valle del río Ibáñez medio y el resto de la Patagonia Central, se nota un grado de homogeneidad técnica y algunas similitudes en el uso de motivos comunes. Estas similitudes sugieren que, en determinados momentos, las redes sociales podrían haber operado con una mayor apertura, lo que habría permitido algún contacto con grupos externos, especialmente en busca de recursos durante períodos de escasez, por ejemplo.

En recientes estudios sobre la Patagonia, se ha evidenciado la presencia de micro-identidades y localismos (temas que también se han abordado en esta tesis en capítulos anteriores). Estas micro-identidades y localismos se manifiestan a través de una diferenciación estilística en el arte rupestre y la utilización de recursos variados. Estos elementos podrían ser indicativos del fortalecimiento de las fronteras territoriales de las sociedades que habitaron el valle del río Ibáñez medio en el pasado. Fenómenos similares han sido identificados en múltiples estudios de arte rupestre a nivel global

Las similitudes estilísticas identificadas en el arte del valle del río Ibáñez medio podrían estar asociadas a un tipo de conocimiento tradicional. Se parte del supuesto de que ciertos estilos y técnicas tienden a ser reproducidos de manera inconsciente en prácticas artísticas,

actuando como códigos de una herencia cultural compartida. Asimismo, la presencia de configuraciones morfológicas similares y la organización de espacios comunes en el valle sugieren contextos que podrían seguir una lógica comunicativa parecida, arraigada en patrones estéticos recurrentes.

El valle del río Ibáñez medio muestra una uniformidad estilística que podría interpretarse como indicativo de una intensa comunicación en un contexto simbólico. Los espacios que contienen este arte rupestre servirían como escenarios simbólicos, reflejando, por ejemplo, ámbitos simbólicos para las sociedades productoras del arte rupestre.

La presencia de dinámicas y características similares en los sitios de arte rupestre sugiere posibles conexiones estilísticas a lo largo del valle. Esta semejanza podría deberse al uso colectivo de ciertas técnicas y motivos a lo largo de diferentes épocas. Sin embargo, la falta de datos cronológicos precisos sobre el arte rupestre en la región impide confirmar o desmentir esta hipótesis.

Para entender de manera detallada cómo las dinámicas de interacción social, el intercambio de información y las influencias culturales se plasman este tipo de manifestaciones, se ha analizado el arte rupestre del valle del río Ibáñez medio como un sistema integral. Aquí, ciertos patrones estilísticos distintivos emergen, resaltando el papel crucial del intercambio en la transmisión de elementos intangibles de la cultura, incluidos los métodos técnicos detrás de producción del arte rupestre

Aunque en el área del valle del río Ibáñez medio se han identificado ciertos motivos y técnicas que se distinguen, la información obtenida en esta investigación no permite determinar con certeza los límites o fronteras que separan a grupos específicos, ni identificar áreas donde diversas sociedades podrían haberse superpuesto o interactuado.

7.3. El problema de la superposición y la cronología

En los estudios del arte rupestre del valle del río Ibáñez medio, uno de los principales desafíos radica en la falta de una datación cronológica precisa. Esto se atribuye en gran medida al reducido número de excavaciones efectuadas en los sitios identificados. Si bien se han llevado a cabo excavaciones en algunos yacimientos, establecer con certeza si las actividades registradas en estos lugares coinciden temporalmente con la producción del arte rupestre resulta complejo. En consecuencia, relacionar las fechas estratigráficas con las pinturas se convierte en un reto considerable. Por la naturaleza y limitaciones de este estudio, no se ha logrado una datación absoluta.

Sumado a lo anterior, aunque se registraron casos de superposición entre los motivos del arte rupestre del valle medio del río Ibáñez, estos son poco frecuentes (tema que se detallará más adelante en este capítulo). Dada esta situación, no es factible establecer una cronología basándose en la superposición. Tomando en cuenta los hallazgos presentados en esta tesis, la creación de una cronología para los eventos relacionados con el arte rupestre de la zona mencionada se torna inviable.

En el ámbito de los estudios del arte rupestre, se ha puesto énfasis en aspectos relacionados con el estilo y la cronología. Comúnmente, se considera el registro arqueológico como una entidad cerrada formada por un conjunto de símbolos que se interrelacionan de manera significativa. Siguiendo la propuesta de Criado (1993) acerca de aplicar el concepto de monumento al arte rupestre, es esencial entender los asentamientos y todas las manifestaciones humanas en el espacio como elementos con significado social. De este modo, el espacio se percibe como un texto, entendido como un escenario para la acción social y la inscripción de significados.

7.4. La distribución del arte rupestre

La distribución espacial de las diversas modificaciones, surgidas de la interacción social con la naturaleza, responde a una lógica inherente a la racionalidad espacial de los sistemas sociales. Estos sistemas orientan y establecen de antemano cómo se utilizará el espacio y qué actitud se tendrá hacia la naturaleza. A partir de las categorías analizadas en este estudio, se percibe que la selección de los sitios para realizar las pinturas fue intencional.

Respecto a la distribución espacial del arte rupestre en el valle del río Ibáñez medio, se puede constatar la presencia de ciertos patrones espaciales en el paisaje, destacando principalmente la ubicación de todos los sitios en la ribera sur del río Ibáñez. La posición de los lugares de arte rupestre en esta orilla podría estar vinculada tanto a la geografía del lugar como a su interacción con la luz solar. Dicha ubicación permite que estos sitios estén más tiempo expuestos al sol durante el día, lo cual podría haber sido una elección consciente de quienes habitaban el valle del río Ibáñez medio, tomando en cuenta que la temperatura promedio anual en la zona es de 10°C. Además, este emplazamiento podría haber influido en la conservación de las pinturas, ya que todos los lugares con arte rupestre en este valle se encuentran en paredes de basalto sometidas a constante erosión y degradación natural."

La visibilidad del registro arqueológico y la cultura material representan una vía transcendental para que la arqueología interprete la relación entre las personas y su realidad social. Por lo tanto, resulta esencial profundizar en las modalidades de visibilidad y visualización que distinguen a los sitios de arte rupestre en el valle del río Ibáñez medio. Es relevante entender a las sociedades que dieron origen al arte rupestre, cómo se desarrollaron socialmente en el área y sus implicancias en la construcción de la memoria colectiva."

La ubicación de los sitios de arte rupestre indica que estas manifestaciones culturales se situaban en lugares específicamente considerados aptos para albergar el arte rupestre. Esto es, en zonas con particularidades geográficas determinadas, en constante relación con fuentes de agua y situadas principalmente entre 550 y 700 metros sobre el nivel del mar. En este marco, las pinturas plasmadas en ciertos sitios de arte rupestre no son meramente aleatorias. Existen áreas en el valle que, pese a contar con paredes rocosas propicias para la pintura, no muestran manifestaciones gráficas. Esto podría señalar una decisión cultural condicionada por el entorno, posiblemente ligada al acceso a recursos y materias primas. Un ejemplo ilustrativo es el sitio RI-01, este alero rocoso concentra el 19,5% del total de los motivos registrados en el valle del río Ibáñez medio, lo que sugiere que podría haber tenido un significado especial para las personas que habitaban el área.

Así, el arte rupestre coexiste con otros aspectos de la vida de las sociedades que habitaron el valle del río Ibáñez medio en el pasado. Esta sintonía entre la creación del arte rupestre y otras prácticas se ve reflejada en los patrones de asentamiento descritos en el área. Esta relación se vincula con la ocupación continua de las sociedades que reiteradamente hacían uso de los mismos lugares en la zona de estudio.

Un aspecto notable que se ha identificado en esta investigación es el escaso nivel de superposición de las pinturas en los sitios de arte rupestre del valle del río Ibáñez medio. Esta característica no debe considerarse simplemente como una coincidencia, sino más bien como el resultado de distintos procesos socioculturales. En estos procesos, las comunidades que crearon el arte rupestre interactuaron de manera especial con las manifestaciones anteriores. En este marco, es posible interpretar este fenómeno como un modo en que las sociedades se conectaban con su pasado. Este acto puede simbolizar, en un sentido amplio, un respeto hacia los motivos ya plasmados en las paredes rocosas, siendo parte potencialmente de una estrategia de transmisión cultural.

Por otro lado, esta interpretación podría no ser congruente con observaciones de estudios etnoarqueológicos en Arnhem Land (Australia), donde las personas repintan diseños como un acto de homenaje y para renovar los lazos con los espíritus y ancestros, como una manera de resignificar los lugares. Sin embargo, en el caso del valle del río Ibáñez medio, la práctica de no interferir con las imágenes previas se vincula con una actitud específica por parte de los artistas y las comunidades respecto a la interacción con las manifestaciones de arte rupestre preexistentes.

7.5. Funciones de los motivos de manos

De acuerdo a Shanks y Tilley (1987:96), el entendimiento del arte rupestre, y de la cultura material en general, como un fenómeno socialmente significativo permite interpretarlo como un medio de comunicación social y un vehículo simbólico orientado a guiar a las personas a través de su entorno social y natural. En tanto medio de comunicación, el arte rupestre puede ser manipulado de diversas formas dentro de estrategias sociales y prácticas vinculadas a intereses sociales e ideología.

En el valle medio del río Ibáñez, la gama limitada de motivos, principalmente restringida a manos y a una pequeña variedad de motivos zoomorfos y geométricos que aparecen raramente, sugiere que un menor grado de variabilidad artística podría haber sido necesario para la delimitación territorial en comparación con otros sectores de Patagonia Central. Considerando esto, se infiere que la función principal de los motivos de manos podría haber sido contribuir a la cohesión social entre grupos.

En este sentido, los estudios efectuados por Cassimir (1992a, 1992b) insinúan que entre los grupos móviles existe una tendencia a definir derechos de propiedad en lugares donde los recursos están en competencia. Al mismo tiempo, Ingold (1987) ha propuesto que el arte rupestre establece un sistema de mensajes que se vinculan con las particularidades de los lugares en los que se halla, siendo su función expresar esos mensajes en el espacio para ser

interpretados por grupos foráneos. Esto concuerda con la descripción de Greer y Greer (1999), quienes interpretaron las funciones de las huellas de manos en el área del río Smith (Central Montana, EE.UU.) como definición y establecimiento de ciertas asociaciones dentro de grupos culturales, y su rol como elementos demarcadores referentes a sitios que transmiten información sobre rutas, locus de caza o identidades tribales.

Por otro lado, Clegg (1995) señala que los motivos de manos podrían representar la a mano como una forma de autoexpresión. Estos motivos constituyen una forma de representación mimética, siendo las imágenes un medio sumamente poderoso para transmitir información acerca de un evento espacio-temporal al dejar una réplica de uno mismo (Dobrez, 2013). De esta forma, Dobrez (2013) establece que los motivos en negativo y positivo de manos expresan algo individual, tanto como registro de un acto específico como testimonio de una identidad humana particular.

Siguiendo con lo anterior, los motivos de mano, portan la peculiaridad de replicar la mano que las creó y, por ende, funcionan como un anuncio personal. En este contexto, en las comunidades aborígenes australianas, los motivos de manos se han vinculado con un significado cultural y están estrechamente relacionados con la identidad de quien los creó; están asociados con la noción de una "firma", en el sentido de identidad del autor, es decir, como un signo de un individuo que podría haber tenido asociaciones especiales con un área determinada (Dobrez, 2013).

Es así como en algunas comunidades aborígenes australianas, los motivos de manos se han utilizado dentro del concepto de "living memory" (Layton, 1992; Mulvaney, 1996). Un ejemplo de esto es cómo la "propiedad" o reconocibilidad de los motivos de manos ha sido relevante en el contexto australiano de los derechos de tierras aborígenes. Layton (1992) fue testigo de la individualización de Clara Tonson, cuando ella identificó distintos motivos de manos en relación a las personas que las hicieron, estableciendo su papel como firmas.

Otros estudios en Australia realizados por Moore (1977:322) han sugerido siete posibles categorías de cómo los motivos de manos han sido utilizados en el arte rupestre por grupos aborígenes: firma individual de un artista o marca de visita; memorial; mensaje a los espíritus ancestrales; comunicación secular con otros; registro de eventos históricos; inscripción sagrada de mitos; medio para el uso o la invocación del poder de la brujería.

Entendidos de esta manera, los motivos de manos permiten la conservación de ideas y principios particulares, que pueden estar relacionados con la necesidad de las sociedades cazadoras y recolectoras de realizar y externalizar ciertos contenidos de la memoria individual y colectiva (Halbwachs, 1968 [1950]).

Tanto los motivos en negativo o positivos de manos deben interpretarse como actos que documentan un autorreconocimiento en relación con el entorno, con una conciencia del impacto que ello tiene en el mundo. El hecho de que tales marcas permanezcan como vestigios de los actos individuales les confiere un estatus especial, derivado de un registro visualmente discernible de la vida corporeizada y el entorno quienes los produjeron (Dobrez, 2013).

Mediante la disposición de motivos, como las manos, el espacio comienza a adquirir un significado particular, generado por el arte rupestre, convirtiéndose así en un medio que introduce la presencia, el ser y la cultura en el espacio y la naturaleza. Esto produce un efecto dual: en primer lugar, "naturaliza" ciertos conceptos gráficos y, en segundo lugar, "culturaliza" la naturaleza. Tal y como sostiene Troncoso (1998), es probable que esta acción de expresar conceptos culturales en el espacio desempeñe una función ideológica importante: al anclar símbolos en la naturaleza, estos adquieren un potencial importante y una permanencia cronológica, lo que implica una concepción del tiempo que se extiende más allá de lo cotidiano (Criado, 1991; Bradley, 1993).

Aunque establecer una separación definitiva entre los tamaños de las manos de niños y adultos, así como de hombres y mujeres, es complicado, una realidad evidenciada a través de experimentos con negativos de manos realizados por Gunn (2006), la existencia de pinturas de manos muy pequeñas en los sitios de arte rupestre en el valle del río Ibáñez medio, lo que representan el 10,9% del total de motivos de manos registrados, indica claramente la presencia de infantes (Figura 7.9). Es fundamental subrayar que es posible que las comunidades que usaban este espacio no lo hicieran únicamente como grupos logísticos de caza, sino más bien como grupos residenciales (Binford, 1980; Kelly, 1983). Estos grupos se desplazaban por el valle con niños pequeños, lo que sugiere una forma de usar el paisaje como un espacio familiar (entendiendo familia en su más amplia definición), con la participación activa de los niños en la producción de arte rupestre. En consecuencia, el arte rupestre se convierte en una clave para comprender las sociedades que habitaban el valle del río Ibáñez medio en el pasado. La presencia de manos pequeñas permite conceptualizar las ocupaciones en el área como espacios simbólicamente significativos por parte de las sociedades cazadoras-recolectoras que se desplazaban en unidades sociales completas, integradas, posiblemente, por ambos sexos y diversas generaciones.

Si es acertado que grupos familiares estuvieron involucrados en la producción de arte rupestre en el valle del río Ibáñez medio, es esencial destacar el hecho de que los estudios de arte rupestre a menudo han interpretado estas manifestaciones como realizadas principalmente por hombres. Tales suposiciones emergieron como resultado de la naturaleza androcéntrica de los primeros estudios arqueológicos y de los vínculos establecidos entre la relación "hombre y poder" en la visión occidental de la sociedad, influenciando la interpretación de las "presuntas" capacidades que tenían las mujeres en este tipo de eventos. Además, la visión clásica de los grupos de cazadores-recolectores con movilidad logística (Binford, 1980) omite la posibilidad de la participación de mujeres y niños en estas actividades. No obstante, las percepciones y el conocimiento acerca de las mujeres en las culturas de cazadores-recolectores ha cambiado -afortunadamente- significativamente en las últimas décadas.

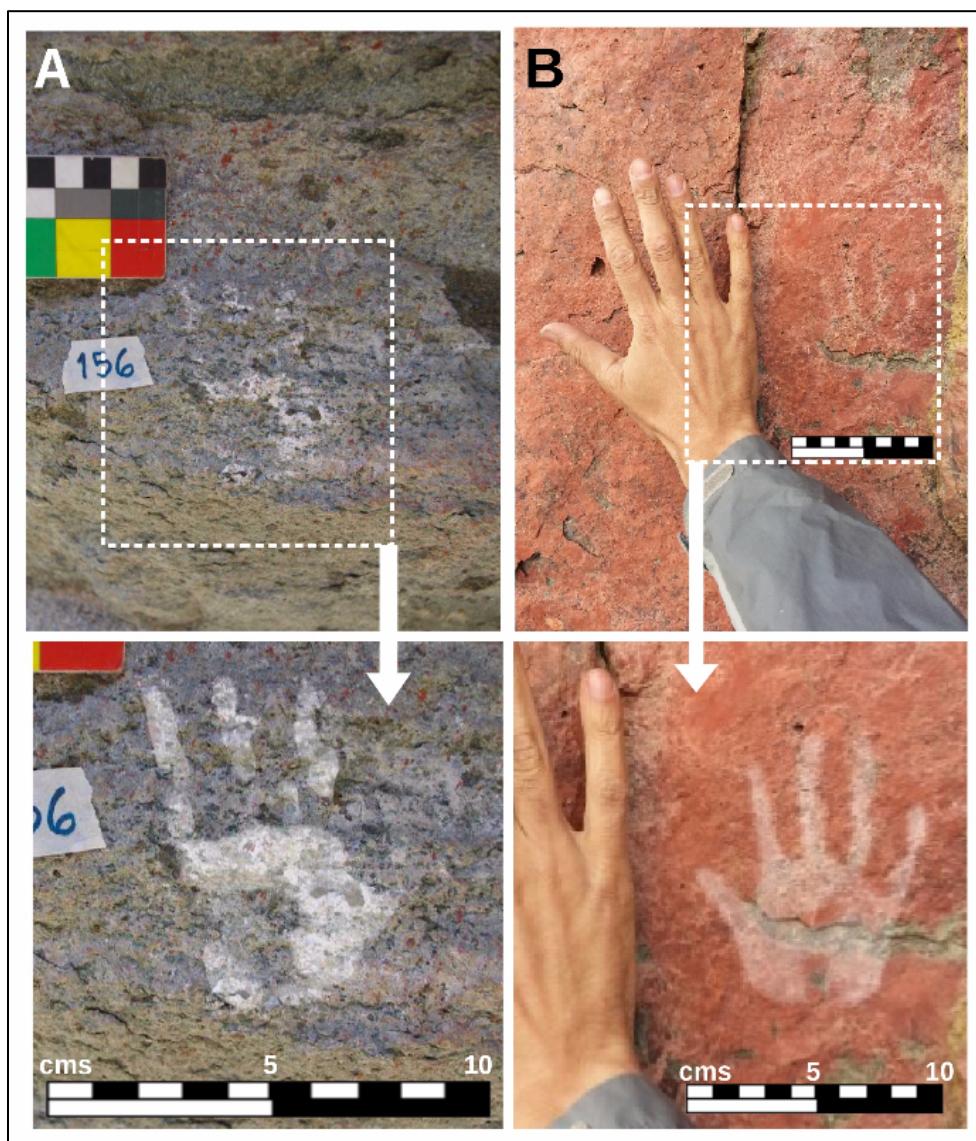


Figura 7.9. Manos pequeñas registradas.

7.6. Las pinturas, el contexto y su capacidad de agencia

Para poder generar una aproximación desde la posible capacidad de agencia que pudo haber tenido la pintura en la roca o la roca pintada, es importante mencionar que la calidad de la roca no parece haber sido decisiva al elegir el lugar para pintar. Un aspecto que llama mucho la atención es la importancia del acto físico de pintar la roca. La acción de apoyar la

mano, tanto para motivos negativos como positivos, sugiere una forma de mediación distinta a pintar sin contacto físico. Además, la roca podría actuar como un participante en el acto de comunicación, con la capacidad de transformar y modificar.

Otro aspecto interesante es la alta presencia de manchas realizadas mediante sopleteado, lo que indica que no se hicieron al azar. Estas manchas, con sus diversos matices, actúan como mediadores en el acto de pintar la roca. Sin estos matices, la roca no tendría la misma significación. En este sentido, la pintura no tiene vida en sí misma, como tampoco tiene agencia independiente. Que las pinturas no se ubiquen en todas las paredes rocosas del área sugiere la idea de asignar importancia a ciertos lugares, y esta relevancia debe ser comunicada para ser reproducida.

De esta manera, la "personalidad" de las cosas puede responder a diversos factores, algunos de los cuales remiten a la forma en que se originaron o a la manera en que se subjetivaron, como, por ejemplo, a través de la mimesis. Es probable que la materialidad de la roca haya sido lo que motivara la idea de hogar o habitación. Aunque no es posible determinar por qué unas paredes rocosas eran elegidas y otras no, o por qué algunas se reutilizaban más que otras, se puede observar cierta flexibilidad y autonomía en el conjunto de elecciones que rodeaban prácticas particulares, algo bastante común en las bandas de cazadores recolectores, según Ingold (2001).

De igual forma, que existan sitios con una mayor cantidad de pinturas que otros, no indica que haya una mayor o menor cantidad de agencia. Inicialmente, todos los sitios con arte rupestre del área del río Ibáñez medio no contaban con pinturas. Esto resalta que, más allá de la autonomía y flexibilidad mencionada anteriormente, las personas no actúan solas; forman parte de una red de relaciones, incluyendo a los miembros de su grupo social. Así, la comunicación desde la perspectiva del narrador es fundamental para que los lugares con pinturas sean identificados por los miembros de una sociedad como espacios con connotaciones especiales para llevar adelante determinadas prácticas.

Más allá de las razones por las que la gente pintó las paredes rocosas del área del río Ibáñez medio, es probable que la elección y reutilización de los lugares estuvieran vinculadas a experiencias compartidas y comunicadas entre los miembros de un grupo social a lo largo de generaciones. Esta comunicación cotidiana no solo contribuye a la tradición y a la renovación del acervo cultural del grupo, sino también a la integración social y a la socialización de sus miembros.

Al comprender a los sitios arqueológicos como lugares y a las cosas como actantes, cobra relevancia la agencia que puede poseer el paisaje, además de la importancia de la acción comunicativa en la reproducción de estos, otorgándole un papel activo al hecho de pintar las rocas. De acuerdo a la información arqueológica, es posible suponer la existencia de una multiplicidad de intereses detrás de la realización de los distintos tipos de motivos en las paredes rocosas. Ya se ha mencionado el intercambio de información, la posible llegada de grupos foráneos, la necesidad de interactuar y controlar ciertos lugares, entre otros.

Siguiendo a Gell (1998), se entiende como agente secundario a cualquier objeto o artefacto a través del cual los agentes primarios extienden y concretan su agencia en su entorno. Si asumimos que las paredes rocosas requerían ser activadas para ejercer su agencia, entonces el acto de pintar en la roca podría ser visto como una práctica destinada a activar la agencia de ese espacio específico. En este contexto, las pinturas, particularmente los motivos de manos, podrían considerarse como agentes secundarios, actuando como extensiones de quienes las crearon con algún propósito definido. Esto es lo que se conceptualiza como "personería distribuida", en la cual la pintura es vista tanto como una extensión de su creador como una entidad que comparte su esencia con quien la pintó.

La idea de "personería distribuida", cuya raíz ontológica se encuentra en la individualidad, se concibe como una relación singular y personal establecida en un "aquí y ahora" determinado. Sin embargo, también refleja la conexión de esa persona con otros individuos

y con el espacio, llevándonos a la idea de una socialización de experiencias ligada a conceptos de memoria e identidad colectiva.

Desde esta perspectiva, una concepción de paisaje útil para explorar ontologías relacionales debe incluir dos dimensiones de comunicabilidad. La primera es la interacción sensorial y simbólica entre entidades humanas y no humanas. La segunda, la comunicación narrativa entre los miembros de una comunidad, lo que facilita compartir y socializar su relación con el entorno, ya sea renovando o modificando su percepción del mundo. Estas dos dimensiones se entrelazan para conformar un paisaje relacional. Si se asume que un lugar muestra señales de capacidad de acción, es porque ha existido una comunicación entre dicho lugar y quienes pintaron en la roca. En esencia, un lugar puede interactuar porque posee cierta vitalidad y agencia. Por lo tanto, la "personería" de los objetos puede estar influenciada por diversos factores, desde su origen hasta el proceso de subjetivización, como la mimesis.

Aunque no podemos determinar con certeza por qué algunas paredes rocosas eran seleccionadas y otras no, o por qué algunas eran más usadas que otras, es evidente que existe cierta autonomía en las elecciones vinculadas a prácticas específicas, algo común en grupos de cazadores-recolectores, según Ingold (2001). Además, la presencia de más pinturas en ciertos sitios no necesariamente indica una mayor agencia. Originalmente, todos los sitios con arte rupestre en el área del río Ibáñez medio carecían de pinturas. Esto se suma a la idea de que, más allá de la autonomía y flexibilidad individual, las personas no actúan de manera aislada, sino en una red de relaciones. Por ello, la comunicación, desde la perspectiva del narrador, es crucial para que los sitios con pinturas sean reconocidos por la comunidad como lugares especiales.

Más allá de las razones subyacentes para pintar las paredes rocosas del área del río Ibáñez medio, es probable que la elección y reutilización de los sitios estuviera influenciada por experiencias compartidas y comunicadas entre generaciones. Esta comunicación diaria no

solo refuerza la tradición y renueva la cultura, sino que también promueve la integración social y la socialización de sus miembros. Al considerar a los sitios arqueológicos como lugares vivos y a los objetos como actantes, la agencia del paisaje y la comunicación en la reproducción de los mismos cobran relevancia, otorgando un papel activo al acto de pintar en las rocas.

8 PALABRAS FINALES



Sitio RI-01, Conjunto "G"

Las investigaciones sobre el arte rupestre en el valle del río Ibáñez medio presentan desafíos debido a la falta de una datación cronológica precisa. La escasez de excavaciones en la zona ha obstaculizado la correlación exacta entre los eventos registrados en los sitios y la producción del arte rupestre. A pesar de los casos ocasionales de superposición de motivos, la creación de una cronología precisa se ha revelado inviable en este contexto.

Dentro del ámbito de los estudios del arte rupestre, se ha otorgado un énfasis significativo a cuestiones relacionadas con el estilo y la cronología. La propuesta de considerar el registro arqueológico como un conjunto de símbolos interrelacionados en un espacio social cobra relevancia. En esta perspectiva, los asentamientos y todas las manifestaciones humanas en el entorno se convierten en elementos con significado social. Por ende, el espacio se interpreta como un escenario para la acción social y la inscripción de significados.

La distribución espacial de las manifestaciones en el valle del río Ibáñez medio refleja patrones que sugieren una elección deliberada de lugares para la creación de pinturas rupestres. La ubicación de todos los sitios en la ribera sur del río Ibáñez podría estar vinculada a factores geográficos y a la interacción con la luz solar. Esta disposición permitía que los sitios estuvieran más tiempo expuestos al sol, un factor esencial en una zona con una temperatura promedio anual de 10°C. Además, esta ubicación podría haber influido en la conservación de las pinturas, ya que los sitios se encuentran en paredes de basalto sometidas a constante erosión y degradación natural.

La visibilidad del registro arqueológico y la cultura material desempeñan un papel crucial en la interpretación de la relación entre las sociedades y su realidad social. La ubicación de los sitios de arte rupestre en zonas específicas, en constante relación con fuentes de agua y a una altitud específica, sugiere una decisión cultural influenciada por el entorno, posiblemente relacionada con el acceso a recursos y materias primas. Esta interacción con el entorno señala una relación intrínseca entre el arte rupestre y otros aspectos de la vida de las sociedades en el valle del río Ibáñez medio en el pasado.

Un aspecto destacado es la baja superposición de pinturas en los sitios de arte rupestre en esta área. Esta característica no debe considerarse como una casualidad, sino más bien como el resultado de procesos socioculturales específicos en los que las comunidades interactuaron de manera especial con las manifestaciones anteriores. Esta falta de superposición podría simbolizar un respeto hacia las imágenes anteriores y servir como parte de una estrategia de transmisión cultural.

La función de los motivos de manos, especialmente predominantes en el valle medio del río Ibáñez, se asocia con la cohesión social entre grupos. La limitada variabilidad artística, centrada principalmente en manos y algunos motivos zoomorfos y geométricos, podría haber sido suficiente para la delimitación territorial en esta región en comparación con otras áreas. Los motivos de manos también pueden considerarse como elementos de "firma", vinculados con la identidad de los autores y su significado cultural.

La producción de motivos de manos en sitios de arte rupestre sugiere la participación activa de niños, lo que indica una forma de uso del paisaje como espacio familiar (en un sentido muy amplio del concepto). Esto desafía la percepción tradicional de que estas manifestaciones fueron creadas principalmente por hombres, resaltando la importancia de reconsiderar el papel de las mujeres y los niños en la producción del arte rupestre en el contexto de sociedades cazadoras-recolectoras.

En resumen, el arte rupestre en el valle del río Ibáñez medio se destaca por su complejidad y las múltiples capas de significado que implica. Aunque la datación precisa y la construcción de una cronología resulten desafiantes, este arte rupestre proporciona una aproximación única a la comprensión de las sociedades que habitaron esta región. La comunicación simbólica y la creación de un paisaje relacional se convierten en conceptos esenciales para interpretar el propósito y la agencia de las pinturas rupestres en el valle del río Ibáñez medio.

9 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, A. 2017, "Arte, composición visual y paisaje. Un estudio de la producción rupestre de los grupos cazadores-recolectores de la región Extremo Sur del Macizo del Deseado (Provincia de Santa Cruz, Argentina)". Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires Argentina.
- Alcock, S. 2002, "*Archaeologies of the Greek Past. Landscape, Monuments, and Memories*". Cambridge, Cambridge University Press.
- Anderson, R. L. 1992, "Do Other Cultures Have" Art"?". *American Anthropologist*, vol. 94, no. 4, pp. 926-929.
- Armstrong, F. 2012, "Engraved memory: Petroglyphs and collective memory at Los Mellizos, Illapel, Chile", *Rock Art Research: The Journal of the Australian Rock Art Research Association (AURA)*, vol. 29, no. 1, pp. 19-34.
- Arnold, J. 1996, "The Archaeology of Complex Hunter-Gatherers", *Journal of Archaeological Method and Theory*, vol 3, pp. 77-126.
- Arsenault, D. 2004, "Rock-art, landscape, sacred places: attitudes in contemporary archaeological theory". En *The Figured Landscapes of Rock-Art*. Eds. C. Chippindale y G. Nash. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 69-84.
- Artigas, D. 2003, "El Sueño Esculpido. Arte y Memoria del mito en el valle de Canelillo, Provincia del Choapa". Memoria para obtener el grado de Arqueólogo, Universidad de Chile, Chile.
- Artigas, D. y Muñoz, C. 2012, "Arte rupestre en el curso medio del Río Ibáñez: Retomando el camino de la interacción de las manifestaciones artísticas al contexto regional". Ponencia presentada en el XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Arica, Chile.
- Artigas, D. y Muñoz, C. 2014, "Dar la mano y tomarse del todo. Los sitios rupestres del Ibáñez Medio como ventanas de un mundo abierto a los sistemas culturales amplios". Ponencia presentada en el IX Jornadas de Arqueología de la Patagonia, Coyhaique, Chile.
- Aschero, C. 1988, "Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales: un encuadre arqueológico". *Arqueología contemporánea Argentina. Actualidad y perspectivas*, Ed. H. Yacobaccio, Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, Argentina, pp. 109-145.
- Aschero, C. 1996. "¿A dónde van esos guanacos?", en *Arqueología. Solo Patagonia. Ponencias de las II Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, Ed. J. Gómez Otero, Puerto Madryn, Argentina, pp. 153-152.
- Aschero, C. 1997, "De cómo interactúan emplazamientos, conjuntos y temas". *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael*, vol. 16, no 1-4, pp. 17-28.
- Aschero, C. 2010, "Las Escenas de caza en Cueva de las Manos: una perspectiva regional (Santa Cruz, Argentina)". En *IFRAO Congress*, septiembre 2010 – Simposio Pleistocene art of the Americas (Pre-Acts), pp. 1-19.

- Assmann, J. 2006, "Religion and Cultural Memory". Stanford, Stanford University Press.
- Aston, M. 1997, "Interpreting the landscape: landscape archaeology and local history", London, Routledge.
- Aubert, M. 2012. "A review of rock art dating in the Kimberley, Western Australia", *Journal of Archaeological Science*, vol. 39, no. 3, pp. 573-577.
- Aubert, M., O'Connor, S., McCulloch, M., Mortimer, G., Watchman, A. y Richer-La Flèche, M., 2007, "Uranium-series dating rock art in East Timor", *Journal of Archaeological Science*, vol. 34, no. 6, pp. 991-996.
- Bailey, D. W. 2007, "The anti-rhetorical power of representational absence: incomplete figurines from the Balkan Neolithic". *Material Beginnings: A Global Prehistory of Figurative Representation*, pp. 117-26.
- Bate, L. F. 1970, "Primeras investigaciones sobre el arte rupestre de la Patagonia chilena", *Anales del Instituto de la Patagonia*, vol. 1, pp. 15-25.
- Bate, L. F. 1971, "Primeras investigaciones sobre el arte rupestre de la Patagonia chilena (segundo informe)", *Anales del Instituto de la Patagonia*, vol. 2, pp. 33-41.
- Bate, L. F. 1993, "Teoría de la cultura y arqueología". *Boletín de Antropología Americana*, vol. 27, pp. 75-93.
- Barrett, J. C. 1999, "Chronologies of landscape". En *The Archaeology and Anthropology of Landscape*. Ed. P. J. Ucko y R. Layton. London and New York, Routledge, pp. 21-30.
- Barrett, J. C. 2000, "The Mythical Landscapes of the British Iron Age". En *Archaeologies of Landscape*, Ed. W. Ashmore and A. B. Knapp. London, Blackwell, pp. 253-265.
- Bednarik, R.G. 2002, "The Dating of Rock Art: a Critique", *Journal of Archaeological Science*, vol. 29, no. 11, pp. 1213-1233.
- Bender, B. 2001, "Landscapes on-the-move", *Journal of Social Archaeology*, vol. 1, no 1, pp. 75-89.
- Bender, B. 2002, "Time and Landscape", *Current Anthropology*, vol. 43, pp.103-112.
- Berquist, N., Bustos, V. y Sandoval, N. 1983, "Investigaciones arqueológicas en la comuna de Río Ibáñez - XI Región", Informe Final, División de asistencia técnica, Ciudad Universitaria, Concepción.
- Binford. L.R. 1972, "An Archaeological Perspective". Seminar Press. New York.
- Binford, L. 1980, "Willow Smoke and Dogs Tails: Hunter-Gatherer Settlement Systems and Archaeological Site Formation", *American Antiquity*, vol. 45, no.1, pp. 4-20.
- Binford. L. R. 1989. "Styles of Style", *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 8, pp. 51-67.
- Bird, J. 1993, "Viajes y arqueología en Chile Austral", Ediciones Universidad de Magallanes, Punta arenas, Chile.

- Bird-David, N. 1999, "Animism revisited. Personhood, environment, and relational epistemology". *Current Anthropology*, vol. 40, pp. 67-91.
- Boone, J. L., y E.A. Smith. 1998, "Is it evolution yet? A critique of evolutionary archaeology". *Current anthropology*, vol. 39, no.1, pp. S141-S174.
- Borrero, L. 1989-1990, "Evolución cultural divergente en la Patagonia austral". *Anales del Instituto de la Patagonia*, vol. 19, pp. 133-140.
- Borrero, L. y Barberena, R. 2006, "Hunter gatherer home ranges and marine resources and archaeological case from southern Patagonia", *Current Anthropology*, vol. 47, pp. 855-867.
- Borrero, L. A. y J.E. Charlin. 2010, "*Arqueología de Pali Aike y Cabo Vírgenes: Santa Cruz, Argentina*". Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET, Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas, IMHICIHU.

Boschín, M.T. 1994, "Arte rupestre patagónico: problemas no resueltos y propuestas para su discusión", *Anuario del IEHS*, vol. 9, pp. 232-354.

- Bourdieu, P. 1977, "*Outline of a theory of practice*". Cambridge, Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. 2005, "*Habitus. In Habitus: A Sense of Place*". Eds. J. Hillier and E. Rooksby. Aldershot, Ashgate.
- Bradley, R. 2000, "*The Past in Prehistoric Societies*". London, Routledge.
- Brady. L.M. 2005, "Painting Patterns: Torres Strait Region Rock Art. Northeast Australia". Tesis doctoral, Monash University. Melbourne.
- Breuil. H. 1920, "*Les peintures rupestres d'Espagne X: les roches peintes de Minateda (Albacete)*", *L'anthropologie*, vol. 30, pp. 1-50.
- Breuil. H. 1952, "*Four Hundred Centuries of Cave Art*". Fernand Windels. Montignac.
- Breuil. H. 1955-1975, "*The Rock Paintings of Southern Africa*". Trianon Press. Paris
- Carden, N. 2009, "*Imágenes a través del tiempo. Arte rupestre y construcción social del paisaje en la Meseta Central de Santa Cruz*", Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- Carden, N., Magnin, L. y Miotti, L. 2009, "Distribución de figuras animales y dinámica poblacional: un estudio comparativo en Patagonia (Provincia de santa Cruz, argentina)". En *Crónicas sobre la piedra. Arte rupestre de Las Américas*, Eds. M. Sepúlveda, L. Briones y J. Chacama, Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. pp. 119-128.
- Carr. C. y J.E. Neitzel, J.E. 1995, "*Style. Society and Person: Archaeological and Ethnological Perspectives*". Plenum Press. New York
- Casamiquela, R. 1984, "*El arte rupestre en la Patagonia*", Editorial Siringa Libros, Neuquén, Argentina.
- Chaloupka. G. 1993, "*Journey in Time: The World's Longest Continuing Art Tradition: The 50.000-year Story of the Australian Aboriginal Rock Art of Arnhem Land*". Reed New Holland. Sydney.

- Chapot, M.S., Sohbati, R., Murray, A.S., Pederson, J.L., Rittenour, T.M. 2012, "Constraining the age of rock art by dating a rockfall event using sediment and rock-surface luminescence dating techniques", *Quaternary Geochronology*, vol. 13, pp. 18-25.
- Charlin, J. y Borrero, L. 2012, "Rock art, inherited landscapes and human populations in southern Patagonia", en *A Companion to Rock Art*, Eds. J. McDonald & P. Veth, Blackwell Publishing Ltd, West Sussex, pp. 381-398.
- Chippindale, C. 2001, "What are the right words for rock-art In Australia?". *Australian Archaeology*, vol. 53, no. 1, pp. 12-15.
- Chippindale, C. y Taçon, P. 1993, "Two old painted panels from Kakadu: Varatation and sequence in Arnhem Land rock art". En *Time and space: dating spatial considerations in rock-art researcher*, eds J. Stenberg, A. Watchman, P Falstich, and P.S.C.Tacon, Occasional AURA Publications No. 8, Australian Rock Art Research Association, Melbourne, pp. 32-56.
- Chippindale, C., y Taçon, P. S. 1998, "*The archaeology of rock-art*". Cambridge University Press.
- Connerton, P. 1989, "*How Societies Remember*". Cambridge, Cambridge University Press.
- Conkey, M. W. 1984, "To find ourselves: art and social geography of prehistoric hunter-gatherers". *Past and present in hunter-gatherer studies*, pp. 253-276.
- Conkey, M. W. 1987, "Interpretive problems in hunter-gatherer regional studies: some thoughts on the European Upper Paleolithic". En *The Pleistocene old world: regional perspectives*, Boston, MA, Springer US. pp. 63-77.
- Conkey. M.W. 2001, "Structural and semiotic approaches" en D.S. Whitley (ed.). *Handbook of Rock Art Research*. Alta Mira Press. Walnut Creek. 273-310.
- Conkey, M.W. y Hastorf, C.A. 1990, "The uses of style in archaeology", Cambridge University Press, Cambridge, New York.
- Cordero, R., Muñoz, C., y Artigas, D. 2019 "Reinterpretando paredes: Interacción e intercambio de información en el Ibáñez medio, Patagonia central, Chile". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 24, no. 1, pp. 37-55.
- Cummings, V. 2004, "Methodology. In Places of Special Virtue, Megaliths in the Neolithic Landscape of Wales". Eds. V. Cummings and A. Whittle. Oxford, Oxbow Books, pp. 17-23.
- Cummings, V., Jones, A., & Watson, A. 2002, "Divided places: phenomenology and asymmetry in the monuments of the Black Mountains, Southeast Wales". *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 12, No. 1, pp. 57-70.
- Cueva de las Manos, 2012. Disponible en: <http://www.cuevadelasmanos.org/fotos.html>
- Darvill, T. 1999. The historic environment, historic landscapes, and space-time-action models in landscape archaeology. In *The archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape*. Eds. P. J. Ucko and R. Layton. London, Routledge: 104-118.

- Delannoy, J. J., David, B., Geneste, J. M., Katherine, M., Barker, B., Whear, R. L., y Gunn, R. G. 2013, “The social construction of caves and rockshelters: Chauvet Cave (France) and Nawarla Gabarnmang (Australia)”. *Antiquity*, vol. 87, No 335, pp. 12-29.
- Descola, P. 2001, “Construyendo naturalezas, ecología simbólica y práctica social”, en Naturaleza y Sociedad. Perspectivas antropológicas, Descola y Pálsson (coord.) Siglo XXI, México, pp. 101- 123
- Descola 2004, “*Antropología de la Naturaleza*”. Instituto Francés de Estudios Andinos; Lluvia Editores, Perú.
- De Porras, M.E., Maldonado, A., Abarzúa, A.M., Cardenas, M.L., Francois, J.P., Martel- Cea, A., Stern, C.R., Mendez, C., y Reyes, O. 2012. “Postglacial vegetation, fire and climate dynamics at Central Chilean Patagonia (Lake Shamen, 44 S). *Quaternary Science Reviews*, vol. 50, pp. 71-85.
- Dincauze, D.F. 2000, *Environmental archaeology: principles and practice*, Cambridge University Press, Cambridge; New York
- Dissanayake, E. 1990, “*What is Art For?*”, University of Washington Press, Washington.
- Dobres, M.A. y Robb, J. 2000, “Agency in archaeology: paradigm or platitude?”. En *Agency in Archaeology*, Eds. M. Dobres y J. Robb, Routledge, London and New York, pp. 3-17.
- Dodgshon, R. A. 1998, “*Society in Time and Space*”. Cambridge, Cambridge University Press
- Domingo Sanz. I. y D. Fiore. 2014, “Style: Its role in the archaeology of art”. En *Encyclopedia of Global Archaeology*. Ed. C. Smith, Springer. New York. Pp. 7104-7111.
- Dornan, J. L. 2002 “Agency and archaeology: Past, present, and future directions”, *Journal of archaeological method and theory*, vol. 9, pp. 303-329.
- Erickson, M. F. 1966, “*Restos óseos provenientes de Chile Chico (Provincia de Aisén, Chile)*”, Editorial Universidad Católica.
- Esquirol, J.M. 2021, “*Humano, más humano. Una antropología de la herida infinita*”. Acantilado, Barcelona.
- Fentress, J. and C. Wickham 1992. Social Memory. Oxford, Blackwell.
- Ferraris, M. 2005, “*Historia de la Hermenéutica*”. Siglo XXI, México.
- Fiore, D. 1996, ‘El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una propuesta de análisis’, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, vol. 9, pp. 239-259.
- Fiore, D. 2006, “La manipulación de pinturas corporales como factor de división social en los pueblos selk’nam y yámana (Tierra del Fuego)”. *Estudios atacameños*, vol. 31, pp. 129-142.
- Fleming, A. (1999). Phenomenology and the Megaliths of Wales: a Dreaming Too Far? *Oxford Journal of Archaeology* 18(2): 119-125.
- Fowler, C. 2004, “*The Archaeology of Personhood. An anthropological approach*”. Routledge, London and New York.

- Francis. J.E. 2001. Style and classification. in D.S. Whitley (ed.). *Handbook of Rock Art Research*. AltaMira Press. Walnut Creek. 221-244.
- Franco, N. 2008, 'La estructura tecnológica regional y la comprensión de la movilidad humana: tendencias para la cuenca del río Santa Cruz', in *Arqueología del Extremo Sur del Continente Americano*, Eds. L. Borrero & N. Franco, Editorial Dunken, Buenos Aires, pp. 119-154.
- Fuentes, F., y Larraín, F. M. 2010, "Estacionalidad y movilidad en cazadores-recolectores: el caso de Cueva Las Guanacas (valle del río Ibáñez, Aisén, Chile). *Revista Werkén*, vol. 13, no. 2, pp. 359-370.
- Gamble, C. 1990, "*Demografía y estilo. En El poblamiento paleolítico de Europa*", Ed. C. Gamble, Crítica, Barcelona, pp: 332-371.
- Garagalza, L. 2006, "Hermenéutica Simbólica". En *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*, Ed. A. Ortiz-Osés y P. Lanceros. Universidad de Deusto, Bilbao, pp. 196-199
- Gell, A. 1998, "*Art and agency: an anthropological theory*". Clarendon Press.
- Anthony, G. 1995, "La constitución de la sociedad". *Amorrtu: Buenos Aires*.
- Gillespie, S. D. 2001, "Personhood, agency, and mortuary ritual: A case study from the ancient Maya". *Journal of anthropological archaeology*, vol. 20, no.1, pp. 73-112.
- Gómez, M.L. 2013, "Aprovechamiento de recursos líticos en el valle del río Ibáñez (Patagonia central), una aproximación a partir de los conjuntos de superficie". Memoria para optar al título de Arqueóloga, Universidad de Chile.
- Gosden, C. and G. Lock 1998. Prehistoric Histories. *World Archaeology* 30(1): 2-12.
- Gradin, C. 1972, "Panorama del arte rupestre de Patagonia", *Síntesis Desarrollo Cultural de la Patagonia*, pp. 1-13.
- Gradin, C. 1978, "Algunos aspectos del análisis de las manifestaciones rupestres", *Revista del Museo Provincial*, vol. 1, pp. 120-137.
- Gradin, C. 1983, 'El arte rupestre de la cuenca del Río Pinturas, Provincia de Santa Cruz, República Argentina', *Acta Prehistórica*, vol. 2, pp. 87-148.
- Gradin, C. 1985, 'Arqueología y arte rupestre de los cazadores prehistóricos de Patagonia', in *Culturas indígenas de la Patagonia*, Ed. J.R. Barcenas, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, pp. 37-58.
- Gradin, C. 1988, 'Arte rupestre de la Patagonia', *Boletín Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia*, vol. 2, pp. 5-35.
- Gradin, C. 2001, "El arte rupestre de los cazadores de guanaco de la Patagonia". En Historia Argentina Prehispánica, Tomo II, Ed. E. Berberián y A. Nielsen. Córdoba: Editorial Brujas, pp. 839-874.
- Gradin, C. y Aguerre, A. M. 1994, "*Contribución a la arqueología del Río Pinturas, provincia de Santa Cruz*", Búsqueda Ayllu, Uruguay.

- Gradin, C., Aschero, C., y Aguerre, A. M. 1976, "Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos, estancia alto Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz)", *Relaciones*, no. X, pp. 201-250.
- Gradin, C., Aschero, C., y Aguerre, A.M. 1979, "Arqueología del área río Pinturas", *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. 13, pp. 183-225.
- Gradin, C. J., Aschero, C. A., y Aguerre, A. M. 1987, "Primeros niveles culturales en el área Río Pinturas (provincia de Santa Cruz, Argentina)", *Estudios Atacameños*, no. 8, pp. 118-141
- Guichón, F. 2019, "Redes de información durante el Holoceno Medio y Tardío en Patagonia Meridional: Estudio de las representaciones rupestres en la cuenca del lago Cardiel y sur de la meseta Strobel". Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Gunn, R., Ogleby, C., Lee, D. & Whear, R. 2010, 'A Method to Visually Rationalise Superimposed Pigment Motifs', *Rock Art Research: The Journal of the Australian Rock Art Research Association (AURA)*, vol. 27, no. 2, pp. 131-136.
- Halbwachs, M. 1992 (1950), "*La mémoire collective*", Presses Universitaires de France.
- Hallam, E. and J. Hockey, Eds. 2001. Death, Memory and Material Culture. Oxford & New York, Berg.
- Hamilton, S. and R. Whitehouse 2006. Phenomenology in Practice: Towards a Methodology for a 'Subjective' Approach. *European Journal of Archaeology* 9(1): 31-71.
- Haskovec. I.P. & H. Sullivan. 1989. Reflections and rejections of an Aboriginal artist. in H. Morphy (ed.). *Animals Into Art*. One World Archaeology 7. Unwin Hyman. London. 57-74.
- Harman, J. 2005, 'Using Decorrelation Stretch to Enhance Rock Art Images', online paper at http://www.petroglyphs.us/article_using_decorrelation_stretch_to_enhance_rock_art_images.htm . Updated paper originally presented at American Rock Art Research Association Annual Meeting 2005.
- Heidegger, M. 2012 (1927), "El ser y el tiempo". Fondo de Cultura Económica, México.
- Heidegger, M. 2006 (1927) *Ser y tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Henare, A., Holbraad, M. y Wastell, S. 2007, "Introduction: thinking through things". En *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*, Ed. Henare, A.; M. Holbraad y S. Wastell, Routledge, London and New York. pp. 1-31.
- Hodder. I. 1982. *Symbols in Action*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Hornborg, A. 2001a, "La ecología como semiótica. Esbozo de un paradigma contextualista para la ecología humana". En *Naturaleza y Sociedad. Perspectivas antropológicas*, Ed. Descola y Pálsson, Siglo XXI, México, pp. 60-79.
- Hornborg, A. 2001b, "Vital signs: an ecosemiotic perspective on the human ecology of Amazonia". *Sign systems studies*, vol. 29, no. 1, pp. 121-151.
- Hornborg, A. 2006 "Animism, Fetishism, and Objetivism as Strategies for Knowing (or not Knowing) the World". *Ethnos*, vol. 71, no, pp. 21-32.

- Husserl, E. 1970 (1959). *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Hernández Llosas, M. I. 1985, "Diseño de investigación para representaciones rupestres". Programa de investigación y documentación de arte rupestre argentino, pp. 9-65.
- Ingold, T. 1987b, "Territoriality and tenure: the appropriation of space in hunting and gathering societies". En *The appropriation of nature: essays on human ecology and social relations*, T. Ingold, University of Iowa Press, Iowa City. pp. 130-164.
- Ingold, T. 2000. *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London, Routledge.
- Ingold, T. 2005, Comments on Christopher Tilley: The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology. Oxford: Berg, 2004. *Norwegian Archaeological Review*, vol. 38, no. 2, pp. 122-129.
- Ingold, T. 2015, "From the master's point of view: hunting is sacrifice". *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 21, no. 1, pp. 24-27.
- Jones, A. 2005, "¿Lives in fragments? Personhood and the European Neolithic". *Journal of Social Archaeology*, vol. 5, no. 2, pp. 193-224.
- Jones, A. 2007, *Memory and material culture*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kelly, R. 1983, "Hunter-Gatherer Mobility Strategies", *Journal of Anthropological Research*, vol. 39, no. 3, pp. 277-306.
- Knapp, A. B., y Ashmore, W. 1999, "Archaeological landscapes: constructed, conceptualized, ideational". *Archaeologies of landscape: contemporary perspectives*, pp. 1-30.
- Laming- Emperaire, A. 1966, "Remarques sur l'art rupestre du sud du brésil", *Actas y Memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas, Buenos Aires, Argentina*, vol. 2, pp. 495-503.
- Latour, B. 2007, "Nunca fuimos modernos. *Ensayo de antropología simétrica*". Siglo XXI.
- Layton. R. 1991, "*The Anthropology of Art*". Cambridge University Press. Cambridge.
- Layton, R. 1992, "*Australian Rock Art: A New Synthesis*", Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Lemonnier, P. 1992, "*Elements for an Anthropology of Technology*". Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor.
- Leroi-Gourhan. A. 1967, "*Treasures of Prehistoric Art*". H.N. Abrams. New York.
- Leroi-Gourhan, A. 1968, "*Prehistoria del arte occidental*", Gustavo Gili, Barcelona.
- Leroi-Gourhan, A. 1971, "*El gesto y la palabra*". Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.
- Levinas, E. 2016, "*Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*". Sígueme. Salamanca:
- Levi-Strauss, C. 1982, "*El Pensamiento Salvaje*". Fondo de Cultura, México.

- Lewis, D. 1988, "The Rock Paintings of Arnhem Land, Australia: Social, Ecological and Material Culture Change in the Post-Glacial Period", *BAR International Series 415*. British Archaeological Reports, Oxford.
- Lewis-Williams. D.J. 2002, "A Cosmos in Stone: Interpreting Religion and Society through Rock Art". AltaMira Press. Walnut Creek.
- Lorblanchet, M. y Bahn, P. 1993, "Rock art studies: the post-stylistic era, or where do we go from here?", presentación en el 2nd AURA Congress, Cairns, 1992, Oxbow Books, Oxford, England.
- Lowe, J.J. y Walker, M.J.C. 1997, "Reconstructing Quaternary environments". Addison Wesley Longman, Harlow, Essex.
- Lucero, V. y Mena, F. 1994, "Sitio arqueológico RI-1: Monumento Nacional Las Manos de Cerro Castillo (Río Ibáñez, XI Región)", *Tierradentro*, Rev. Secretaría de Educación. Depto. De Cultura XI Región, vol. 10.
- Lucero, V. & Mena, F. 2000, 'Arte rupestre del río Ibáñez (XI región): un análisis cuantitativo exploratorio', *Desde el País de los Gigantes, Perspectivas Arqueológicas en Patagonia, Actas de las IV Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Río Gallegos, vol. 1, pp. 415-427.
- Luebert, F. y Pliscof. P. 2006, "Sinopsis bioclimática y vegetacional de Chile". Editorial Universitaria, Santiago.
- Markgraf, V, J. P. Bradbury, A. Schwalb, S. J. Burns, C. Stern, D. Ariztegui, A. Gilli, F.S. Anselmetti, S. Stine y MaidanaN. 2003, "Holocene paleoclimates of southern Patagonia: limnological and environmental history of Lago Cardiel, Argentina". *The Holocene*, vol. 13, pp. 581-191.
- Markgraf, V, C. Whilock y Haberle, S. 2007, "Vegetation and fire history during the last 18000 cal. yr BP in Southern Patagonia: Mallín Pollux, Coyhaique, Provincia de Aisén (45°41'30"S, 71°50'30"W, 640 m elevation)". *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology*, vol. 254, pp. 492-507.
- McCulloch, R. D., M. J. Bentley, R. S Purves, N. R. J. Hulton, D. E. Sugden y Clapperton, C.M. 2000, "Climatic inferences from glacial and palaeoecological evidence at the last glacial termination, southern South America". *Journal of Quaternary Science*, vol.15, pp. 409-417.
- McDonald. J.J. 2008, "Dreamtime Superhighway: An Analysis of Sydney Basin and Prehistoric Information Exchange". Terra Australis 27. ANU E-Press. Canberra.
- McDonald. J.J. & P.M. Veth. 2011, "Information Exchange amongst Hunter-Gatherers of the Western Desert of Australia". En R. Whallon. W.A. Lovis & R.K. Hitchcock (eds.). *Information and Its Role in Hunter-Gatherer Bands. Ideas. Debates. and Perspectives 5*. Cotsen Institute of Archaeology Press. Los Angeles, pp. 221-233.
- Mena, F. 1983, "Excavaciones arqueológicas en Cueva Las Guanacas (RI-16) XI Región", *Anales del Instituto de la Patagonia*, vol. 14, pp. 65-75.
- Mena, F. 1984, "RI-16: un campamento de cazadores en el umbral del bosque aisenino". Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

- Mena, F. 1989, 'Hacia un panorama del registro arqueológico regional: Promesas y "frustraciones"', *Arqueología Contemporánea* vol. 2, pp. 31-62.
- Mena, F. 1990a, 'Programa Fondecyt 1900449, Adaptaciones cazadoras-recolectoras en el ecotono bosque-estepa centropatagónico: Prehistoria del Río Ibáñez', *Informe Final*, Manuscrito.
- Mena, F. 1990b, 'Prehistoric Settlement Patterns and Resources Distribution in the Middle Río Ibáñez, Central Patagonia', *The Explorers Journal*, vol. 2, pp. 84-87.
- Mena, F. 1991, "Prehistoric resource space and settlement at the Río Ibáñez valley (Central Patagonian Andes)". Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles.
- Mena, F. 1992, 'Mandíbulas y maxilares: un primer acercamiento a los conjuntos arqueofaunísticos del Alero Fontana (RI-22, XI Región)', *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, vol. 43, pp. 179-191.
- Mena, F. 1995, 'Días de Oscuridad: Erupciones Volcánicas y Cazadores Prehistóricos en Aisén Continental', *Mundo Precolombino*, vol. 2, pp. 14-27.
- Mena, F. 1998, 'Middle to late Holocene adaptations in Patagonia' in *Natural History, prehistory and Ethnography at the uttermost end of the earth*, Eds. C. McEwan, L. Borrero & A. Prieto, London British Museum, London, pp. 46-59.
- Mena, F. 2000, "Un panorama de la prehistoria de Aisén Oriental; estado de conocimiento a fines de siglo". *Serie Antropología*, vol. 2, pp. 21-41.
- Mena, F. 2013, '¿Un caso de micro-identidad y/o restricción territorial en el curso medio del río Ibáñez? (Aisén, Andes Centropatagónicos, Chile)', in *Tendencias Teórico-Metodológicas de Estudio en la Arqueología de la Patagonia*, Eds. A. F. Sangrando, R. Barberena, A. Gil, G. Neme, M. Giardina, L. Luna, C. Otaola, S. Paulides, L. Salgán & A. Tivoli, Museo Historia Natural San Rafael, Mendoza, pp. 187-192.
- Mena, F. 2015, 'Sistema de movilidad restringida y circulación en el valle del río Ibáñez, Andes centropatagónicos, Chile', *Programa Fondecyt 1110556 "Sistematizando la arqueología del Ibáñez medio: ¿Subsistema cultural o adaptación particular de un sistema más amplio?" Informe Final, Manuscript*.
- Mena, F. 2016a, "Sistema de movilidad restringida y circulación en el valle del río Ibáñez, Andes centro-patagónicos, Chile". En *Arqueología de Patagonia: de mar a mar*, Ed. F. Mena, Coyhaique, CIEP, pp. 48-57.
- Mena, F. 2016b, "Nuevas investigaciones arqueológicas en río Ibáñez: excavaciones en RI-23". *Aysenología*, vol. 2, no. 1, pp. 5-15.
- Mena, F. & Buratovic, C. 1997, Cenizas volcánicas y procesos de formación de sitios arqueológicos: un estudio actualísitico preliminar es la Patagonia central chilena, *Chungara*, vol. 29, pp. 181-193.
- Mena, F. & Lucero, V. 1998 'Para humanizar la inmensidad: pinturas rupestres en el curso medio del río Ibáñez, Andes Patagónicos/XI Región, Chile', *Arkinka*, vol. 35, pp. 72-83.
- Mena, F. & Lucero, V. 2004, 'En torno a las últimas poblaciones indígenas de la cordillera centro-patagónica: estudio comparado de tres valles en Aisén oriental (Chile)', in *Contra Viento y Marea*, Eds. T. Civalero, A. Guraieb & P. Fernández, Buenos Aires, pp. 643-657.

- Mena, F. & Lucero, V. 2015, 'Nuevas investigaciones arqueológicas en Río Ibáñez: excavaciones en RI-6 (este) y RI-23', *Manuscript*.
- Mena, F., Lucero, V., Artigas, D. & Villagra, D. 2013, 'Programa Fondecyt 1110556 Sistematizando la arqueología del Ibáñez medio: ¿Subsistema cultural o adaptación particular de un sistema más amplio?', *Informe de Avance Etapa 2012, Manuscript*.
- Mena, F. & Ocampo, C. 1993, "Distribución, localización y caracterización de sitios Arqueológicos en el Río Ibáñez (XI Región)", *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena (Temuco, Oct. 1991)*, vol. 1, pp. 33-58.
- Mena, F., Velásquez, H., Trejo, V. & Torres, J. 2004, 'Aproximaciones zooarqueológicas al pasado de Aisén continental (Patagonia central chilena)', in *Zooarchaeology of South America*, Ed. G. Mengoni, BAR International Serie 1298, Oxford, pp. 99-122.
- Mena, F., Lucero, V. 2015. Ms. Nuevas investigaciones arqueológicas en río Ibáñez: excavaciones en RI-6 (este) y RI-23. Informe final. Proyecto Fondecyt 1110556.
- Méndez, C. y Reyes, O. 2006, "Nuevos datos de la ocupación humana en la transición bosque estepa en Patagonia: alero Las Quemas (comuna de Lago Verde, XI región de Aisén)". *Magallania*, vol. 34, no. 1, pp. 161-165.
- Méndez, C., O. Reyes y A. Maldonado. 2010, "*The last 1500 years of human-climate interactions in Aisén: an overview on regional information*". Póster presentado en Reconstructing Climate Variations in South America and the Antarctic Peninsula over the last 2000 years. II International Symposium, Valdivia, Chile.
- Menghin, O. 1952, "Las pinturas rupestres de la Patagonia", *RUNA*, vol. 5, pp. 5-22.
- Menghin, O. 1957, "Los estilos de arte rupestre de la Patagonia", *Acta Prehistórica*, vol. 1, pp. 57-87.
- Misztal, B. A. 2003, "*Theories of social remembering*". Maidenhead & Philadelphia, Open University Press.
- Moore, H. 2000, "Ethics and ontology: why agents and agency matter". En *Agency in Archaeology*, Ed. A. Dobres y J. Robb, Routledge, London and New York. pp. 259-263.
- Moran, D. 2000, "Introduction to Phenomenology". London & New York, Routledge.
- Morphy, H. 1994, 'The anthropology of art', in *Companion Encyclopaedia of Anthropology*, Ed. T. Ingold, Routledge, Londres, pp. 648-685.
- Morphy, H. (1995). Landscape and the Reproduction of the Ancestral Past. In *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Ed. E. Hirsch and M. O'Hanlon. Oxford, Clarendon Press: 185-209.
- Morwood, M., Walsh, G. y Watchman, A. 2010, "AMS Radiocarbon Ages for Beeswax and Charcoal Pigments in North Kimberley Rock Art", *Rock Art Research: The Journal of the Australian Rock Art Research Association (AURA)*, vol. 27, no. 1, pp. 3-8.

- Muñoz, C. 2013, "Caracterización de los sitios ubicados en el río Ibáñez, XI región de Aisén, Chile: una aproximación a la relación arte rupestre-asentamiento". En *Tendencias Teórico-Metodológicas de Estudio en la Arqueología de la Patagonia*, Eds. A. F. Sangrando, R. Barberena, A. Gil, G. Neme, M. Giardina, L. Luna, C. Otaola, S. Paulides, L. Salgán & A. Tivoli, Museo Historia Natural San Rafael, Mendoza, pp. 203-212.
- Muñoz, C. 2014, "Arte Rupestre del Curso Medio del Río Ibáñez, XI Región de Aisén, Chile. Micro-Identidad y Localismo", *Manuscrito*.
- Naranjo, J. A. y Stern, C. 1998, "Holocene explosive activity of the Hudson volcano, southern Andes", *Bulletin of Volcanology*, vol. 59, pp. 292-306.
- Nash, G. 2000. Defining a Landscape/place - Rock Art as a Boundary of Cultural and Sociopolitical Identity: A Norwegian Perspective. In *Signifying Place and Space: World perspectives of rock art and landscape*. Ed. G. Nash. Oxford, Archaeopress. BAR International series 902: 1-16.
- Niemeyer, H. y Cereceda, P. 1984, "Hidrografía". En *Geografía de Chile*, Tomo VIII. Instituto Geográfico Militar, Santiago, Chile.
- Onetto, M. & Podestá, M.M. 2010, "Cueva de las Manos: An Outstanding Example of a Rock Art Site in South America", *Adoranten*, vol. 1, pp. 67-78.
- Parsons, T. 1951, *The Social System*, Psychology Press.
- Pike, A.W.G., Hoffmann, D.L., García-Diez, M., Pettitt, P.B., Alcolea, J., De Balbín, R., González-Sainz, C., de las Heras, C., Lasheras, J.A., Montes, R. y J. Zilhão. 2012, "U-series dating of Paleolithic art in 11 caves in Spain", *Science*, vol. 336, no. 6087, pp. 1409.
- Podestá, M.M., Paunero, R y R. Rolandi. 2005, *El arte rupestre de argentina indígena. Patagonia*, Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires, Argentina
- Podestá, M.M., Bellelli, C., Labarca, R., Albornoz, A.M., Vasini, A. y Tropea, E. 2008, "Arte rupestre en pasos cordilleranos del bosque andino patagónico (El Manso, Región de los Lagos y Provincia de Río Negro, Chile- Argentina)", *Magallania*, vol. 36, no. 2, pp. 143.
- Pons-Branchu, E., Bourrillon, R., Conkey, M.W., Fontugne, M., Fritz, C., Gárate, D., Quiles, A., Rivero, O., Sauvet, G., Tosello, G., Valladas, H. y R. White 2014, "Uranium-series dating of carbonate formations overlying Paleolithic art: interest and limitations". *Bulletin de la Société préhistorique française*, vol. 111, no. 2, pp. 211-224.
- Preucel, R. and I. Hodder (1996). Nature and Culture. Contemporary Archaeology in Theory. R. Preucel and I. Hodder. London, Blackwell: 23-38.
- Quintanilla, V. 1983, "Biogeografía de Chile". En *Geografía de Chile*, Tomo III. Instituto Geográfico Militar, Santiago.
- Re, A. 2010, "Representaciones rupestres en mesetas altas de la provincia de Santa Cruz: circulación de información en espacios de uso estacional". Tesis de doctorado, Universidad Buenos Aires, Argentina.
- Relph, E. 1976. Place and Placelessness. London, Pion.

- Renfrew, C. and E. B. W. Zubrow, Eds. (1994). *The Ancient mind: elements of cognitive archaeology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Reyes, O., Méndez, C., Velásquez, H. & Trejo, V. 2006, 'Distribuciones espaciales y contextos arqueológicos de cazadores recolectores esteparios en Alto Río Cisnes (XI Región de Aysén)', *Magallania*, vol. 34, no. 2, pp. 75.
- Roe. P.G. 1995. Style. Society. Myth. and Structure. in C. Carr & J.E. Neitzel (eds.). *Style. Society and Person. Archaeological and Ethnological Perspectives*. Plenum Press. New York. 27-76.
- Roberts, R., Walsh, G., Murray, A., Olley, J., Jones, R., Morwood, M., Tuniz, C., Lawson, E., Macphail, M., Bowder, y D. Nauman, I. 1997, "Luminescence dating of rock art and past environments using mud-wasp nests in northern Australia", *Nature*, vol. 387, no. 6634, pp. 696-699.
- Romero, H. 1985 Geografía de los Climas. *Geografía de Chile, Tomo XI*. Instituto. Geográfico Militar, Santiago.
- Rosenfeld, A. 1999 "Rock art and rock markings". *Australian Archaeology*, vol 49, no. 1, pp. 28-33.
- Rosenfeld, A., y C. Smith. 1997 "Recent developments in radiocarbon and stylistic methods of dating rock-art". *Antiquity*, vol. 71, no. 272, pp. 405-411.
- Rowe, M.W., 2000, "Dating by AMS radiocarbon análisis". En *Handbook of Rock Art Research*, Ed D. Whitley, Altamira Press, Walnut Creek, pp. 139-166.
- Sackett, J.R. 1982, 'Approaches to style in lithic archaeology', *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 1, no. 1, pp. 59-112.
- Sackett, J.R. 1985, 'Style and Ethnicity in the Kalahari: A Reply to Wiessner', *American Antiquity*, vol. 50, no. 1, pp. 154-159.
- Sackett, J.R. 1986, 'Isochrestism and style: A clarification', *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 5, no. 3, pp. 266-277.
- Sade, K. 2009, 'Metodología de clasificación para las pinturas rupestres aplicada a la inferencia de contenidos sociales en cazadores recolectores: el caso de Aysén (Patagonia Central)', *Congresso Internacional da IFRAO 2009*, Piauí, Brasil, pp. 241-254.
- Sahlins, M. D. 1963), "Poor man, rich man, big-man, chief: political types in Melanesia and Polynesia". *Comparative studies in society and history*, vol 5, no. 3, pp. 285-303.
- Santos, M. 1998, 'Los espacios del arte: el diseño del panel y articulación del paisaje en el arte rupestre gallego', *Trabajos de Prehistoria*, vol. 55, no. 2, pp. 73-88.
- Santos-Granero, F. 2009, "*The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*". University of Arizona Press.
- Smith. C. 1989. Designed Dreaming: Assessing the relationship between style. social structure and environment in Aboriginal Australia. Unpublished BA (Honours) thesis. University of New England. Armidale.

- Smith. C. 1994. Situating Style: an ethno-archaeological study of social and material context in an Australian Aboriginal artistic system. Unpublished PdD thesis. University of New England. Armidale.
- Soffer, O., y M.W. Conkey. 1997, "Studying ancient visual cultures". *Beyond art: Pleistocene image and symbol*, vol. 23, pp. 1-16
- Steelman, K. 2014. Ms. Radiocarbon dating Chilean Patagonia rock paintings. Informe de avance, Proyecto fondecyt 1110556.
- Steelman, K. y M.W. Rowe. 2012, "Radiocarbon dating of rock paintings: incorporating pictographs into the archaeological record". *A companion to rock art*, 563-582.
- Stiegler, B. 2002a. *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Hiru.
- Stiegler, B. 2002b. *La técnica y el tiempo II. La desorientación*. Hondarribia: Hiru.
- Stiegler, B. 2004. *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia: Hiru.
- Sutton, P. 1988, "Dreamings: the art of Aboriginal Australia". Penguin, Melbourne.
- Taçon, P. 1994, 'Socialising Landscapes: The Long-Term Implications of Signs, Symbols and Marks on the Land', *Archaeology in Oceania*, vol. 29, no. 3, pp. 117-129.
- Taçon. P.S.C. y C. Chippindale. 2001, "Najombolmi's people: from rock painting to national icon" En I. Lilley and S. O'Connor (ed.). *Histories of Old Ages: Essays in Honour of Rhys Jones*. Canberra: Pandanus Books, pp: 301-310.
- Taçon, P.S.C., Aubert, M., Gang, L., Decong, Y., Hong, L., May, S.K., Fallon, S., Xueping, J., Curnoe, D., Herries, A.I.R., 2012 "Uranium-series age estimates for rock art in southwest China". *Journal of Archaeological Science* , vol. 39, pp. 492-499.
- Taylor. L. 1996, "Seeing the Inside: Bark Painting in Western Arnhem Land". Clarendon Press. Oxford.
- Trigger, B. 1992, "Historia del pensamiento arqueológico". Editorial Crítica, Madrid.
- Thomas, J. 1991, "Rethinking the Neolithic". Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, J. 1996. Time, culture and identity: an interpretive archaeology. London, Routledge.
- Thomas, J. 2001. Archaeologies of Place and Landscape. *Archaeological Theory Today*. I. Hodder. Oxford, Polity: 165-186.
- Thomas, J. 2004, "Archaeology and modernity". Psychology Press.
- Thomas, J. 2008. Archaeology, Landscape and Dwelling. In *Handbook of Landscape Archaeology*. Eds. B. David and J. Thomas. Walnut Creek, Left Coast Press: 300-306.
- Tilley, C. 1991. Material culture and text: the art of ambiguity. London, Routledge.
- Tilley, C. 1994, *A phenomenology of landscape: places, paths and monuments*, Berg, Oxford.
- Tilley, C. 1999. Metaphor and Material Culture. Oxford, Blackwell.

- Tilley, C. 2004. *The Materiality of Stone*. Oxford & New York, Berg.
- Tilley, C. 2008. *Body and Image: explorations in landscape phenomenology 2*. Walnut Creek, Left Coast Press.
- Troncoso, A. 2002, “Estilo, arte rupestre y sociedad en la zona central de Chile”, *Complutum*, vol. 13, pp. 135-153.
- Ucko, P. J. and R. Layton, 1999, “The Archaeology and anthropology of landscape: shaping your landscape”. London, Routledge.
- Ucko, P. J. y Rosenfeld, A. 1967, “*Palaeolithic cave art*”. Londres: University Library.
- Van Dyke, R. & Alcock, S. 2003, ‘Archaeologies of memory: An introduction’, in *Archaeologies of memory*, Eds. R. Van Dyke & S. Alock, Blackwell, Malden, Oxford, Melbourne and Berlin, pp. 1-13.
- Valladas, H., 2003, “Direct radiocarbon dating of prehistoric cave paintings by accelerator mass spectrometry” *Measurement Science and Technology*, vol. 14, pp: 1487-1492.
- Valladas, H., Tisnérat-Laborde, N., Cachier, H., Arnold, M., Bernaldo de Quirós, F., Cabrera-Valdés, V., Clottes, J., Courtin, J., Fortea-Pérez, J.J., González-Sainz, C., Moure-Romanillo, A., 2001. “Radiocarbon AMS dates for Paleolithic cave paintings.” *Radiocarbon*, vol. 43, pp. 977-986.
- Velásquez, H., Méndez, C., Reyes, O., Trejo, V., Sanhueza, L., Quiroz, D. & Jackson, D. 2007, ‘Campamentos residenciales tardíos a cielo abierto en el Alto Río Cisnes (Región de Aisén): Appeleg 1 (CIS 009)’, *Magallania*, vol. 35, no. 1, pp. 121-132.
- Velásquez, H. & Trejo, V. 2003, ‘Alero Fontana: aprovechamiento específico del huemul’, in *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Ediciones Caparate, Concepción, Tomo I, pp. 557-565.
- Villa-Martínez, R., P. Moreno y M. Valenzuela. 2012, “Deglacial and postglacial vegetation changes on the eastern slopes of the central Patagonian Andes (47°S). *Quaternary Science Reviews*, vol. 32, pp. 86-99.
- Viveiros de Castro, E. 2004, Perspectivismo y multinaturalismo en la América Indígena. En *Tierra Adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, Ed. Surrallés y García Hierro, WGIA, Copenhague, pp. 37-80.
- Watchman, A.L. y Jones, R. 2002, "An Independent Confirmation of the 4 ka Antiquity of a Beeswax Figure in Western Arnhem Land, Northern Australia", *Archaeometry*, vol. 44, no. 1, pp. 145-153.
- Ward, G. K., y C. Tuniz, C. 2000, “Dating Australian rock-markings: an interdisciplinary challenge”. *Advances in dating Australian rock-markings*, pp. 9-21.
- Wertsch, J. (2002). *Voices of Collective Remembering*, Cambridge University Press.
- Wiessner, P. 1983, ‘Style and Social Information in Kalahari San Projectile Points’, *American Antiquity*, vol. 48, no. 2, pp. 253-276.
- Wiessner. P. 1984. Reconsidering the behavioural basis for Style: a case study among the Kalahari San. *Journal of Anthropological Archaeology* 3:190-234.

- Wiessner, P. 1989, "Style and changing relations between the individual and society". *The Meanings of Things: material culture and symbolic expression*, pp. 56-63.
- Wiessner, P. 1990, 'Is there a unity to style?', in *The Uses of Style in Archaeology*, Eds. M. Conkey & C. Hastorf, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 105-112.
- Williams, H. 2003, 'Material culture as memory: combs and cremation in early medieval Britain: Material culture as memory', *Early Medieval Europe*, vol. 12, no. 2, pp. 89-128.
- Wobst, H.M. 1977, 'Stylistic behaviour and information exchange' in *For the Director: Research essays in honour of James B. Griffin*, pp. 317-342.
- Wolff, J. 1993, "*The social production of art*". London: Macmillan.

10 ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 2.1. Mapa de ubicación Patagonia	11
Figura 2.2. Mapa de la Región de Aysén	13
Figura 2.3. Mapa del Valle del río Ibáñez.....	14
Figura 2.4. Mapa del valle del río Ibáñez	15
Figura 3.1. Fechados obtenidos en las investigaciones realizadas previamente en el sector del valle del río Ibáñez medio	48
Figura 5.1. Mapa del área de estudio del FONDECY T 1110556	114
Figura 5.2 Mapa de los sitios con arte rupestre registrados	117
Figura 5.3. Ficha de registro de sitio y soporte	120
Figura 5.4. Ficha de registro de conjunto	121
Figura 5.5. Ficha de registro de motivos de manos	122
Figura 5.6. Ficha de registro de otros motivos	123
Figura 5.7. Diferentes inclinaciones y orientaciones de las paredes de las rocas, estas imágenes ilustran la dificultad en registrar paneles en el arte rupestre del área de estudio.....	124
Figura 5.8. Medidas del estarcido o sopleteado de negativo mano. Sitio RI-06, Conjunto "I", motivo de mano N° 49	125
Figura 6.1. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-01	150
Figura 6.2. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-01	151
Figura 6.3. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-03	154
Figura 6.4. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-05a	157
Figura 6.5. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-05a	158
Figura 6.6. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-06	160
Figura 6.7. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-06	161
Figura 6.8. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-08.....	164
Figura 6.9. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-11	167
Figura 6.10. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-11	168
Figura 6.11. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-22	172
Figura 6.12. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-22	172
Figura 6.13. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-24	175
Figura 6.14. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-22	175
Figura 6.15. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-28	179
Figura 6.16. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-28	180
Figura 6.17. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-40	184
Figura 6.18. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-40	184

Figura 6.19. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-57	187
Figura 6.20. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-57	187
Figura 6.21. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-58	188
Figura 6.22. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-58	189
Figura 6.23. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-62	190
Figura 6.24. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-68	192
Figura 6.25. Porcentaje de los tipos de motivos registrados en RI-91	196
Figura 6.26. Porcentaje de las lateralidades de los motivos de manos registrados en RI-91	196
Figura 6.27. Gráfico que muestra los tipos de sitios de arte rupestre registrados en el sector del río Ibáñez medio	197
Figura 6.28. Gráfico que muestra la orientación de los sitios registrados en el sector del río Ibáñez medio	198
Figura 6.29. Gráfico que muestra la dimensión de los sitios registrados en el sector del río Ibáñez medio	198
Figura 6.30. Gráfico que muestra la visibilidad de los sitios registrados en el sector del río Ibáñez medio	199
Figura 6.31. Gráfico que muestra el tipo de visualización de los sitios registrados en el sector del río Ibáñez medio	200
Figura 6.32. Gráfico que muestra de las distintas técnicas de aplicación de pintura registradas en los sitios del valle del río Ibáñez medio	201
Figura 6.32. Tabla de frecuencia de los tipos de motivos registrados en el sector del río Ibáñez medio	201
Figura 6.33. Tabla que muestra el número de motivos que presentan superposición en cada sitio con arte rupestre del valle del río Ibáñez medio	202
Figura 6.34. Gráfico que muestra el promedio de superposición entre los motivos	203
Figura 6.35. Disposición de los motivos de arte rupestre dentro en los conjuntos registrados	204
Figura 6.36. Tabla con el número de motivos y de conjuntos registrados por sitio en el valle del río Ibáñez medio	207
Figura 6.37. Distribución de las de los conjuntos registrados	207
Figura 6.38. El gráfico muestra el número de motivos según los colores registrados	209
Figura 6.39. Frecuencia de los colores de los pigmentos en los motivos registrados	209
Figura 6.40. Gráfico que muestra la lateralidad de los motivos de manos registrados	213
Figura 6.41. Gráfico que muestra el rango de medidas según la categoría "A"	214
Figura 6.42. Gráfico que muestra el rango de medidas según la categoría "B"	216
Figura 6.43. Gráfico que muestra el rango de medidas según la categoría "C"	216
Figura 6.44. Gráfico que muestra el rango de medidas según la categoría "D"	217
Figura 7.1. Mapa que muestra la ubicación de todos los sitios de arte rupestre registrados en el valle del río Ibáñez en la ribera sur del río	222
Figura 7.2. Gráfico mostrando el porcentaje de diseños. a) En relación a los 1035 motivos, considerando las manchas de color. b) considerando los 714 motivos figurativos y abstractos	223
Figura 7.3. Porcentaje de lateralidad en las improntas de mano	223

Figura 7.4. Se muestran cuatro ejemplos de motivos de manos en negativo de diferentes sitios en el valle del río Ibáñez medio: (A) Sitio RI-91 - Conjunto "F" – Mano N° 7. (B) Sitio RI-03 - Conjunto "A" - Mano N° 1. (C) Sitio RI-01, Conjunto "J"- Mano N° 69. (D) Sitio RI-28, Conjunto "A" - Mano N° 5	225
Figura 7.5. Se muestran dos ejemplos de motivos de guanacos de diferentes sitios en el valle MIR: (A) Sitio RI-04, Conjunto "A", Motivos Z1 y Z2. (B) Sitio RI-24, Conjunto "C", Motivos Z2, Z3 y Z4	228
Figura 7.6. Dibujos de dos ejemplos de motivos de guanacos de diferentes sitios en el valle del río Ibáñez medio: (A) Sitio RI-58, Conjunto "A". (B) Sitio RI-24, Conjunto "C"	232
Figura 7.7. Dibujo del Conjunto "D", sitio RI-22, que muestra la superposición del motivo "greca" sobre un motivo de líneas	233
Figura 7.8. Dos imágenes que muestran el detalle en la terminación de los trazos en un motivo zoomorfo o guanaco sitio RI-04, Conjunto "A", Motivo Z1. (A) Terminación de las patas. (B) Terminación de la cabeza	233
Figura 7.9. Manos pequeñas registradas	243

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 2.1. Confluencia río Manso y Río Ibáñez, límite del sector medio del Valle del río Ibáñez	14
Fotografía 2.2. Lago Tamango (sector medio del valle de río Ibáñez)	16
Fotografía 3.1. Vista del valle del río Ibáñez Medio	26
Fotografía 3.2. Vista del valle del río Ibáñez Medio	30
Fotografía 3.3. Vista general del sitio RI-01	30
Fotografía 3.4. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto B del sitio RI-01 (fotografía cortesía de Diego Artigas)	30
Fotografía 3.5. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto E del sitio RI-01 (fotografía cortesía de Diego Artigas)	31
Fotografía 3.6. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto J del sitio RI-01	31
Fotografía 3.7. Vista general del sitio RI-06	32
Fotografía 3.8. La imagen muestra algunos de los motivos registrados sitio RI-06, en la imagen la arqueóloga Renata Gutiérrez está registrando el sitio (fotografía cortesía de Diego Artigas)	34
Fotografía 3.9. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto K del sitio RI-06	34
Fotografía 3.10. Vista general del sitio RI-22 (fotografía cortesía de Diego Artigas)	34
Fotografía 3.11. Vista del paisaje exterior del sitio RI-22	39
Fotografía 3.12. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto A del sitio RI-22.....	39
Fotografía 3.13. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto G del sitio RI-22 (Fotografía cortesía de Diego Artigas)	40
Fotografía 3.14. La imagen muestra algunos de los motivos registrados en el Conjunto H del sitio RI-22	40
Fotografía 3.15. Vista general del sitios RI-23	41
Fotografía 3.16. Esta imagen muestra las excavaciones arqueológicas realizadas en el sitio RI-23 en enero de 2013	42
Fotografía 3.17. Esta imagen muestra las excavaciones arqueológicas realizadas en las unidades "2B" y "2C", asociadas al conjunto "B" en el sitio RI-23 en enero de 2013	43
Fotografía 3.18. Imagen que ilustra el "Grupo A" de estilo: escena de caza, negativos de manos y representaciones dinámicas de guanacos y humanos en el sitio "Alero de las Escenas" IVb (Aschero 2010:14)	50
Fotografía 3.19. Imagen que ilustra el "Grupo A", escenas de caza de guanacos, motivos puntuados y negativos de mano en el sitio Cueva de las Manos (Cueva de Las Manos, 2012)	50
Fotografía 3.20. Imagen que ilustra el "Grupo B" (Onetto & Podestá 2011: 71)	51
Fotografía 3.21. Imagen que ilustra el "Grupo B-1" con motivos de (Cueva de Las Manos 2012)	52
Fotografía 3.22. Imagen que ilustra el "Grupo C", motivos antropomorfo creado a partir de trazos lineales (Onetto & Podestá 2011: 73)	53
Fotografía 5.1. Valle del río Ibáñez medio, área de estudio del Proyecto FONDECYT 1110556	115
Fotografía 5.2. Iván Maureira y Camila Muñoz registrando el sitio RI-28	116
Fotografía 5.3. Diego Artigas y Diego Villagra registrando el sitio RI-06	117
Fotografía 5.4. La Dra. Karen Steelman muestreando pinturas	141

Fotografía 6.1. Vista general del sitio RI-01	149
Fotografía 6.2. Vista general del sitio RI-03	153
Fotografía 6.3. Vista general del sitio RI-04	155
Fotografía 6.4. Vista general del sitio RI-05a	156
Fotografía 6.5. Vista general del sitio RI-05b	157
Fotografía 6.6. Vista general del sitio RI-06	159
Fotografía 6.7. Vista general del sitio RI-07	162
Fotografía 6.8. Vista general del sitio RI-08	164
Fotografía 6.9. Vista general del sitio RI-10	165
Fotografía 6.10. Vista general del sitio RI-11	167
Fotografía 6.11. Vista general del sitio RI-19	169
Fotografía 6.12. Vista general del sitio RI-21	170
Fotografía 6.13. Vista general del sitio RI-22.....	171
Fotografía 6.13. Vista general del sitio RI-23	171
Fotografía 6.14. Vista general del sitio RI-24	175
Fotografía 6.15. Vista general del sitio RI-26	176
Fotografía 6.16. Vista general del sitio RI-27	177
Fotografía 6.17. Vista general del sitio RI-28	178
Fotografía 6.18. Vista general del sitio RI-30	181
Fotografía 6.19. Vista general del sitio RI-32	182
Fotografía 6.20. Vista general del sitio RI-40	183
Fotografía 6.21. Vista general del sitio RI-45	185
Fotografía 6.22. Vista general del sitio RI-57	186
Fotografía 6.23. Vista general del sitio RI-58	188
Fotografía 6.24. Vista general del sitio RI-62	190
Fotografía 6.25. Vista general del sitio RI-68	191
Fotografía 6.26. Vista general del sitio RI-74	192
Fotografía 6.27. Vista general del sitio RI-86	193
Fotografía 6.28. Vista general del sitio RI-91	195
Fotografía 6.29. Esta imagen ilustra la superposición entre un motivo de greca sobre motivos de líneas registradas en el sitio RI-22	204
Fotografía 6.30. Esta imagen ilustra la disposición "Agrupados" de los motivos registrados en el conjunto "J" en el sitio RI-01	206
Fotografía 6.31. Esta imagen ilustra la disposición "Dispersos" de los motivos registrados en el conjunto "I" en el sitio RI-06	206
Fotografía 6.32. Esta imagen ilustra la distribución "Aislado" de los motivos registrados en el conjunto "C" en el sitio RI-03	208
Fotografía 6.33. Esta imagen ilustra la distribución "Horizontal" de los motivos registrados en el conjunto "E" en el sitio RI-01	209
Fotografía 6.34. Esta imagen ilustra la distribución "circular" de los motivos registrados en el conjunto "D" en el sitio RI-24	210
Fotografía 6.35. Esta imagen ilustra la distribución "Lineal" de los motivos registrados en el conjunto "N" en el sitio RI-57	210
Fotografía 6.36. Esta imagen ilustra la distribución "Vertical" de las los motivos registrados en el conjunto "A" en el sitio RI-05b	211
Fotografía 6.37. Esta imagen ilustra la distribución "Extendido" de los motivos registrados en el conjunto "C" en el sitio RI-57	211

Fotografía 6.38. Esta imagen ilustra la distribución "diagonal" de los motivos registrados en el conjunto "Q" en el sitio RI-01	212
Fotografía 6.38. Esta imagen muestra dos motivos de manos considerados "pequeños, las que podrían pertenecer a infantes, registradas en el conjunto "E" del sitio RI-01	218
Fotografía 6.39. Esta imagen muestra un motivo de mano considerado "grande" el que podría pertenecer a una persona adulta, en el conjunto "J" en el sitio RI-06	218
Fotografía 7.1. Motivo geométrico en negativo con forma casi rectangular. Sitio RI-01, Conjunto "N", Figura G2	227
Fotografía 7.2. Objeto hecho en piedra pómex pulida, hallado en el valle del río Ibáñez medio en el valle MIR (Sade, 2009:250)	229
Fotografía 7.3. Motivo geométrico realizado con las manos (sin herramientas). Sitio RI-22, Conjunto "G", Motivo G3	229
Fotografía 7.4. Motivo geométrico realizado con las manos (sin herramientas). Sitio RI-22, Conjunto "H," Motivo G8.....	230