

IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile, 2001.

Sobre el Arte Rupestre en el Curso Superior del Río Aconcagua y por qué los Signos Escudos son Incaicos.

Andrés Troncoso.

Cita:

Andrés Troncoso. (2001). *Sobre el Arte Rupestre en el Curso Superior del Río Aconcagua y por qué los Signos Escudos son Incaicos. IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/iv.congreso.chileno.de.antropologia/200>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ef8V/sea>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Sobre el Arte Rupestre en el Curso Superior del Río Aconcagua y por qué los Signos Escudos son Incaicos

Andrés Troncoso

El problema de estudio

Desde que en 1964 Niemeyer realizará su estudio sobre el arte rupestre de Vilcuya, mencionando la presencia de una figura de especial relevancia nombrada por él signo escudo, y su posterior sistematización bajo el rótulo de Estilo Aconcagua (Mostny y Niemeyer 1983), pocos estudios se han vuelto a centrar en esta temática, orientándose los pocos trabajos realizados a descripciones de paneles y estaciones de arte rupestre (Iguait 1970, Sanguinetti 1968, 1969, 1972; Coros et al. 2000).

Durante los últimos años, y producto de las investigaciones realizadas en el valle de Putaendo, nos hemos enfocado en el estudio del arte rupestre del curso superior del río Aconcagua (CSA), en un principio desde una perspectiva interpretativa centrada en la Arqueología del Paisaje (Troncoso 1998) y, posteriormente, producto de las insuficiencias observadas en el primero de estos trabajos, en la definición de los estilos de arte rupestre presentes en la zona (Troncoso 2001). En concordancia con el último de los trabajos citados, en este artículo nos centramos en la caracterización de los estilos de arte rupestre presentes en el curso superior del río Aconcagua y en la discusión sobre la asociación estilística del llamado signo escudo.

El concepto de estilo

Si bien existe una amplia bibliografía sobre el concepto de estilo (véase por ejemplo el volumen editado por Conkey y Hastorf 1990), las discusiones en torno a él se han centrado en definir su rol dentro de las estrategias sociales relacionadas con la transmisión de información, especialmente con temas de identidad personal y social; fallando en muchos casos por una ausencia de discusión crítica sobre que es el estilo, coincidiendo con la crítica que realiza Boast (1985), al seña-

lar que se habla mucho del estilo, pero poco se comprende y nada se define, optando en muchas ocasiones los autores por entender el estilo como una forma de hacer las cosas, definición que en principio consideramos tan general y libre de implicancias teóricas, que creemos no entrega buenos parámetros para enfrentar el estudio de este tema.

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

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

de forma adecuada las características del estilo, iii) incluir nuevas figuras que se registren y que no formen parte del catálogo de referentes que se maneja para un determinado estilo.

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

En otras palabras, y pensando al estilo como una formación discursiva (sensu Foucault 1997 [1970]), vemos que ellos son "dominios prácticos limitados por sus fronteras, sus reglas de formación, sus condiciones de existencia" (Foucault 1990[1968]: 60), reglas de formación que se ordenan "por medio del juego de una identidad que tendría la forma de la repetición y de lo mismo" (Foucault 1990[1968]: 32), pero donde su amplitud de criterio permite la articulación de un conjunto de normas y que dejan abierta la puerta a la capacidad innovadora del agente social, pero dentro de una innovación domesticada por el mismo sistema de saber-poder que regula la producción. Cubriría el concepto de estilo los dos aspectos que define Foucault (1987) para el estudio de los sistemas prácticos y que se relacionan no con las representaciones que los actores sociales hacen de sí, sino por lo que ellos hacen y la manera de hacerlo: el aspecto tecnológico, que se refiere a las formas de racionalidad que organizan las formas de hacer las cosas y el aspecto estratégico, que se relaciona con la libertad con la cual los individuos actúan dentro de estos sistemas prácticos.

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

ber-poder que la origina, por lo que deberá entonces inscribirse dentro de un cierto horizonte de racionalidad de donde surge su posibilidad de existencia.

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

Material y método

La proposición inicial de estilos de arte rupestre para el curso superior del río Aconcagua se fundamentó en las investigaciones realizadas en el valle de Putaendo (Troncoso 2001) y que ha sido complementada con nuevos trabajos realizados en el marco del proyecto Fondecyt N°1000179 en la zona de Campos de Ahumada, Cerro Mercachas y el estudio de las láminas reproducidas por Niemeyer (1964) en su trabajo sobre Vilcuya.

El método de trabajo se basó en la descripción formal de las estrategias constructivas de los referentes. Para el caso de las figuras geométricas se identificó el tipo de forma genérica a la que correspondían (círculo, cuadrado, lineal, etc.), la presencia de decoración, su disposición y tipo, presencia de apéndices y su tipo, existencia de yuxtaposiciones y/o superposiciones más atributos métricos. Para las figuras antropomorfas se consideró el conjunto de atributos corporales que presentaba la figura, la presencia de rasgos musculares, postura del individuo, condiciones de animación (Gallardo et al. 1996), atributos métricos, presencia de tocados, superposiciones y/o yuxtaposiciones. El conjunto de datos relevados fueron analizados en busca de las regularidades y posibilidades constructivas de los referentes, lo que permite indicar la semejanza y diferencia del total de figuras estudiadas y, por tanto, su pertenencia a uno o varios estilos de arte rupestre.

Durante los trabajos de campo, también se relevó importante información sobre la disposición espacial de las estaciones de arte rupestre y los ordenamientos de las figuras al interior del panel; temas que no serán tratados en este trabajo, a excepción de alguna referencia a la última de estas variables, la ordenación del panel.

Los Estilos

El conjunto de datos estudiados ha permitido definir de momento dos estilos de arte rupestre, asociados al Período Intermedio Tardío y Tardío respectivamente.

Estilo I de Arte Rupestre del Río Aconcagua

Asociado al Período Intermedio Tardío, se caracteriza por una amplia representatividad de figuras geométricas, una menor frecuencia de figuras humanas y un bajo registro de figuras zoomorfas.

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

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

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

técnica gramatical para la elaboración de los referentes rupestres.

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

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

Con respecto a la figura humana, creemos que en principio es posible pensar que gran parte de las figuras registradas correspondan a este estilo, pues a pesar de su gran diversidad muchas comparten importantes elementos constructivos y se asocian espacialmente en los paneles.

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

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

Tocados y otros atributos decorativos se presentan en estas figuras sin que de momento pueda ser posible

adentrarse mayormente en sus asociaciones significativas.

Estilo II de Arte Rupestre del Río Aconcagua

Asociado al Período Incaico, se define este estilo a partir de los estudios de grabados en el sitio Pucará El Tártaro, así como de los atributos constructivos de ciertos petroglifos. Responde, en otras palabras, a un conjunto de normativas diferentes que se traducen en una forma distinta de creación de las figuras rupestres.

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

Como bien dijimos, es el cuadrado la figura principal de este tipo de arte, la que se caracteriza por la aplicación de una variedad de diseños lineales en su interior, que forman figuras enrejadas, cuatripartitas o bipartitas, entre otras, algunas de las cuales son conocidas en la literatura arqueológica de la zona como signos escudos y que presentan una amplia representatividad en ciertos sectores del curso superior del río Aconcagua. Se encuentra también la figura cuadrangular representada sin ningún diseño interior, en ocasiones presentando sus lados curvos, variante esta última que incluye la inclusión de un círculo simple en su interior.

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

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

Entre las figuras geométricas encontramos también una importante presencia de las figuras lineales simples e inscritas. Las primeras correspondientes a líneas de

forma recta o zigzageantes que se disponen en los paneles, que son desconocidas en tiempos anteriores, y que en este momento si bien no tienen una gran frecuencia si reciben su cierta atención en ciertos grabados. Su asociación con lo Inca se da claramente por su presencia en un panel en la fortaleza Incaico de Pucará El Tártaro.

Sobre la segunda, la figura lineal inscrita, encontramos que ella consiste básicamente en motivos con forma de latina inscritos en una figura similar mayor, así como la llamada cruz inscrita que corresponde a una figura cruciforme con un patrón idéntico al señalado para el caso anterior. La figura de la cruz inscrita es un elemento recursivo en los diseños de la cerámica Incaica. El círculo, como bien dijimos, se mantiene en esta época, pero adquiere algunas modificaciones importantes como son por ejemplo la presencia del círculo concéntrico compuesto con una decoración interior lineal que se da entre los diferentes radios del círculo y no en su centro, como ocurría durante el Estilo I.

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

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

Es posible que dentro de este estilo encontremos también las llamadas figuras antropomorfas fitomorfas (Mostny y Niemeyer 1983), que tomando como referencia la aplicación de trazos lineales construyen figuras semejantes a espigas de maíz, pero donde se indica por un círculo la presencia de una cabeza y las ex-

tremidades superior e inferior por una serie de líneas quebradas que intersectan con el trazo eje en un número mayor al que en realidad presentan los seres humanos.

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

En los dos cuadros que se presentan a continuación se resumen las principales características de los estilos de arte rupestre en el CSA.

Cuadro N°1: Características Estilo I y II de arte rupestre en el CSA.	
Estilo I	Estilo II
Figura Circular	Figura Cuadrangular
Figuras Lineales simples	Redefinición
Figura Humana circular	Figura Circular
Ausencia Figura Individual	Figuras Lineales Inscritas
Yuxtaposición	Redefinición figura humana (circular y lineal)
Ordenación Oblicua	Superposición
Figura Individual	Ordenación Horizontal y Vertical

Cuadro N°2 Comparación entre Arte Rupestre y otras materialidades del Período Alfarero en el CSA.		
Período	Otras Culturas	Materiales Arte Rupestre
Alfarero Temprano	Ausencia Figura Individual Ordenación Horizontal	
Intermedio Tardío	Ausencia Figura Individual Ordenación Oblicua	Figura Circular Figuras Lineales simples Figura Humana circular Ausencia Figura Individual Yuxtaposición Ordenación Oblicua
Incaico o Tardío	Figura Cuadrangular (Guaman Poma) Figuras Lineales Inscritas (Cerámica) Figura Individual Ordenación Horizontal y Vertical	Figura Cuadrangular Redefinición Figura Circular Figuras Lineales Inscritas Redefinición figura humana (circular y lineal) Figura Individual Superposición Ordenación Horizontal y Vertical

El problema del signo escudo

En 1964 Niemeyer publica su estudio sobre el arte rupestre de Vilcuya donde describe una serie de grabados y destaca una figura que él denomina signo escudo, de alta representatividad en los paneles estudiados y que "sin duda... (es) el signo que mejor relaciona a todas las grabaciones descritas dándoles un carácter de cotidaneidad" (Niemeyer 1964: 145). Posteriormente, reafirmando su idea de la importancia del signo escudo, nombra al conjunto de todas estas expresiones gráficas Estilo Aconcagua, indicando su dispersión por el curso medio superior del río Aconcagua, con ramificaciones hasta el valle de Cachapoal (Niemeyer 1977). Hacia mediados de la década de 1980, junto a Mostny sistematizan el conjunto de datos que se tienen para este arte rupestre, derivado especialmente de los trabajos de Niemeyer, y lo definen como un estilo caracterizado por una serie de figuras rupestres, donde desta-

ca sin lugar a dudas la presencia del signo escudo (Mostny y Niemeyer 1983). Indican que "el Estilo Aconcagua se difunde levemente hacia el norte hasta el interior del valle del Petorca, y por el sur, hasta la cordillera andina de Rancagua (valle del río Cipreses), coincidiendo en líneas muy generales con la difusión de la llamada cerámica Aconcagua Salmón, con cuya decoración guardan cierto aire de familia" (Mostny y Niemeyer 1983: 67)

La profundidad histórica de la proposición de Niemeyer (1964, 1977, Mostny y Niemeyer 1983), ha producido que la idea de un Estilo Aconcagua caracterizado por la presencia del signo escudo haya alcanzado un alto capital y se reproduzca en la actualidad según una lógica automática que indica: Estilo Aconcagua = Signo Escudo = Cultura Aconcagua, aunque autores recientes señalan la ausencia de una clara comprobación de esta asociación (Durán y Planella 1989, Sánchez y Massone 1995). Según nuestro parecer, esta formula-

ción se encuentra errada y, debido al enraizamiento que presenta en el discurso arqueológico de Chile central, creemos importante deconstruir el razonamiento que define esta asociación y que se basa en cuatro premisas:

- 1.- En la zona central de Chile, especialmente en el curso superior del río Aconcagua, se encuentra abundante arte rupestre
- 2.- Los grabados presentan una decoración geométrica que recuerda la de la cerámica Aconcagua Salmón (Cultura Aconcagua).
- 3.- El área de difusión del Estilo Aconcagua coincide en términos generales con el de la cerámica Aconcagua Salmón (Cultura Aconcagua)
- 4.- Por tanto, el arte rupestre del Estilo Aconcagua se asocia a la cerámica Aconcagua Salmón (Cultura Aconcagua).

Si bien este tipo de razonamiento puede ser criticado actualmente por no cumplir los criterios actuales de validación de asociación entre arte rupestre y culturas arqueológicas (Gallardo 1996), existe un punto que creemos crucial en la negación de esta hipótesis: a pesar de la postulada amplia expansión espacial de este arte rupestre, que es más bien la extensión geográfica del signo escudo, este tipo de grabados se presenta casi exclusivamente en el curso superior del río Aconcagua, zona donde los nuevos estudios indican claramente la ausencia de la Cultura Aconcagua durante el Período Intermedio Tardío (Sánchez 1997, 1998), con lo que encontramos que la asociación principal postulada por estos autores (Mostny y Niemyer 1983) se desbarata. Una solución fácil sería reemplazar el término Cultura Aconcagua por la de la nueva población identificada en el área, caracterizada por la presencia de cerámica con decoración estrellada y Diaguita (Sánchez 1997, 1998); sin embargo, esta solución no nos parece factible pues pasa a ser un mero reduccionismo simplista que se mantiene sin mostrar claramente el porque de la asociación entre signos escudos y población del Período Intermedio Tardío.

Por ello, y a partir de la descripción densa que hemos realizado del arte rupestre de la zona, creemos que el conjunto de argumentos entregados más bien permiten su asociación con el Período Incaico. Si el arte rupestre del Intermedio Tardío se caracteriza por la presencia de la figura circular, las yuxtaposiciones y la baja presencia de figuras individuales, los grabados de tiempos Incaicos se definen por su cuadratura, la ausencia de yuxtaposiciones y la presencia de figuras individuales; gran parte de los signos escudos, de acuerdo a

nuestros parámetros descriptivos, son una figura cuadrangular individual.

Se debe agregar a lo anterior que en los análisis de ordenación del panel que hemos realizado, y sobre los cuales no nos podemos extender en este trabajo por problemas de espacio, encontramos que las figuras del P.I.T. se definen por una ordenación oblicua, ordenación que también se sigue en la cerámica con decoración Diaguita presente en la zona. Por el contrario, los signos escudos y las figuras incaicas rupestres en general se caracterizan por un ordenamiento que combina lo horizontal con lo vertical, formando una especie de reticulado, forma de ordenación que se repite también en la cerámica Incaica así como en las vestimentas dibujadas por Guaman Poma (1987[1615]) en su crónica e, inclusive, en el dibujo realizado por Pachacuti Yamqui en el templo del Coricancha, donde representó la cosmología Incaica.

Ante todo este conjunto de datos que hemos aportado, creemos que es necesario rechazar definitivamente la noción de Estilo Aconcagua, por cuanto: i) se produce una asociación mental inmediata entre signo escudo y Período Intermedio Tardío, asociación que pensamos es falsa, ii) se asocia inmediatamente este estilo con la Cultura Aconcagua, cultura arqueológica que no se encuentra presente en el área de estudio y iii) bajo el rótulo de Estilo Aconcagua se agrupan un conjunto de figuras rupestres que no tienen ninguna relación entre ellos, por lo que no configuran un estilo en términos estrictos.

Estas diferencias entre uno y otro estilo se reproducen también en los patrones de emplazamiento de las estaciones de arte rupestre, indicando todo este conjunto de variaciones que encontramos entre uno y otro estilo la existencia de importantes modificaciones en el contexto social y político de las poblaciones indígenas de la zona, modificaciones que aluden a la misma forma de construcción de la realidad social por parte de estos grupos, pero eso ya es otro tema que no podemos desarrollar en este trabajo.

Agradecimientos

A todos los amigos que han colaborado en esta investigación, ya sea a través de trabajo de campo o con sus comentarios y discusiones: Isabel Cobas, Felipe Criado, Ismael Martínez, Daniel Pavlovic, Pilar Prieto, Rodrigo Sánchez y Manuel Santos. Por problemas de espacio no se logró incluir en el presente trabajo ilustraciones que permitiesen ejemplificar nuestra proposi-

ción, por ello invitamos a todos los interesados a visitar nuestra página web donde se encuentra abundantes imágenes que ejemplifican lo aquí señalado y lo amplían (www.geocities.com/arqueo_acioncagua).

Bibliografía

- Boast, R. 1985. Documentation of prehistoric style: a practical approach. *Archaeological Review from Cambridge* 4(2): 159-170.
- Conkey, M. y C. Hastorf (eds.). 1990. *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge University Press.
- Coros, C.; C. Coros y A. Garceau. 2000. Petroglifos del Cerro Paidahuen, Provincia de Los Andes. *Separata El Chaski* N°2 (1).
- Durán, E. y M. T. Planella. 1988. Consolidación Agroalfarera: zona central. En J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (eds.), *Prehistoria: Culturas de Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago, pp. 313-328.
- Foucault, M. 1987. What is Enlightenment?. En *Interpretative Social Sciences: A second look*. P. Rabinow y W. Sullivan (eds.), pp: 157-174. University of California Press.
- Foucault, M. 1990 [1968] La función política del intelectual. En *Saber y Verdad*, pp: 47-74. Ediciones de La Piqueta, Madrid.
- Foucault, M. 1997 [1970] La arqueología del saber. Siglo XXI editores, Madrid.
- Foucault, M. 1999 [1973] *El Orden del Discurso*. Tusquets Editores, Barcelona.
- Gallardo, F. 1996. Acerca de la interpretación de arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* N°23: 31-33.
- Gallardo, F.; Vilches, F.; Cornejo, L. y Rees, Ch. 1996. Sobre un estilo de arte rupestre en la cuenca del río Salado: Un estudio preliminar. *Revista Chungará* N°28 (1-2): 353-364.
- Guaman Poma, F. 1987. *Nueva crónica y buen gobierno*. Historia 16. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Hodder, I. 1990. Style as historical quality. En *The Uses of Style in Archaeology*, M. Conkey y C. Hastorf (eds.), pp: 55-51. Cambridge University Press.
- Igual, F. 1964. Investigaciones de petroglifos en Chincolco. En *Arqueología de Chile central y áreas vecinas*, pp: 125-129.
- Kroeber, A. 1969. *El Estilo y la evolución de la Cultura*. Ediciones Guadarrama, Madrid.
- Mostny, G. y H. Niemeyer 1983. *Arte rupestre chileno*. Ministerio de Educación, Serie Patrimonio Cultural Chileno, Santiago
- Niemeyer, H. 1964. Petroglifos en el curso superior del río Aconcagua. *Arqueología de Chile Central y áreas vecinas*, Actas del III Congreso Internacional de Arqueología Chilena, pp. 133-150. Viña del Mar.
- Niemeyer, H. 1977. Variación de los estilos de arte rupestre en Chile. Actas del VII Congreso de Arqueología de Chile, tomo II: 649-660.
- Sanguinetti, N. 1968. Algunos petroglifos de Piguchén. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°1: 249-259.
- Sanguinetti, N. 1969. Un petroglifo de Hierro Viejo. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°2: 225-236.
- Sanguinetti, N. 1972. Notas sobre la Arqueología de Campos de Ahumada. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* N°5: 271-291.
- Sánchez, R. 1997. Cultura Aconcagua en el valle del río Aconcagua: una discusión sobre su organización dual. Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, tomo II: 147-160.
- Sánchez, R. 1998. Investigaciones arqueológicas en el curso superior del río Aconcagua: su repercusión en la prehistoria de Chile central. *Actas del 3er Congreso Chileno de Antropología*, tomo I: 423-429.
- Sánchez, R. y M. Massone. 1995. *Cultura Aconcagua*. DIBAM, Santiago.
- Troncoso, A. 1998. Petroglifos, agua y visibilidad: el arte rupestre y la apropiación del espacio en el curso superior del río Putaendo, Chile. *Revista Valles* N°4: 127-137
- Troncoso, A. 2001. Rock Art in Central Chile: forms and styles. *International Newsletter on Rock Art (INORA)* N°28: 6-15